

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CINÉMA ET LES AUTRES ARTS : LA CITATION DE LA PEINTURE ET DE LA  
PHOTOGRAPHIE DANS LE FILM *BUFFALO 66* DE VINCENT GALLO

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
JULIE TURP

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## **Remerciements**

Je suis profondément reconnaissante à Madame Jocelyne Lupien, professeure titulaire au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, pour sa grande générosité professionnelle et pour la supervision de ce mémoire. Je suis aussi infiniment redevable à mes proches et amis, entre autres, Pascal Grenier, pour ses conseils et ses nombreux exemples de croisements cinématographiques et Isabelle Riendeau, pour sa disponibilité et sa rigueur comme correctrice. Je remercie également mon conjoint Steve et mes sœurs Geneviève et Mélanie pour leur soutien continu. Un merci tout spécial à mes parents, Francine et Thomas, pour leur présence indéfectible tout au long de mes études. Merci finalement au CELAT (Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions) pour son soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures.....	vi
Résumé.....	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
LA CITATION : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE ET VISUELLE.....	5
1.1 Citation et référence : état de la question.....	5
1.1.1 Quelques définitions de la citation.....	5
1.1.2 Typologie des citations.....	10
1.1.2.1. La citation canonique.....	10
1.1.2.2. Le plagiat.....	14
1.1.3 Tératologie de la citation.....	14
1.1.3.1. Traduction, résumé, analyse, adaptation.....	15
1.1.3.2. La réminiscence.....	16
1.1.3.3. La reproduction et la reprise.....	17
1.1.3.4. La parodie.....	18
1.1.3.5. Le pastiche.....	20
1.2 Citation et référence : théorisation.....	26
1.2.1 La citation comme acte.....	26
1.2.2 Citation et signes.....	28
1.2.2.1 La citation-icône (citation-image, citation-diagramme, citation-métaphore).....	32
1.2.2.2 La citation-indice.....	39
1.2.2.3 La citation-symbole.....	41
1.2.3 Les fonctions de la citation canonique.....	41
1.2.3.1 La citation d'autorité.....	42
1.2.3.2 La citation d'ornement.....	45

CHAPITRE 2	
LA CITATION AU CINÉMA.....	50
2.1 « L’objectif déconcerté ».....	50
2.1.1 Le cinéma comme héritier de la <i>scientifisation</i> de la représentation.....	50
2.1.2 Le cinéma comme image.....	58
2.2 Le plan-tableau.....	68
2.2.1 Le tableau fictif.....	68
2.2.2 La découverte.....	70
2.2.3 La citation reconstitution.....	71
2.2.3.1 Le plan-tableau comme métaphore (citation-métaphore).....	71
2.2.3.2 La valeur plastique du plan (citation-icône).....	72
2.2.3.3 Le plan tableau comme « temps d’arrêt » .....	74
2.3 L’effet photographique au cinéma.....	75
2.3.1 L’arrêt sur l’image.....	75
2.4 L’effet cinématographique en photographie.....	77
2.4.1 La prévalence de la narrativité dans la photographie de mode.....	77
2.4.1.1 La peinture.....	77
2.4.1.2 Le cinéma.....	82
2.4.1.3 L’instantané.....	89
CHAPITRE 3	
LA CITATION PICTURALE ET PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM <i>BUFFALO 66</i> DE VINCENT GALLO.....	95
3.1 Vincent Gallo : artiste multidisciplinaire.....	95
3.1.1 Vincent Gallo, le musicien.....	95
3.1.2 Vincent Gallo, le peintre.....	96
3.1.3 Vincent Gallo, l’acteur.....	99
3.1.4 Vincent Gallo, le photographe.....	101
3.1.5 Vincent Gallo, le réalisateur.....	107
3.1.5.1 <i>The Brown Bunny</i> .....	108
3.1.5.2 <i>Buffalo 66</i> .....	113
3.2 <i>Buffalo 66</i> : une œuvre évocatrice.....	115

3.2.1	Vincent Gallo citant la peinture implicitement.....	115
3.2.1.1	Gallo le cinéaste citant Gallo le peintre (citation-indice ou citation stylistique)....	120
3.2.2	Vincent Gallo citant la photographie explicitement et implicitement.....	121
3.2.2.1	La scène « The Killing » citant <i>Sie Kommen Naked</i> d'Helmut Newton (citation-icône ou citation-reconstitution).....	122
3.2.2.2	<i>Buffalo 66</i> suscitant la photographie de mode (citation-indice ou citation stylistique).....	125
3.2.2.2.1	L'instantané.....	128
3.2.2.2.2	Le plan-photo comme « temps d'arrêt ».....	131
3.3	<i>Buffalo 66</i> : un pastiche de la photographie de mode et de la peinture.....	132
	CONCLUSION.....	136
	BIBLIOGRAPHIE.....	140

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1 : Jean-Michel Basquiat, *Hommage à Matisse*, 1983, Crayon gras sur papier, 70 x 49,5 cm., Collection Pierre Cornette de Saint-Cyr, Courtoisie Galerie Beaubourg, Paris.  
Source : Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, *Jean-Michel Basquiat : oeuvres sur papier; Jean-Michel Basquiat : Work on Paper*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.....7
- Figure 2 : Cindy Sherman, *Untitled n° 224*, 1990, photographie couleur, 122 x 96,5 cm., Édition de 6, Saatchi Collection, Londres. Source : Arthur Coleman Danto, *Cindy Sherman : History Portraits*, Munich, Schirmer/Mosel, 1991.....7
- Figure 3 : Sherrie Levine, *After Walker Evans : 4*, 1981, photographie n&b, 25,5 x 20,5 cm., [s.l]. Kunsthalle Zürich, *Sherrie Levine : 3 novembre 1991 – 5 janvier 1992*, (Paris, Hôtel des arts, 23 juin – 9 août 1992).....7
- Figures 4-5 : Rick Rosenthal (réalisation), *Halloween II*, 1981, DVD-vidéo couleur, 92 minutes. Photos : Julie Turp.....8
- Figure 6 : Rembrandt, *La ronde de nuit*, 1642, h.s.t., 447 x 363 cm., Rijksmuseum, Amsterdam. Source : <http://www.rijksmuseum.nl/> ..... 9
- Figure 7 : Jean-Luc Godard (réalisation), *Passion*, 1982, Vidéocassette couleur, 88 minutes. Photo : Julie Turp..... 9
- Figure 8 : Ringo Lam (réalisation), *City on Fire*, 1987, DVD-vidéo couleur, 101 minutes. Photo : Julie Turp.....13
- Figure 9 : Quentin Tarantino (réalisation), *Reservoir Dogs*, 1992, DVD-vidéo couleur, 99 minutes. Photo : Julie Turp.....13
- Figure 10 : François Truffaut (réalisation), *La mariée était en noire*, 1968, DVD-vidéo couleur, 107 minutes. Photo : Julie Turp.....17
- Figure 11 : Quentin Tarantino (réalisation), *Kill Bill : Vol. 1*, 2003, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photo : Julie Turp.....17
- Figure 12 : Raphaël, *La Fornarina*, v. 1518-9, h.s.t., 85 x 60 cm., Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. Source : Pierluigi de Vecchi, *Tout l'oeuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969..... 19
- Figure 13 : Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989, photographie couleur, 135,5 x 102 cm., Édition de 6, The Carol and Arthur Goldberg Collection. Source : Arthur Coleman Danto, *Cindy Sherman : History Portraits*, Munich, Schirmer/Mosel, 1991..... 19

- Figures 14-15 : Terrence Malick (réalisation), *Days of Heaven*, 1978, DVD-Vidéo couleur, 93 minutes. Photos : Julie Turp..... 21
- Figure 16 : Andrew Wyeth, *Christina's World*, 1948, Tempera, 80,6 x 94,4 cm., The Museum of Modern Art, New York. Source : <http://www.moma.org/> ..... 21
- Figure 17 : Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925, h.s.t., 60 x 72,5 cm., The Museum of Modern Art, New York. Source : <http://www.moma.org/> ..... 21
- Figure 18 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes. Photo : Julie Turp..... 23
- Figure 19 : William Hogarth. *Marriage à la mode : 2. The Tête à Tête*, 1743, h.s.t., 69,9 x 90,8 cm., National Gallery, Londres. Source : <http://www.nationalgallery.org.uk/>..... 23
- Figure 20 : Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h.s.t., 265 x 208 cm., Musée d'Orsay. Paris. <http://www.musee-orsay.fr/> ..... 31
- Figure 21 : Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Pâris*, 1514-8, gravure sur cuivre, 29,8 x 44,2 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York. (Reprise gravée d'une œuvre de Raphaël). <http://www.metmuseum.org/> ..... 31
- Figure 22 : Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Dessin sur reproduction photographique, 18,5 x 12,5 cm., Walter Hoops, *Marcel Duchamp : Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Milano, Galleria Schwarz, 1964..... 33
- Figure 23 : Léonard de Vinci, *La Joconde*, 1503-6, h.s.b., 77 x 53 cm., Musée du Louvres, Paris. Source : <http://www.louvre.fr/> ..... 33
- Figure 24 : Irene F. Whittome, *Narcisse*, 1969, sérigraphie sur papier, 67,70 x 61,30 cm., Glenbow Museum Collection, Calgary. Source : <http://www.museevirtuel.ca/> ..... 35
- Figure 25 : Andy Warhol, *100 Campbells Cans*, 1962, h.s.t., 182,9 x 132,1 cm., Collection Albright-Knox Art Gallery. Buffalo. Source : <http://www.albrightknox.org/> ..... 35
- Figure 26 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes. Photo : Julie Turp..... 35
- Figure 27 : John Constable, *Branch Hill Pond, Hampstead Heath*, 1828, h.s.t., 60,6 x 78 cm., Cleveland Museum of Art, Cleveland. Source : <http://www.clevelandart.org/> ..... 35
- Figure 28 : Giorgio de Chirico, *Autoportrait*, 1920, h.s.t., 50 x 39,5 cm., Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. Source : Pere Gimferrer, *Giorgio de Chirico*, Paris, Albin Michel, 1988..... 37



- Figure 29 : Albrecht Dürer, *Autoportrait à 26 ans*, 1498, h.s.p., 52 x 41 cm., Museo Nacional de Prado, Madrid. Source : Angela Ottino Della Chiesa, *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, 1969.....37
- Figure 30 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes. Photo : Julie Turp.....37
- Figure 31 : Jan Vermeer, *Le concert*, 1660, h.s.t., 69,2 x 62,8 cm., Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Source : Piero Bianconi, *Tout l'oeuvre peint de Vermeer*, Paris, Flammarion, 1968.....37
- Figure 32 : Jacques-Louis David, *Marat*, 1793, h.s.t., 165 x 128,3 cm., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Source : <http://www.fine-arts-museum.be/> ..... 38
- Figure 33 : Michelangelo Buonarroti, *La Pietà*, 1498-1499, marbre, 174 x 195 x 69 cm., Basilique de Saint-Pierre de Rome, Cité du Vatican. Source : Antonio Paolucci, *Michel-Ange : les Pietà*, Paris, Seuil, 2000..... 38
- Figure 34 : Christopher Makos, *Photo Painting I*, 1983/2004, sérigraphie sur canevas, 208 x 157 cm., [s.l.]. Source : <http://www.makostudio.com/> ..... 40
- Figure 35 : Andy Warhol, *Autoportrait*, 1986, polymère synthétique et sérigraphie sur canevas, 270 x 270 cm., The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Source : Douglas Fogle, *Andy Warhol/Supernova : Stars, Deaths, and Disasters, 1962-1964*, Minneapolis, Walker Art Center, 2005..... 40
- Figure 36 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes. Photo : Julie Turp..... 40
- Figure 37 : Georges de La Tour, *Marie-Madeleine au miroir*, 1638-43, h.s.t., 133,4 x 102,2 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York..... 40
- Figure 38 : Diego Velázquez, *Les Ménines* 1656, h.s.t., 318 x 276 cm., Museo Nacional de Prado, Madrid. Source : BARDI, Pietro Maria, *Tout l'oeuvre peint de Velázquez*, Paris, Flammarion 1969.....43
- Figure 39 : Pablo Picasso, *Les Ménines (d'après Vélasquez)*, 1957, h.s.t., 194 x 260 cm., Museu Picasso, Barcelone. Source : <http://www.museupicasso.bcn.es/> .....43
- Figures 40-41 : Alfred Hitchcock (réalisation), *Psycho*, 1960, DVD-vidéo n&b, 108 minutes. Photos : Julie Turp.....45
- Figures 42-43 : Brian De Palma (réalisation), *Blow out*, 1981, DVD-vidéo couleur, 108 minutes. Photos : Julie Turp.....45

- Figure 44 : Michael Moore (réalisation), *Bowling for Columbine*, 2002, DVD-Vidéo couleur, 119 minutes. Photo : Julie Turp..... 47
- Figure 45 : Antonello da Messina, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, 1475-76, h.s.b., 46 x 36,5 cm., The National Gallery, Londres. Source : <http://www.nationalgallery.org.uk/>..... 53
- Figure 46 : Albert, Dürer, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, 1514, gravure à l'eau forte. 24,7 x 18,8 cm., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Source : Angela Ottino Della Chiesa, *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, 1969.....53
- Figure 47 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes. Photo : Julie Turp.....55
- Figure 48. : Piero della Francesca, *La Flagellation du Christ*, v. 1453-1460, Tempera sur bois, 59 × 81,5 cm., Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Source : Pierluigi De Vecchi, *Tout l'oeuvre peint de Piero della Francesca*, Paris, Flammarion, 1990..... 55
- Figure 49 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes. Photo : Julie Turp..... 56
- Figure 50 : Jan Vermeer, *Le géographe*, 1669, h.s.t., 53 x 46,5 cm., Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-main. Source : <http://www.staedelmuseum.de/> .....56
- Figure 51 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes. Photo : Julie Turp..... 57
- Figure 52 : Claude Monet, *La Gare St-Lazare*, 1877, h.s.t., 80,33 x 98,11 cm., Fogg Art Museum, Harvard University. Source : <http://www.artmuseums.harvard.edu/> .....57
- Figure 53 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes. Photo : Julie Turp.....60
- Figure 54 : Barnett Newman, *The Word II*, 1954, h.s.t., 225 x 175 cm., Collection S.I. Newhouse Jr., New York. Source : Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971..... 60
- Figure 55 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes. Photo : Julie Turp..... 60
- Figure 56 : Barnett Newman, *Untitled*, 1960, brosse et encre sur papier, 35 x 25 cm., propriété de l'artiste. Source : Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971..... 60
- Figures 57-60 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes. Photos : Julie Turp..... 61

- Figures 61-68 : Michelangelo Antonioni, *Blowup* (réalisation), 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photos : Julie Turp..... 63
- Figure 69 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photo : Julie Turp..... 64
- Figure 70 : Robert Ryman, *Winsor Six*, 1965, h.s.t., 159,1 x 159,1 cm., Collection François Pinault. Source : Robert Storr, *Robert Ryman*, Londres, Tate Gallery London ; New York, Museum of Modern Art ; New York, H. N. Abrams, 1993..... 64
- Figure 71 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photo : Julie Turp.....64
- Figure 72 : Kasimir Malevich, *Carré noir*, 1923, h.s.t., 106 x 106 cm., Gosudarstvennyi Russkii Muzei, Saint-Petersburg. Source : Gosudarstvennyi Russkii Muzei (Saint-Pétersbourg, Russie), *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, [s.l.], Palace, 2000.....64
- Figures 73-74 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photos : Julie Turp..... 65
- Figure 75 : Jackson Pollock, *Cathedral* (détail), 1947, Peinture Duco et aluminium sur toile, 180,3 x 89 cm., Museum of Fine Arts, Dallas. Source : Ellen G. Laudau, *Jackson Pollock*, New York, H. N. Abrams, 1989.....65
- Figures 76-78 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photos : Julie Turp.....66
- Figure 79 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes. Photo : Julie Turp.....67
- Figure 80 : Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier No.2*, 1912, h.s.t., 147,5 x 89 cm., Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, The Louise and Walter Arensberg Collection. Source : <http://www.philamuseum.org/> .....67
- Figure 81 : Pablo Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1909-1910, h.s.t., 92 x 65 cm., The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou. Source : Fiorella Minervo, *Tout l'oeuvre peint de Picasso : 1907-1916*, Paris, Flammarion, 1977.....67
- Figures 82-85 : Peter Greenaway (réalisation), *The Draughtsman's Contract*, 1982, DVD-vidéo couleur, 103 minutes. Photos : Julie Turp..... 69
- Figures 86-87 : Wim Wenders (réalisation), *Paris, Texas*, 1984, Vidéocassette VHS couleur, 145 minutes. Photos : Julie Turp.....70

- Figure 88 : Eric Rohmer (réalisation), *La marquise d'O*, 1982, DVD-vidéo couleur, 102 minutes. Photo : Julie Turp.....72
- Figure 89 : J.H. Füssli, *Le cauchemar*, 1781, h.s.t., 101,6 x 127 cm., Institute of Art, Détroit. Source : Gert Schiff, *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Paris, Flammarion, 1980.....72
- Figure 90 : Pier Paolo Pasolini (réalisation), *La Ricotta* 1963 DVD-vidéo n&b et couleur, 34 minutes. Photo : Julie Turp.....74
- Figure 91 : Rosso Fiorentino, *La Déposition*, 1521, h.s.b., 341 x 201 cm., Palazzo Minucci Solaini, Volterra. Source : David Franklin, *Rosso in Italy : The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1994..... 74
- Figure 92 : Annie Leibovitz, « Passion Play », *Vogue*, photographie couleur, mai 2004. Édition américaine. Source : <http://www.style.com/vogue/> ..... 79
- Figure 93 : Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1777, h.s.t., 73 x 93 cm., Musée du Louvres, Paris. Source : <http://www.louvre.fr/> .....79
- Figure 94 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Eric Colmet (dir.), « YSL artiste-peintre », *Photo*, n°357 (mars 1999).....81
- Figure 95 : École de Fontainebleau (anonyme), *Gabrielle D'Estrées et la Duchesse de Villars*, vers 1594, h.s.b., 125 x 96 cm., Musée du Louvres, Paris. Source : <http://www.louvre.fr/>.....81
- Figure 96 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Eric Colmet (dir.), « YSL artiste-peintre », *Photo*, n°357 (mars 1999).....81
- Figure 97 : Diego Velázquez, *La Venus del espejo*, 1649-51, h.s.t., 122,5 x 177 cm., National Gallery, Londres. Source : <http://www.nationalgallery.org.uk/> ..... 81
- Figure 98 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Eric Colmet (dir.), « YSL artiste-peintre », *Photo*, n°357 (mars 1999).....81
- Figure 99 : Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h.s.t., 265 x 208 cm., Musée d'Orsay, Paris. Source : <http://www.musee-orsay.fr/> .....81
- Figure 100 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Eric Colmet (dir.), « YSL artiste-peintre », *Photo*, n°357 (mars 1999).....82

- Figure 101 : Leonardo da Vinci, *La Joconde*, 1503-7, h.s.b., 77 x 53 cm., Musée du Louvres, Paris. Source : <http://www.louvre.fr/> ..... 82
- Figure 102 : Alfred Hitchcock (réalisation), *Vertigo* (détail), 1958, DVD-vidéo couleur, 127 minutes. Photo : Julie Turp..... 85
- Figure 103 : John Baldessari, *Sans titre*, 1995, Photographie n&b tirée du livre *The Telephone book (with pearls)*, The Museum of Modern Art Library, New York. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 85
- Figure 104 : Jean-Luc Godard (réalisation), *À bout de souffle*, 1959, DVD-vidéo n&b, 90 minutes. Photo : Julie Turp.....86
- Figure 105 : Ellen Von Unwerth, « Christy Turlington et Stéphane Ferrara en Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle* », *Vogue*, photographie n&b, octobre 1990, Édition Américaine. Source : New York Public Library, *On the Edge : Images From 100 Years of Vogue*, New York, Random House, 1992..... 86
- Figure 106 : Federico Fellini (réalisation), *8 ½*, 1963, DVD-vidéo couleur, 139 minutes. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 86
- Figure 107 : Cedric Buchet, *Prada* (détail), printemps/été 2001, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 86
- Figure 108 : Cedric Buchet, *Prada* (détail), printemps/été 2001, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004.....87
- Figure 109 : David Lynch (réalisation), *Blue Velvet*, 1986, DVD-vidéo couleur, 121 minutes. Photo : Julie Turp..... 87
- Figure 110 : Glen Luchford, *Prada*, automne/hiver 1997, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 87
- Figure 111 : David Lynch (réalisation), *Blue Velvet*, 1986, DVD-vidéo couleur, 121 minutes. Photo : Julie Turp..... 88
- Figure 112 : Glen Luchford, *Prada*, automne/hiver 1997, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 88

- Figure 113 : Larry Sultan, « Visiting Tennessee », Kate Spade, automne/hiver 2002, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 90
- Figure 114 : Tina Barney, *Sunday New York Times*, 1982, impression couleur *chromogénique* (Ektacolor), 120,7 x 154,8 cm., The Museum of Modern Art, New York, Don anonyme. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 91
- Figure 115 : Mario Sorrenti, « Berlin Story : Lucie and Alma », *W*, juillet 2000, photographie couleur. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 91
- Figure 116 : Mario Sorrenti, « Berlin Story : Lola and Vito », *W*, juillet 2000, photographie couleur. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 91
- Figure 117 : Anselm Kiefer, *Maria Durch Den Dornwald Ging* [*Maria qui marchait sur le chemin des ronces*], 1988-1991, lilium et rameau d'aubépine sur plomb en cadre d'acier avec verre, 230 x 170 cm., [s.l.]. Source: ECCHER, Danilo, *Anselm Kiefer : stelle cadenti*, Torino, U. Allemandi, 1999..... 98
- Figure 118 : Vincent Gallo, *Yes, I'm Lonely*, 1985, Techniques mixtes sur acier, 120 x 75 cm., [s.l.]. Source : *ArT RANDOM, Vincent Gallo : Paintings and Drawings 1982-1988*, Japon, Kyoto Shoin International Co., 1989..... 98
- Figure 119 : Giorgio Morandi, *Natura Morta, 1920*, h.s.t., 30,5 x 44,5 cm., Galleria Comunale d'Arte Moderna "Giorgio Morandi", Bologne. Source : Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi : 1890-1990*, Milan : Electa, 1990..... 99
- Figure 120 : Vincent Gallo, *When Chet Baker Sings*, 1988, Techniques mixtes sur métal, 120 x 75 cm., [s.l.]. Source : *ArT RANDOM, Vincent Gallo : Paintings and Drawings 1982-1988*, Japon, Kyoto Shoin International Co., 1989..... 99
- Figure 121 : Richard Avedon, « just be, or not to be, to be », *Calvin Klein*, 1996, photographie n&b, campagne publicitaire Ckbe. Source : GALLO, Vincent, *Vincent Gallo 1962-1999*, Osaka, Japon, Petit Grand Publishing, 1999..... 102
- Figures 122-123 : Vincent Gallo, « Vincent Gallo et Bethany Ritz », *Parco*, 1999, photographies couleurs, campagne publicitaire. Source : GALLO, Vincent, *Vincent Gallo 1962-1999*, Osaka, Japon, Petit Grand Publishing, 1999..... 104
- Figure 124 : Vincent Gallo, *Stanger #20*, 2001, photographie couleur, [s.l.]. Source : HARA Museum of Contemporary Art, *Vincent Gallo Retrospective 1977-2002*, (Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 20 juillet – 29 septembre 2002), Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 2002, <http://www.galloappreciation.com>..... 104

- Figure 125 : Vincent Gallo, *Stanger #4*, 2001, photographie couleur, [s.l.]. Source : HARA Museum of Contemporary Art, *Vincent Gallo Retrospective 1977-2002*, (Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 20 juillet – 29 septembre 2002), Tokyo : Hara Museum of Contemporary Art, 2002, <http://www.galloappreciation.com>..... 104
- Figure 126 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, photographie n&b, (affiche promotionnelle). Source : [www.vincentgallo.com](http://www.vincentgallo.com) ..... 105
- Figure 127 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, photographie couleur, (affiche promotionnelle). Source : [www.vincentgallo.com](http://www.vincentgallo.com) ..... 105
- Figure 128 : Vincent Gallo, *Costume National*, 1997, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : GALLO, Vincent, *Vincent Gallo 1962-1999*, Osaka, Japon, Petit Grand Publishing, 1999.....106
- Figure 129 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes. Photo : Julie Turp..... 107
- Figure 130 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo couleur version panoramique, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 107
- Figure 131 : Vincent Gallo. *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes. Photo : Julie Turp..... 112
- Figure 132 : Robert Ryman, *Sans titre*, 1960, h.s.t., 133 x 133 cm., Collection Crex, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen. Source : Robert Storr, *Robert Ryman*, Londres, Tate Gallery London ; New York, Museum of Modern Art ; New York, H. N. Abrams, 1993..... 112
- Figure 133 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes. Photo : Julie Turp..... 112
- Figure 134 : Cedric Buchet, *Prada* (détail), printemps/été 2001, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 112
- Figure 135 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 114
- Figure 136 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 114
- Figure 137 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 114



- Figure 138 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 114
- Figure 139 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 118
- Figure 140 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 118
- Figure 141 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 118
- Figure 142 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 119
- Figure 143 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 119
- Figure 144 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 121
- Figure 145 : Vincent Gallo, *Some Things don't come in a Bottle*, 1986, boue, polyuréthane, tempera, encre, colle et crayon sur étain, 145 x 175 cm., [s.l.]. Source : *ArT RANDOM, Vincent Gallo : Paintings and Drawings 1982-1988*, Japon, Kyoto Shoin International Co., 1989..... 121
- Figure 146 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 124
- Figure 147 : Helmut Newton, « Sie Kommen, Naked », *Vogue France*, 1981, Photographie n&b, Édition française. Source : Helmut Newton, *The Best of Helmut Newton*, New York, Thunder's Mouth Press, 1996..... 124
- Figure 148 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-Vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 126
- Figure 149 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photos et montage : Julie Turp..... 126
- Figure 150 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 127
- Figure 151 : Steven Meisel, *Dolce & Gabbana*, printemps/été 2005, photographie couleur, campagne publicitaire. Source : Sarah Mower *20 years Dolce & Gabbana*, Milan, 5 Continents, 2005..... 127



- Figure 152 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes. Photo : Julie Turp..... 127
- Figure 153 : Mario Testino, *British Vogue*, [s.d.], photographie couleur, Édition Grande-Bretagne. Source : [www.jedroot.com](http://www.jedroot.com)..... 127
- Figure 154 : Vincent Gallo, *Got a new camera for my twelfth birthday, this is my first photograph. It's of my mother and my two cousins. Probably the best photo I've taken*, 1974, photographie couleur..... 130
- Figure 155 : Steven Meisel, « La vita bella », *Vogue Italia*, (octobre 1997), photographie couleur. Source : Susan Kismaric, *Fashioning fiction in photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004..... 130

## RÉSUMÉ

La majorité d'entre nous tend à désigner vaguement les croisements référentiels entre les différents médiums artistiques : hommage, renvoi, clin d'œil, etc. Au cinéma, les relations textuelles (que le critique ou le cinéphile aiment bien essayer de retracer) ont le statut de citation, de remake, de réminiscence. L'étude que nous proposons ici porte plus spécifiquement sur le rôle que joue l'utilisation de la pratique de la citation comme opération constitutive de sens, comme bricolage, sur la perception du film. Notre réflexion sémio-théorique, s'appuyant sur les théories littéraires de la citation, cherche à identifier au sein du film les principales relations entretenues avec la peinture et la photographie.

Le premier chapitre, intitulé « La citation : une pratique littéraire et visuelle », est consacré à l'état de la question de la citation (définition des différents types de citation) et à sa théorisation (la citation comme acte et comme signe puis les fonctions de la citation). Nous prendrons comme fondements théoriques les textes d'Antoine Compagnon puis de René Payant. En fait, cette partie du mémoire consiste à développer l'idée centrale et plus globale de la citation en général dans les différents domaines artistiques puis au cinéma.

Le deuxième chapitre, « La citation au cinéma », est dédié à l'image cinématographique qui peut s'approprier les spécificités de la peinture et de la photographie par la citation. Or, nous analyserons différents types de citations qui peuvent se présenter dans le film, la citation visuelle au cinéma se faisant par reproduction ou évocation d'autres œuvres. En fait, nous verrons à l'aide de différents exemples comment les marqueurs textuels de la citation se transposent au cinéma. L'interprétation des « plans-tableaux » dans les œuvres cinématographiques de réalisateurs tels que Stanley Kubrick, Erich Rohmer ou Wim Wenders, est donc contrainte à une phraséologie exacte, une spécificité constitutive de la citation. Ainsi, la présentation de types de « plans-tableaux » comme la citation-reconstitutions ou la découverte, est tirée des fondements de Pascal Bonitzer. La tendance à la citation peut également s'affirmer dans la photographie de mode dont la prévalence de la narrativité fait aussi l'objet de notre étude puisqu'elle génère notre propos sur la citation de la photographie de mode, influencée par l'instantané, entre autres, dans l'œuvre cinématographique de Vincent Gallo.

Le dernier chapitre, « La citation picturale et photographique dans le film *Buffalo 66* de Vincent Gallo », est consacré à Vincent Gallo et à l'interprétation de son long-métrage *Buffalo 66* ainsi qu'aux œuvres qu'il rappelle, c'est-à-dire le style de ses propres tableaux ainsi que la forme d'une certaine photographies de mode évoquant l'instantané. Les œuvres cinématographiques de Gallo revendiquent donc des retours permanents à sa peinture et la photographie de mode.

Bien qu'il ne soit pas facile de retrouver toujours la source de leur inspiration, toutes ces œuvres, picturales, photographiques ou cinématographiques, dont celles qui sont produites et citées par Vincent Gallo, suggèrent un motif source découlant d'une stratégie d'emprunt et d'une méthode individuelle de transposition. Dans le cas de *Buffalo 66*, la citation formelle et stylistique pastiche la peinture de Gallo et la photographie de mode.

**Mots Clés :** Cinéma – peinture – photographie – mode – citation – pastiche – Vincent Gallo

## INTRODUCTION

L'idée centrale qu'on entend développer dans ce mémoire est que le cinéma suscite autant les autres modes d'expression implicitement qu'il ne les cite explicitement. Autrement dit, les liens entre le cinéma et les autres arts sont autant précaires qu'analogiques. Ce croisement entre le film et les autres arts comme la peinture et la photographie et les différentes formes que prend cette relation est précisément ce qui nous intéresse dans cette étude. Nous nous attarderons dans ce mémoire, sur certaines des principales relations observées en littérature entre une œuvre et une autre pour les appliquer au cinéma. La citation canonique, la plus explicite et la plus structurée des liaisons textuelles, servira d'assise à cette analyse qui portera aussi sur la réminiscence, le parodie et le pastiche. Cependant, l'examen des différentes relations observées en littérature s'avère insuffisant pour couvrir l'ensemble des croisements observés au cinéma et dans les arts visuels. Une fois les modèles citationnels définis, nous les sortirons de leur contexte littéraire pour les appliquer au cinéma. Cette déviation nous permettra à définir une citation picturale ou photographique dans le film qui correspondrait aux normes textuelles établies.

Nous aborderons le phénomène de la citation et le mouvement de déplacement interdisciplinaire qu'engendre la citation en arts visuels, plus particulièrement au cinéma et chez le réalisateur Vincent Gallo. Pour ce faire, nous prendrons comme assises théoriques principales les textes d'Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, de René Payant, le texte « Bricolage pictural » tiré de son ouvrage *Vedute : pièces détachées sur l'art : 1976-1987* et *Décadrages : peinture et cinéma* de Pascal Bonitzer. Ainsi, en nous appuyant sur les notions développées par Antoine Compagnon, nous définirons la citation, qui serait considérée, dans son acceptation linguistique, comme un élément prélevé d'une œuvre puis greffé à une autre. Afin de rendre opératoire dans le domaine des arts visuels les concepts proposés par Compagnon, nous nous attarderons plus spécifiquement sur l'acte citationnel défini par Payant, une opération qui conçoit l'œuvre visuelle comme dérivée d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. Finalement, le choix du texte de Bonitzer se justifie par le fait qu'il s'interroge sur la construction du plan cinématographique qui cite la peinture au cinéma et établit un classement des différents types de citations

picturales (ou visuelles) présentes dans le film. Ainsi, ces trois auteurs permettent au lecteur ou au spectateur de se munir des outils nécessaires pour identifier le motif cité et le récit iconique qui lui est associé. En tant que spectateur, nous nous devons de lire puis d'analyser l'œuvre en nous questionnant sur la forme et la fonction du ou des motifs cités. C'est ce que nous tenterons de faire en étudiant spécifiquement la photographie de mode qui privilégie la narrativité en s'inspirant de la peinture, du cinéma et de l'instantané. Nos exemples seront en grande partie tirés du catalogue d'exposition *Fashioning Fiction in Photography Since 1990* de Suzan Kismaric et Eva Respini qui a été conçu dans le cadre de l'exposition du même titre présentée au Musée d'art Moderne à New York en 2004.

En étudiant la problématique récente que pose la pratique interdisciplinaire qui implique des relations entre plusieurs médiums, nous considérerons plusieurs réalisateurs qui citent ou suscitent, dans leurs œuvres, les autres arts comme la peinture ou la photographie. Nous nous référerons donc, dans un premier temps, à différents cinéastes, avant de nous consacrer plus particulièrement à Vincent Gallo et notamment à Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard ou Pier Paolo Pasolini dont nous essaierons de montrer comment ils se réfèrent directement et/ou indirectement aux autres arts. À notre connaissance, personne ne s'est encore réellement interrogé sur la manière dont la citation des autres arts fonctionne au cinéma, et plus particulièrement chez Vincent Gallo, cet artiste peu connu et dont l'œuvre a été peu étudiée par le milieu artistique et cinématographique contemporain.

Notre projet n'étant pas d'analyser toutes les réalisations artistiques ayant recours à la citation, il nous fallait déterminer un corpus précis. La problématique de ce mémoire est donc celle de la citation des autres arts au cinéma mais plus particulièrement comment celle-ci se trouve, chez le cinéaste Vincent Gallo, modélisée par la peinture et la photographie. On se demandera comment le film de Vincent Gallo, *Buffalo 66*, cite implicitement puis explicitement la peinture et la photographie et comment ce cinéaste adopte un esthétisme visuel propre à l'art pictural et photographique en construisant, à partir des éléments des autres arts les plans de ses « tableaux » scéniques. Nous questionnerons sa référence aux autres arts pour illustrer l'état psychologique des personnages de son film. En fait, ce mémoire vise à démontrer comment la citation de la peinture et de la photographie de mode

fonctionne principalement par citation formelle et stylistique. Notre étude veut établir que *Buffalo 66* est dans son ensemble une citation stylistique qui pastiche les différentes formes d'expressions – peinture et photographie – auxquels Vincent Gallo adhère. Mais bien que nous analysons une seule œuvre cinématographique, soit *Buffalo 66* de Vincent Gallo, il est évident que, pour mieux comprendre ce film, nous allons considérer l'ensemble de l'œuvre de cet artiste multidisciplinaire en la situant dans la production cinématographique actuelle.

Ainsi, ce mémoire embrassera les notions plus larges de citation et d'énonciation en arts et au cinéma – car certains films puisent dans d'autres formes d'art tant au niveau esthétique que de la thématique – pour ensuite considérer la citation comme processus et phénomène spécifique dans le film *Buffalo 66* de Vincent Gallo.

## CHAPITRE 1

### **LA CITATION : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE ET VISUELLE**

# 1 LA CITATION : UNE PRATIQUE LITTÉRAIRE ET VISUELLE

## 1.1 Citation et référence : état de la question

### 1.1.1 Quelques définitions de la citation

La littérature donne à voir plusieurs types de processus citationnels dont la citation canonique qui répond à des règles spécifiques : elle est encadrée par des guillemets et accompagnée de sa référence. En fait, en littérature, la citation canonique se démarque de ses pratiques cousines, telles que le pastiche ou la parodie par exemple, par ses normes conventionnelles et fixes. Selon Hélène Maurel-Indart, la reproduction stricte du texte – les mots et la ponctuation – doit respecter trois conditions : « la présentation entre guillemets, une longueur limitée de manière à ne pas remplacer l'ouvrage cité ni à lui faire concurrence et, enfin, l'indication du nom de l'auteur<sup>1</sup> » ou plutôt de la référence. D'après Sébastien Babeux la référence est cette « indication placée en marge du corps du texte : en bas de page, en fin de texte ou en bibliographie [...]. Il s'agit d'une annotation précise (dont l'idéal comprendrait : auteur, titre de l'ouvrage, édition, année de publication, page) permettant au lecteur de retracer le texte original auquel la citation est attachée<sup>2</sup> ». Telle se présente donc la citation canonique.

Par ailleurs, on peut considérer d'autres types de citation qui s'avèrent tout aussi correctes que la citation canonique. Sans être fidèles à l'œuvre originale et sans révéler toujours leur source, certains procédés, comme le pastiche ou la parodie, sont considérés par les théoriciens comme « honnêtes ». En effet, selon Anthony Wall et Marie-Dominique Popelard, bien que les guillemets et la référence soient « bel et bien des marques de citations [...] cela ne veut pas dire pour autant que (1) ce sont les seules marques [...] et (2) qu'il ne pourrait pas exister de citation sans marques »<sup>3</sup>. Certains procédés citationnels, comme la reprise ou le clin d'œil, sont d'ailleurs fréquents en arts visuels et au cinéma. Quand deux œuvres sont interpellées, car au moins deux œuvres sont toujours mobilisées par la citation

---

<sup>1</sup> Hélène Maurel-Indart, « Une typologie de l'emprunt », *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 173-174.

<sup>2</sup> Sébastien Babeux, *De la citation à l'interférence : croisement dans le film contemporain*, Mémoire de maîtrise en études cinématographique, Montréal, Université de Montréal, 2004, p. 10.

<sup>3</sup> Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall, « Introduction », *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 11-12.

(intertextualité) et toujours au moins deux énonciateurs d'œuvres engagés dans la citation (intersubjectivité)<sup>4</sup>, ces procédés relèvent d'une intertextualité à la fois explicite et abstraite<sup>5</sup> :

Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et une autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses réflexions, autrement non recevable [...]<sup>6</sup>.

Si la citation canonique procède par réactualisation du cité grâce à la référence, la compréhension de la plupart des autres procédés citationnels repose sur la compétence du lecteur à identifier la relation textuelle. Ainsi, en littérature comme en arts visuels, si l'œuvre-cible possède des guillemets, même invisibles, le spectateur, quant à lui, doit posséder les connaissances préalables pour discerner la citation. Or, en peinture ou en photographie, ces marques (ces guillemets) doivent se faire à travers un renvoi plus ou moins évident à une source connue ou à un titre explicitement référentiel comme dans *Hommage à Matisse* de Jean-Michel Basquiat (fig. 1). Elles peuvent aussi présenter l'insertion d'un motif ou d'une écriture appartenant à un autre artiste, par exemple *Untitled n° 224* de Cindy Sherman qui reprend le petit Bacchus malade du Caravage (fig. 2). L'œuvre citante peut finalement combiner les deux manières en renvoyant à un autre artiste par la reprise d'un motif et par la présence d'un titre référentiel. L'œuvre de Sherrie Levine, *After Walter Evans*, (fig. 3), illustre cette façon de travailler.

---

<sup>4</sup> Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Citer l'autre, op. cit.*, p. 159

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Édition du Seuil, 1982, pp. 7-16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 8.





Figure 1 : Jean-Michel Basquiat, *Hommage à Matisse*, 1983, techniques mixtes sur carton, 70 x 49,5 cm., Collection Pierre Cornette de Saint-Cyr, Courtoisie Galerie Beaubourg, Paris.



Figure 2 : Cindy Sherman, *Untitled n° 224*, 1990, photographie couleur, 122 x 96,5 cm., Édition de 6, Saatchi Collection, Londres.



Figure 3 : Sherrie Levine, *After Walker Evans : 4*, 1981, photographie n&b, 25,5 x 20,5 cm, [s.l].

Au cinéma, le montage crée des marques indicielles avec les cadres dans le cadre ou des temps d'arrêt. Dans *Halloween II* (1981) de Rick Rosenthal par exemple, « le cadre du téléviseur agit comme guillemets délimitant les images tirées du film de Romero<sup>7</sup> » *Night of the Living Dead* (1968) (fig. 4)<sup>8</sup>. Rosenthal signale sa source en « collant » sa référence – nom du film, compagnie de production, année (qui n'est pas l'année de production du film) – au générique (fig. 5). Notons que cette citation n'est pas innocente puisque l'extrait de *Night of the Living Dead* dans *Halloween II* annonce, via le dialogue, le retour des morts venant s'en prendre aux personnages (« There coming for you ») au moment où Michael Myers revient lui-même tout juste à la vie pour assassiner sa sœur ainsi que ceux qui l'empêcheraient de commettre ce meurtre.



Figures 4-5 : Rick Rosenthal (réalisation), *Halloween II*, 1981, DVD-vidéo couleur, 92 minutes.

Selon Pascal Bonitzer, dans *Passion*<sup>9</sup> (1982) de Jean-Luc Godard, des « tableaux vivants, sont secoués, traversés, disloqués par des mouvements violents qui sont ceux de la caméra ou des modèles eux-mêmes (qui n'arrivent pas à se tenir en place, frémissent ou se

<sup>7</sup> Sébastien Babeux, *op. cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> Cette image peu visible nous présente l'un des extraits de *Night of the Living Dead* qui annonce George A. Romero comme le réalisateur du film. Plusieurs extraits de *Night of the Living Dead* sont présentés en saccade dans les téléviseurs des victimes de Myers tout au long de *Halloween II*.

<sup>9</sup> *Passion* est un film divisé entre deux univers : une usine et un studio de cinéma. Jerzy, le cinéaste, y est partagé entre deux femmes : Isabelle Huppert et Hanna Schygulla. Godard y confronte le cinéma à ce que la peinture a produit de plus grand au cours des siècles, inventant des formes nouvelles dans l'entre de ces deux arts. <http://www.cahiersducinema.com/article517.html>

révoltent contre leur immobilité forcée) »<sup>10</sup>. Cette fois, c'est un temps d'arrêt dans le film de Godard qui crée une tension entre les deux médiums. Le cinéma et la peinture rivalisent pour permettre la reconnaissance dans la scène cinématographique du renvoi à l'œuvre picturale de Rembrandt, *La ronde de nuit* (fig. 6) ou celle de Goya, *El tres de mayo*, entre autres. Même si ces toiles étaient tout à fait inconnues du spectateur, la mise en scène (fig. 7) propose un guillemetage cinématographique annonçant une citation puisée à l'extérieur du médium cinématographique, citation que le spectateur ne peut ignorer même s'il ne peut en donner explicitement la source.



Figure 6 : Rembrandt, *La ronde de nuit*, 1642, h.s.t., 447 x 363 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.



Figure 7 : Jean-Luc Godard (réalisation), *Passion*, 1982, Vidéocassette couleur, 88 minutes.

<sup>10</sup> Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, p. 30.

Ainsi, même si certaines citations cadrent parfaitement dans le déroulement narratif et la succession des plans, elles viennent rompre la linéarité de l'histoire dans laquelle elles s'inscrivent. Elles doivent instaurer un bris dans la continuité que constitue l'œuvre cinématographique – ce que Beugnot qualifie de *béance* ou de *faille* :

Identifiable au simple regard, la citation ouvre dans le tissu textuel une béance ou une faille par lesquelles pénètre un discours étranger, en l'occurrence et le plus souvent, celui de la tradition : elle ébauche donc spontanément, [...] un dialogue par la confrontation de deux voix<sup>11</sup>

La rupture de la linéarité attire certainement l'attention du spectateur sur la citation. Cette coupure linéaire qui renvoie distinctement à une autre œuvre donnée, compense les guillemets cinématographiques. Car si normalement « une citation qui omet de donner son auteur est considérée comme un vol »<sup>12</sup>, les notes de bas de page sur le tableau ou à l'écran sont impossibles à mettre. Ainsi, par la mise en évidence de leurs emprunts, les artistes parviennent à éviter cette condamnation pour vol tout comme les auteurs en littérature qui détachent visuellement les citations de leurs textes par les guillemets qui « désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur<sup>13</sup> ». L'appropriation avouée d'une autre œuvre par les artistes visuels et cinématographiques est aussi légitime que toute citation littéraire indiquant sa source. Chaque emprunteur fait donc usage de la citation de diverses manières. Les façons de citer varient d'un artiste à l'autre et prennent plusieurs sens, passant de la parodie à l'hommage, du pastiche au plagiat.

## 1.1.2 Typologie des citations

### 1.1.2.1 La citation canonique

Les origines judiciaires de la citation littéraire sont intéressantes. Bernard Beugnot situe cette généalogie en affirmant que « citer, c'est convoquer devant un tribunal une autorité et un témoin; en matière littéraire, c'est introduire dans le texte récepteur un texte étranger élu par ses particularités expressives<sup>14</sup> ». Cependant, la littérature et les arts visuels

<sup>11</sup> Bernard Beugnot, *La mémoire du texte – essais de poétique classique*, Paris, Éditions Champion, 1994, p. 306.

<sup>12</sup> Leo Steinberg, « The Glorious Company », *Art About Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978, p. 21. (Traduit de l'anglais par nous).

<sup>13</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 40.

<sup>14</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 270.

proposent un tel éventail de type de citation et cette dernière a « subi une telle évolution que la définition juridique précédemment proposée semble dépassée<sup>15</sup> ».

En fait, la citation canonique et le plagiat se départagent plusieurs formes d'emprunts que nous éviterons de figer dans un système clos et hiérarchisé. Nous révélerons les types de citations qui se présentent en arts visuels et qui sont visibles dans les œuvres picturales, photographiques et cinématographiques que nous analyserons dans ce mémoire. Toutefois, avant d'aborder les différentes espèces de citations canoniques et de plagiats, il importe de définir convenablement ces dernières.

La citation canonique est cet emprunt sans transformation d'une œuvre transcrite parfaitement dans une autre et dont la source est révélée. Pour ne pas être un plagiat, il faut que la partie citée soit clairement identifiée comme citation. Ainsi, la citation directe<sup>16</sup> totale ou partielle et identifiable est celle qui se détache visuellement du reste de l'œuvre par l'encadrement des guillemets<sup>17</sup>, sans modification littérale ou stylistique. En littérature, recourir au texte d'un autre, peut servir à appuyer son propre ouvrage, à fournir des exemples ou à expliciter certains aspects de son propre discours. En arts visuels, un renvoi explicite et immédiat à une autre œuvre sans modification aucune et correctement démarqué est possible. Mais dans le domaine visuel et cinématographique, la citation canonique – c'est-à-dire une œuvre qui reprend une image telle quelle – se modifie dans le nouveau contexte par le transport et la transplantation de l'extrait cité. Nous pouvons penser, par exemple, à la récupération par Andy Warhol ou Marcel Duchamp de *La Joconde* de Leonardo Da Vinci, qui prend une tout autre signification lorsque répétée en série ou affublée d'une moustache et d'un bouc<sup>18</sup>. Au cinéma, Dans son film *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini reprend explicitement

---

<sup>15</sup> Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 184.

<sup>16</sup> « L'emprunt est qualifié de « direct » s'il est textuel et « d'indirect » s'il subit une transformation dans le texte d'arrivée. » Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p.181.

<sup>17</sup> L'imprimeur Guillaume aurait inventé les guillemets « au XVII<sup>e</sup> siècle, pour encadrer, isoler un discours rapporté au style direct ou une citation. [...] Ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur ». Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 40.

<sup>18</sup> Nous étudierons la reprise par Duchamp de *La Joconde* au point 1.2.1.1.

des œuvres de la Renaissance, *La Déposition* de Rosso Fiorentino et Jacopo Pontormo, mais qui, dans leur nouveau contexte, offrent un tout autre sens<sup>19</sup>.

Par le style ou le montage, les œuvres picturales ou cinématographiques peuvent comporter aussi une multitude de variations de la citation, comme la parodie ou le pastiche et qui sont, néanmoins, aussi légitimes que la citation canonique. En fait, la citation canonique en arts nous contraint à revoir la définition de la citation :

L'œuvre citée n'est que partiellement présente alors que l'œuvre citante n'indique (généralement) pas clairement sa source. [...] D'ailleurs, le repérage dans un tableau d'un fragment importé ne garantit nullement que cette partie distinguée pour le spectateur-lecteur a une fonction de renvoi<sup>20</sup>.

Il faut donc avouer qu'il est plus ardu de reconnaître les citations dans ces œuvres littéraires ou visuelles. En fait, comme nous l'avons suggéré précédemment, la découverte de ces relations textuelles repose en grande partie sur la capacité de décodage des traces indicelles (guillemets) de la citation par le spectateur. Si ces marques passent inaperçues, tout comme les citations qu'elles encadrent, sans elles, l'œuvre citante plagie l'œuvre citée, un vol à son auteur. Car, « des citations dépourvues de toute marque distinctive (guillemets ou italiques), de toute formule introductive, de mention de l'auteur et de la référence, et recousues dans la texture même du récit, constituent, en bon français, des plagiats<sup>21</sup> ». Le plagiat est en fait un emprunt direct, total ou partiel sans autorisation et « relève de la pure contrefaçon<sup>22</sup> ».

L'absence des marques *typo-graphiques* et de la référence consiste en fait à se reposer sur « l'ignorance présumée du texte cité chez les lecteurs, ignorance qui fait du lecteur le tiers exclu d'un rapport dès lors binaire entre citant et cité, devenus par le fait plagiaire et plagié<sup>23</sup> ». Nous pourrions nous pencher longuement sur ce problème en

<sup>19</sup> Nous analysons ces deux citations plus précisément dans le deuxième chapitre sur le cinéma aux points 2.2.3.2 et 2.2.3.3.

<sup>20</sup> René Payant, « Bricolage pictural », in *Vedute : pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 52.

<sup>21</sup> Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, pp.185-186.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>23</sup> Marilyn Randall, « Résonances secrètes : les plagiats de Stendhal et Coleridge devant critique », in *Citer l'autre, op. cit.*, p. 68.



invokant l'œuvre cinématographique de Quentin Tarantino exemplaire de « celui qui a délibérément caché ses emprunts<sup>24</sup> ». Son fameux *Reservoir Dogs*<sup>25</sup> (1992) (fig. 8) est étrangement similaire au film hongkongais *City on Fire*<sup>26</sup> de Ringo Lam (1987) (fig. 9). Tarantino ne change que la structure narrative du film chinois pour y présenter des scènes reconstituées plan par plan. On reproche en fait à Tarantino d'avoir tout d'abord nié ses influences. Mais à cause de la grande popularité des films asiatiques de plus en plus accessibles aux cinéphiles grâce à l'apparition du DVD, il est plus difficile pour lui aujourd'hui de cacher ces influences. En n'invokant point la reprise et sans réellement transformer le récit de l'œuvre citée dont certains plans sont littéralement copiés, Tarantino commet pour plusieurs l'infamie puisque « citer sans nommer, c'est l'imposture<sup>27</sup> ». Dans la littérature ou dans les divers domaines artistiques, la copie est un acte répréhensible, chargée de connotations négatives puisqu'elle trahit une faible personnalité et un manque d'originalité. Mais en renvoyant clairement à l'œuvre citée (circonscrite), les films, les tableaux, les photographies de notre corpus deviennent légitimes et originaux.



Figure 8 : Ringo Lam (réalisation), *City on Fire*, 1987, DVD-vidéo couleur, 101 minutes.



Figure 9 : Quentin Tarantino (réalisation), *Reservoir Dogs*, 1992, DVD-vidéo couleur, 99 minutes.

<sup>24</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 94.

<sup>25</sup> Un gang de criminel réussit un vol à main armée dans une bijouterie. Mais les policiers sont si vite à leur poursuite qu'il suspecte un membre de leur équipe d'être un délateur. Le « rat » du groupe est finalement un policier agent secret. Le film tourné en flash-back expose la façon dont le policier s'y est pris pour s'infiltrer dans le gang. <http://www.imdb.com/title/tt0105236/plotsummary>

<sup>26</sup> Un policier agent secret s'infiltrer dans un gang criminel qui complot de voler une bijouterie. Le film expose la manière dont le policier s'y prend pour entrer dans le gang. <http://www.imdb.com/title/tt0093435/plotsummary>

<sup>27</sup> Michel Schneider, *op. cit.*

### 1.1.2.2 Le plagiat

Ainsi, les œuvres de notre corpus ne constituent pas des plagiat. En fait, plutôt que de reproduire « un simple stockage de sucres prélevés, l'écriture [est ici] une transformation créatrice<sup>28</sup> ». Les œuvres étudiées dans ce mémoire forment une gamme plus complexe de types de relations textuelles démarquées<sup>29</sup> et transformées<sup>30</sup>. La matière qui appartenait à autrui est maintenant la propriété de l'autre. « Elle est telle qu'elle fût prise et pourtant devient différente dans son nouvel usage<sup>31</sup> » qui se joue à travers une tétatologie de citations indirectes, tel le pastiche, passant de la citation stylistique à la citation formelle, emprunt indirect fréquent dans les œuvres cinématographiques que nous analysons.

La nature imitative du pastiche rend son association au plagiat inévitable. Par contre, on voit mal en quoi l'imitation stylistique ou formelle présente dans les œuvres de notre corpus est comparable au plagiat. C'est pourquoi nous éviterons les pasticheurs qui se placent du côté des plagiaires en nous concentrant uniquement sur le pastiche comme relation textuelle ponctuelle.

### 1.1.3 Tétatologie de la citation

La citation canonique et le plagiat sont des emprunts directs partiels ou totaux avec mention dans le premier cas, sans dans l'autre. Nous abordons maintenant d'autres types de relations textuelles que nous définissons comme des emprunts indirects, partiels ou totaux. Sans mention nécessairement (sans marques *typo-graphiques* ou référence à la source), la différence principale entre le plagiat et les autres relations textuelles est que l'emprunt pour ces dernières est avoué. En admettant leur emprunt, les auteurs citant s'attribuent des relations textuelles qui dévoilent une intention motivée de reprise de l'œuvre d'un autre, en partie ou en totalité, pour la pasticher ou la parodier ainsi que le précise Linda Hutcheon : « Both parody and pastiche not only are formal textual imitations but clearly involve the issue of intent. Both are acknowledge borrowings, therein lies the most obvious distinction

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>29</sup> Les différentes citations dans les œuvres citantes sont encadrées par des marqueurs *typo-graphiques*, comme le ralenti, l'arrêt sur l'image, le cadre dans le cadre, etc.

<sup>30</sup> Transformée dans son nouveau contexte, la citation dans l'œuvre citante prend un nouveau sens.

<sup>31</sup> Michel Schneider, *op. cit.*, p. 79 (Montaigne cité par Schneider).



between parody and plagiarism<sup>32</sup> ». Ces types d'emprunts se veulent donc une reprise consciente et volontaire d'une autre œuvre de la part de l'auteur citant. Elle est normalement signalée par une marque *typo-graphique* et/ou une référence que le lecteur informé peut reconnaître.

Notre tétatologie de la citation ne sera pas exhaustive. Après avoir précisé quelques emprunts littéraires pour nous situer, nous nous attarderons spécifiquement à l'allusion, terme général qui renferme plusieurs pratiques. Celle-ci inclut, comme nous l'entendons, les relations textuelles telles la citation formelle, la citation stylistique, la parodie, etc. Il est important de bien analyser chacune d'entre elles pour pouvoir ensuite les appliquer ou non aux œuvres de notre corpus. Ainsi, nous définirons ce qu'est un emprunt en littérature tout en nous attardant plus spécifiquement à ceux qui sont pratiqués en arts visuels et au cinéma.

### 1.1.3.1 Traduction, résumé, analyse et adaptation

Nous ne nous attarderons pas à la traduction<sup>33</sup>, au résumé<sup>34</sup> et à l'analyse<sup>35</sup> qui sont des pratiques littéraires; nous aborderons plutôt les relations textuelles en arts visuels et au cinéma.

En littérature, au théâtre et au cinéma, l'adaptation est pratique courante. Nous pourrions définir ce type de relations textuelles comme la transportation d'une œuvre d'un genre à un autre. L'adaptation nécessite toujours l'accord de l'auteur. Un texte littéraire, souvent romanesque ou théâtral, est transposé à l'écran ou sur la scène de manière assez fidèle. Par contre, quelques coupures ou « l'introduction de nouvelles idées, souvent secondaires, [ne] donne pas les apparences d'une œuvre nouvelle, toute nourrie en réalité de la substance essentielle et de l'originalité de l'œuvre imitée<sup>36</sup> ». Plusieurs films ont déjà été

---

<sup>32</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, University Paperbacks, Methuen Inc., 1985, p. 38.

<sup>33</sup> Adaptation équivalente d'une composition dans une autre langue que l'originale et qui exige « une autorisation de l'auteur de l'œuvre traduite ». Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 175.

<sup>34</sup> Condensé précis et licite d'une autre œuvre c'est-à-dire qui « répond à des raisons d'intérêt général, didactique ou scolaire ». *Ibid.*, p. 178.

<sup>35</sup> Texte minutieux et personnel qui tente de dégager de manière critique les propositions d'un autre et qui ne nécessite aucune autorisation puisqu'elle est considérée comme une œuvre originale. *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>36</sup> Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 177.

adaptés à partir de romans. On n'a qu'à penser à *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas père scénarisé en 1994 par Danièle Thompson et réalisé par Patrice Chéreau.

### 1.1.3.2 La réminiscence

Bien que la réminiscence pourrait aussi s'appliquer aux arts visuels, nous y porterons peu d'intérêt puisqu'elle ne convient pas aux œuvres de notre corpus. Cet acte créatif que l'on présume irréfléchi, qui s'inspire inconsciemment d'une autre création et qui est généralement l'excuse accommodante du plagiste, a fait la renommée du controversé Quentin Tarantino. Car, bien qu'aujourd'hui il admette ouvertement ses intentions en référant judicieusement et de manière évidente à des scènes cultes du cinéma d'Hongkong ou à de vieux classiques, son travail reste discutable. Dans *Kill Bill : Vol. 1*<sup>37</sup> (2003) (fig. 11), les échantillonnages musicaux, scéniques ou historiographiques tirés de son bagage cinématographique évoquent pour lui l'hommage ou un souvenir reformulé, mais se situent encore, pour certains, aux limites du plagiat. D'ailleurs, dans une entrevue éloquente, Tomohiro Machiyama à propos de *Kill Bill : Vol. 1*, s'interroge sur les croisements (supposément insouciant) avec de nombreux autres films de Tarantino. La frontière entre réminiscence et plagiat est très ténue et nous ne pouvons que nous fier à la bonne foi et à l'honnêteté du réalisateur américain :

**TM :** How about *The Bride Wore Black*<sup>38</sup> (1968, Francois Truffaut, France)? [fig. 10].

**QT :** Here's the thing. I've never actually seen *The Bride Wore Black*.

**TM:** Really?

**QT:** I know of it, but I've never seen it. Everyone is like, "oh, this is really similar to *The Bride Wore Black*." I've heard of the movie. Its based on a Cornell Woolrich novel too, but it's a movie I've never seen. The reason I've never seen it is because...I've just never been a huge Truffaut, fan. So that's why I never got around to see it. I'm not rejecting it, I just never saw it. I'm a Goddard fan, not a Truffaut fan. So I know of it, I know all that stuff, but it's a movie I've never seen.

---

<sup>37</sup> Au cours d'une cérémonie, un commando fait irruption dans la chapelle et tire sur les invités. Laisse pour morte, la mariée enceinte retrouve ses esprits après un coma de quatre ans. Cette ancienne tueuse à gages n'a alors plus qu'une seule idée en tête : venger la mort de ses proches en éliminant les cinq membres de l'organisation criminelle de laquelle elle s'était affranchie. <http://french.imdb.com/title/tt0266697/plotsummary>

<sup>38</sup> Julie Kohler voit, le jour de ses noces, son mari abattu sur le portail de l'église par une balle tirée d'on ne sait où. La jeune veuve entreprend de se venger des cinq assassins de son époux en les éliminant un par un. <http://french.imdb.com/title/tt0061955/plotsummary>

**TM:** I thought of it because The Bride has that list of names she checks off.

**QT:** Oh, is that in there too? [...]

**TM :** How about *Dead and Buried* (Gary Sherman, 1981, USA)?

**QT :** Ok, yeah. I've seen *Dead and Buried*. So what's the connection?

**TM:** Daryl Hannah disguises herself as a nurse and tries to kill The Bride in a coma with a syringe.

**QT:** Oh! Yes! Lisa Blount! The girl from *An Officer and a Gentleman*! Yeah, exactly. Actually, to tell you the truth, there's another movie that I kind of got that idea a little bit more from. And that's John Frankenheimer's *Black Sunday* (1977, US). There's a scene where Marthe Keller goes into the hospital and disguises herself as a nurse and she's going to kill Robert Shaw with a poisoned syringe<sup>39</sup>.

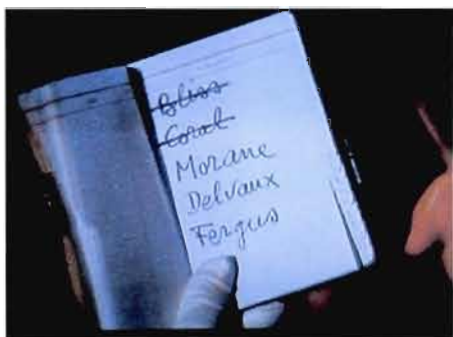


Figure 10 : François Truffaut (réalisation), *La mariée était en noire*, DVD-vidéo couleur, 1968, 107 minutes.

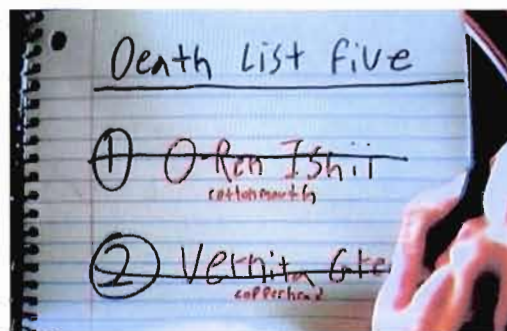


Figure 11 : Quentin Tarantino, (réalisation) *Kill Bill : vol. 1*, DVD-vidéo couleur, 2003, 111 minutes.

### 1.1.3.3 La reproduction et la reprise

La reproduction en littérature ou en arts doit absolument, pour ne pas être un pur plagiat, se faire avec le consentement de l'auteur. Elle est la reprise parfaite d'un texte ou d'une image reproduite perpétuellement dans les livres ou sur des affiches. Dans le film, la reprise (remake) est une notion importante. Elle peut être considérée comme une variation de la citation au cinéma. Comme pour la reproduction, la reprise est un emprunt généralement total mais indirect, car elle peut subir des transformations volontaires, contrairement à la copie autorisée :

<sup>39</sup> Tomohiro Machiyama, « QUENTIN TARANTINO reveals almost everything that inspired KILL BILL in... THE JAPATTACK », <http://japattack.com/japattack/newiframe/newjapattack/film/tarantino.html>

Le processus du remake permet de mettre en valeur des éléments qui, sans la comparaison avec la première version, auraient pu paraître sans importance, voire passer inaperçus. [...] Un remake permet de remotiver certains aspects anodins d'une histoire, ce qui rend compréhensible son importance au sein de la création artistique<sup>40</sup>.

Ainsi, « le remake (dans sa forme la plus banale) ne renvoie pas directement à sa version originale<sup>41</sup> ». Même celui qui reprend plan par plan littéralement et en totalité une autre œuvre cinématographique affecte le système du film dans son ensemble (*emprunt indirect systémique*). Pensons ici à la reprise de *Psycho* (1998) par Gus Van Sant, un classique d'Alfred Hitchcock (1960), où le noir et blanc fait place à la couleur.

#### 1.1.3.4 La parodie

La parodie ou la citation parodique (emprunt partiel indirect) se veut une comparaison intentionnelle, critique et/ou ludique entre deux œuvres. En littérature comme en arts visuels, incluant le cinéma, la nouvelle œuvre se détourne considérablement du sens du contexte initial. Car l'opération parodique « induit nécessairement un changement de contexte, qui ne peut qu'altérer le sens premier. Lorsque cette altération est consciemment recherchée, et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique<sup>42</sup> ». En fait, l'image parodique contient une autre image qui se présente comme un « ensemble des jeux de références implicite ou explicite à une œuvre, un genre ou un style en situations discordantes affichées ou suggérées<sup>43</sup> ». Pour être effective, la citation doit être évidemment identifiée par le spectateur qui reconnaît la source parodiée et une intention parodique. Ainsi, en interpellant notre mémoire et nos souvenirs de l'art ancien, Cindy Sherman, dans son œuvre *History Portraits*, re-présente en plusieurs autoportraits photographiques et de manière ironique, des tableaux d'Ingres ou de Raphaël (fig. 12-13) :

<sup>40</sup> Alain Masson (dossier réuni par), « Le remake 2<sup>e</sup> partie », *Positif*, n°460 (juin 1999), p. 86.

<sup>41</sup> Sébastien Babeux, *op. cit.*, p. 77.

<sup>42</sup> Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 67.

<sup>43</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 333.

L'effet produit par les portraits de Sherman outrepassa la reconnaissance et l'identification de l'œuvre-source, dans la mesure où ces œuvres sont inquiétantes, moqueuses, alors que les originaux sont réalisés selon les règles de la perfection. Cet *Idéal*, Sherman le remet en question par le biais de l'ironie sous-jacente à sa série photographique. À mi-chemin entre la moquerie et le sarcasme, les *History Portraits* font état, dans leur forme et leur contenu, d'une perversion du modèle cité<sup>44</sup>.



Figure 12 : Raphaël, *La Fornarina*, v. 1518-9, h.s.t., 85 x 60 cm., Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.



Figure 13 : Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989, photographie couleur, 135,5 x 102 cm., Édition de 6, The Carol and Arthur Goldberg Collection.

Au cinéma, l'ironie de genre est la forme la plus habituelle de parodie. Il peut y avoir dans un film une ou plusieurs sources de référence. *Spaceballs* (1987) de Mel Brooks ne parodie que la première trilogie *Star Wars* (1977-1983) de George Lucas. Dans *Scary Movie* (2000), Keenen Ivory Wayans cite, dans plusieurs séquences parodiques, une panoplie de film d'épouvante comme *Scream* (Wes Craven, 1996) ou *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997).

<sup>44</sup> Lynn Bannon, *Citation en chaîne : Sherman, Ingres, Raphaël*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, p. 40.

### 1.1.3.5 Le pastiche

Bien qu'il soit moins précis que la citation ou la parodie, le pastiche constitue une forme de relation d'une œuvre à une autre, qui est très présente dans les arts visuels comme au cinéma. Notre corpus d'œuvres regorge de pastiches qui, en fait, ne lient pas *concrètement* des motifs précis et reconnaissables entre eux. Dans le pastiche, il n'y a pas de renvois clairs ni de références explicites à l'œuvre source et à son auteur. Le renvoi à la source se fait davantage à travers l'idée générale, la structure, le style, la technique, la *manière de faire* plutôt qu'à un motif précis.

C'est que, contrairement à la parodie, dont la fonction est de détourner la lettre d'un texte, et qui se donne donc pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près, le pastiche, dont la fonction est d'imiter la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible. La citation brute, ou l'emprunt, n'y a point sa place<sup>45</sup>.

Le pastiche cherche une certaine indépendance vis-à-vis des modèles qui l'inspirent et qu'il imite en entretenant avec eux un rapport sans doute trouble. Cet emprunt indirect et partiel est certainement plus difficile à cerner que sa contrepartie, l'emprunt direct. Il n'est pas toujours perceptible et son identification est subjective. Il est donc fréquemment la source de doutes raisonnables et il est, par conséquent, contestable. Le pastiche peut prendre toutes sortes de formes qui sortent des limites rigides appliquées normalement à la citation canonique. Comme la réminiscence ou la parodie ponctuelle, la citation stylistique (citation-indice) et la citation formelle (citation-diagramme) sont deux types de pastiche qui opèrent de manière tout aussi légitime que la citation canonique de laquelle ces procédés découlent.

La citation stylistique est une forme de pastiche qui adhère spécifiquement au style d'une œuvre ou d'un auteur. Maurel-Indart précise en quoi consiste ce type de pastiche :

*L'imitation d'un style, d'une tendance ou d'une école* n'est pas coupable si l'auteur se borne à imiter le genre ou la facture d'une œuvre : La méthode d'un artiste ou le style d'un écrivain, qui peuvent caractériser une méthode, une tendance, une école, ne leur appartiennent pas en propre, même si cet artiste ou cet écrivain ont eux-mêmes introduit dans l'art ou dans la littérature la méthode ou le style reproduits. (...) Ces méthodes se relient au domaine des idées.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Gérard Genette, *op. cit.* p. 102.

<sup>46</sup> Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 180.



Ainsi, quand Terrence Malick dans son film *Days of Heaven*<sup>47</sup> (1978) (fig.14-15) renvoie aux peintres réalistes américains du XX<sup>e</sup> siècle, il ne s'approprie pas directement ou explicitement l'œuvre de ceux-ci, la structure d'une œuvre particulière, mais reprend plutôt la manière de faire d'Andrew Wyeth (fig. 16) ou Edward Hopper (fig. 17). Comme les peintres réalistes, Malick s'attache à représenter de manière objective les paysans ou les gens du peuple dans leur milieu.



Figures 14-15: Terrence Malick (réalisation), *Days of Heaven*, 1978, DVD-Vidéo couleur, 93 minutes.



Figure 16 : Andrew Wyeth, *Christina's World*, 1948, Tempera, 80,6 x 94,4 cm., The Museum of Museum Modern Art, New York.



Figure 17 : Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925, h.s.t., 60 x 72,5 cm., The of Modern Art, New York.

<sup>47</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle à Chicago, Bill et Abby, un jeune couple, prétendent au reste du monde être frère et sœur. Pour échapper à la pauvreté et aux dures labours de l'industrialisation urbaine, ils décident de se diriger vers le sud des États-Unis. Ils trouvent finalement du travail sur une ferme au Texas. Après la moisson, le jeune, riche et séduisant fermier décide de les inviter à demeurer à la ferme après être tombé amoureux d'Abby. Quand Bill et Abby apprennent que le fermier est gravement malade et qu'il lui reste peu de temps à vivre, ils décident qu'Abby acceptera sa demande en mariage pour bénéficier de la situation. Mais quand la mort se fait attendre, la jalousie et l'impatience se font sentir peu à peu et les accidents sont éventuellement inévitables.  
<http://french.imdb.com/title/tt0077405/combined>

Enfin, le pastiche formel ou la citation formelle, c'est-à-dire la citation qui reprend l'organisation ou les composantes formelles d'une œuvre analysée « comme forme (littéral et aréalité), couleur (teinte et luminosité), étendue, texture (lisse vs rugueux, mat vs luisant)<sup>48</sup> », a la propriété de ne pas être nécessairement déchiffrable d'emblée. Cette relation textuelle n'est pas précise, explicite ou directe comme une citation canonique. Ce pastiche renvoie plus précisément à la structure d'un genre (portrait, paysage, tableau d'histoire, etc.). L'œuvre cinématographique *Barry Lyndon*<sup>49</sup> (1975) de Stanley Kubrick, dévoile une quantité innombrable de plans à valeur historique issus de tableaux de paysages ou de scènes de genre des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La référence à la peinture européenne de cette époque n'est pas anodine. Les aventures du jeune noble irlandais Barry Lyndon se déroulent pendant ce temps en Irlande, en Prusse et en Angleterre. Kubrick s'est minutieusement inspiré des grandes œuvres européennes de cette période. À preuve, tous les costumes, les décors et les accessoires du film ont été fidèlement reconstitués d'après ces tableaux<sup>50</sup>. Bien que le film soit une adaptation du livre de William Makepeace Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon*, l'œuvre de Kubrick semble être basée également sur une série de tableaux et de gravures de William Hogarth qui dépeignent les étapes d'un mariage mondain ou le trajet moral et la déchéance d'un roué. La structure des plans est fidèle à l'organisation interne des scènes de genre comme *Rake's Progress III : The Orgy* ou *Marriage à la mode : 2. The Tête à Tête*, (fig. 18-19). Les lieux, les décors, les meubles, les costumes, le sujet représenté, l'attitude des personnages, rendent compte d'un même genre où se trouve pris un groupe de personnages, presque immobiles, savamment composé à la manière de Hogarth.

Pour René Payant, la citation stylistique et la citation formelle agissent à la manière de la citation-image ou de la citation-indice puis de la citation-diagramme. Nous verrons plus loin comment ces types de citation opèrent précisément.

<sup>48</sup> René Payant, « De l'iconologie revisitée », *op. cit.*, p. 40.

<sup>49</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle en Irlande, un jeune homme de petite noblesse élimine en duel un capitaine britannique amoureux de sa cousine. Il s'exile en s'engageant dans l'armée et combattant sur le continent. Les circonstances l'amènent à désertier et se mettre au service de l'armée prussienne, pour qui il doit espionner un noble joueur, qui le prend sous sa protection. Il s'introduit dans la brillante société européenne où il parvient à se faire épouser par une riche et belle veuve et poursuivre son ascension sociale. Mais le destin saura frapper. <http://imdb.com/title/tt0072684/plotsummary>

<sup>50</sup> Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Édition Définitive, 1999, p 174.



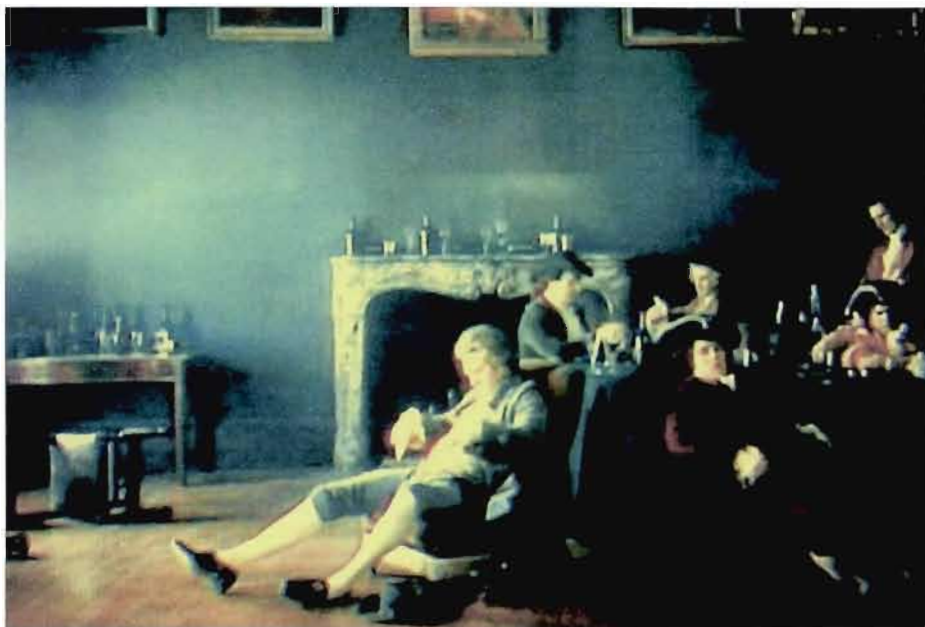


Figure 18 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes.



Figure 19 : William Hogarth. *Marriage à la mode* : 2. *The Tête à Tête*, 1743, h.s.t., 69,9 x 90,8 cm., National Gallery, Londres.

À la lumière de la typologie et la tératologie de la citation, il devient maintenant important de produire un nouveau classement des relations textuelles qui saura mieux rendre compte du processus citationnel en arts visuels et au cinéma. Pour se faire, le modèle proposé par Antoine Compagnon nous sera utile. Son ouvrage *La seconde main : ou le travail de la citation*<sup>51</sup> nous permettra enfin de saisir le processus citationnel entre autres parce qu'il prend pour assises les théories sémiotiques de C. S. Pierce<sup>52</sup>.

La citation-icône (citation-image, citation-diagramme, citation-métaphore), la citation-indice puis la citation-symbole, telles que préalablement analysées par Pierce et Compagnon, seront réactualisées dans les arts visuels par René Payant dans son texte *Bricolage pictural*<sup>53</sup>. Ces types de citations qui agissent comme signe (l'acte citationnel ou la citation comme processus) feront l'objet d'analyses ultérieures.

Plusieurs des formes de citations figurent dans le tableau récapitulatif ci-dessous (tableau 1). Les relations textuelles signalées en gras sont celles que nous jugeons les plus susceptibles de s'appliquer à notre corpus d'œuvres visuelles. Décrites comme processus par René Payant, les citations entre parenthèse sont analogues à celles de notre tératologie, mais précisent davantage notre propos dans la partie 1.2.1. qui traite de la citation comme acte.

---

<sup>51</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 77-82.

<sup>52</sup> Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Édition du Seuil, 1978. 272 p.

<sup>53</sup> René Payant, « Bricolage pictural », *op. cit.*, pp. 51-74.

Tableau 1<sup>54</sup>

## TYPOLOGIE ET TÉRATOLOGIE DE LA CITATION

	EMPRUNT				
	TOTAL		PARTIEL		
	<i>SIGNALÉ (dé-marqué)</i>	<i>CACHÉ</i>	<i>CACHÉ</i>		<i>SIGNALÉ (dé-marqué)</i>
	Volontaire		Volontaire	Inconscient	Volontaire
<b>DIRECT</b> (textuel ou littéral)	-reproduction	-plagiat (contrefaçon ou faux)	-plagiat (citation occultée et sans référence)		- <b>citation canonique</b> (ou <b>citation-icône</b> )  -collage  -traduction
<b>INDIRECT</b> (transformé ou non-littéral)	-traduction -adaptation -analyse -résumé -remake	-adaptation -résumé	-réminiscence -pastiche -traduction	-réminiscence	- <b>Pastiche</b> : <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>citation formelle</b> (ou <b>citation-diagramme</b>)</li> <li>• <b>citation stylistique</b> (imitation d'un style, d'une tendance, d'une école) (ou <b>citation-image</b> ou <b>citation-indice</b>)</li> </ul> -Parodie (ou <b>citation-image</b> ) -Citation-métaphore -Citation-symbole -Analyse

<sup>54</sup> Ce tableau s'inspire de celui qui a été établi par Hélène Maurel-Indart dans « Une typologie de l'emprunt », *op. cit.*, p.193.

## 1.2 Citation et référence : théorisation

### 1.2.1 La citation comme acte

Bienheureuse citation ! Elle a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurerait le même dans différents états<sup>55</sup>.

Cette spécificité de la citation retient notre attention, puisqu'elle fait remonter l'opération à l'étape précédant son insertion dans l'œuvre. La citation, avant d'adhérer à un nouvel environnement circonstanciel, s'impose dès la contemplation ou la lecture de l'œuvre-source<sup>56</sup>. Comme l'explique Jocelyne Lupien, plusieurs étapes forment le processus citationnel :

Le travail de la citation ne s'effectue pas uniquement au moment de la condensation mais dès la perception initiale de l'œuvre de l'autre quand, consciemment ou non, un sujet est interpellé par un motif prégnant, non pas en soi mais pour lui. C'est le réinvestissement de ce motif, chargé de sens et d'affects pour un sujet donné, qui sera ensuite mis en scène dans une nouvelle œuvre<sup>57</sup>.

Quand un passage ou un motif nous intéresse, nous le percevons, le sélectionnons, le stockons dans notre mémoire puis le mobilisons pour finalement le citer dans une nouvelle œuvre<sup>58</sup>. Autrement dit, la citation est d'une part, un prélèvement qui s'inscrit selon quatre séquences dans le temps : la **sollicitation** (arbitraire, ce *punctum* est un extrait qui va attirer notre attention), l'**accommodation** (opération de repérage, reconnaissance d'un point d'ancrage à partir duquel l'œuvre peut être déchiffrable et intelligible), le **soulignement** (le point d'ancrage ou la découpe), l'**ablation** (l'amputation ou l'organe découpé et mis en réserve). D'autre part, la citation est aussi une greffe, c'est-à-dire une opération qui consiste à transférer sur un lieu second. C'est le transport et la réactualisation du passage ou du motif<sup>59</sup>. En fait, selon Antoine Compagnon, ces deux opérations, le prélèvement et la greffe,

<sup>55</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.* p. 29.

<sup>56</sup> Les termes *œuvre-cible* (œuvre citant) et *œuvre-source* (œuvre citée) sont empruntés à René Payant. Nous les avons repérés dans le chapitre « Bricolage pictural » *op. cit.*, p. 52 et suivantes. Ils nous permettent de clarifier deux instants de la citation.

<sup>57</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 166.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 13-45.

traduisent un acte, une mécanique, un déplacement. D'ailleurs, « citare, en latin, c'est mettre en mouvement<sup>60</sup> ».

La problématique de la citation se situe donc par rapport à sa *production* plutôt que du point de vue seul du motif cité. La citation serait « considérée comme acte plutôt que comme un fait<sup>61</sup> ». Cette opération constitutive est la suivante :

La citation est d'abord *découpage* dans le corps d'une œuvre qui, avec plusieurs autres, est disponible pour une éventuelle sélection. Avant d'être assemblage de l'élément choisi dans l'œuvre-cible [citante] la citation implique donc une première opération qui travaille dans l'œuvre-source [citée]. La citation comme bricolage est donc à la fois *bris et collage*<sup>62</sup>.

En s'inspirant des théories sur le travail de la citation en littérature d'Antoine Compagnon, René Payant effectue une distinction en arts visuels entre « la chose dite (ce que le tableau représente ou énonce) de la façon et du fait de le dire (le tableau comme représentation ou énonciation)<sup>63</sup> ». Ainsi, pour Payant, la citation implique une chaîne de travail spécifique : on doit tout d'abord isoler puis prélever, déplacer et intégrer le motif cité pour permettre une transcription nouvelle. C'est l'acte même de citer qui devient signifiant tout autant que ce qui est cité.

Dans la citation, l'œuvre citée renvoie à sa référence dans un double mouvement de construction – déconstruction qui fait se retourner l'œuvre sur elle-même. L'œuvre est alors un enrichissement du code par la destruction du code. Déconstruction comme construction nouvelle, manière de faire que Roman Jakobson nomme la fonction poétique<sup>64</sup> ou ce que Payant appelle le *status* sémiotique de la citation : « l'acte poétique est une transformation du connu, une construction – déconstruction du code qui engendre de nouveaux signes, un travail sur du déjà-là qui se retrouve employé d'une manière incongrue<sup>65</sup> ». Compagnon ainsi

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>61</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 52.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>64</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-248.

<sup>65</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 63.

que Payant partagent donc l'idée que la citation en littérature, comme en arts visuels, relève autant du métalangage que d'un acte performatif.

Les nombreuses similitudes d'analyse de la citation chez ces deux auteurs, quoi que sûrement plus approfondie chez Compagnon, s'ouvrent chez Payant sur un modèle plus spécifique aux arts visuels. Considérons plus attentivement le legs de Compagnon et de Payant sur la citation.

### 1.2.2 Citation et signes

Bien que le travail de la citation, sous ses différentes formes, ait surtout été considéré en littérature, sa présence en arts visuels est importante et fascinante. Si les divers modèles d'analyse de la citation littéraire ne peuvent convenir parfaitement au langage visuel et plastique de la peinture et du cinéma, nous pouvons toutefois nous en inspirer pour élaborer un modèle qui conviendra mieux à notre corpus. En effet, les marqueurs textuels<sup>66</sup> et la typologie formelle « des valeurs de répétition » de la citation en littérature tels que repropoés par Antoine Compagnon<sup>67</sup> sont transposables sur des œuvres visuelles (citation symbole, citation indice, citation icône, citation diagramme, citation image, citation « métaphore »). En fait, la définition de la citation de Compagnon comme acte rejoint la proposition de René Payant qui considère cette activité comme un déplacement, un transport de motif d'une œuvre-source dans une œuvre-cible. Cette importation d'une partie d'une œuvre dans une « seconde production artistique est considérée [...] comme une transcription qui, 'prouvant le principe de déplaciabilité [...] transforme le motif cité en signe'<sup>68</sup> ». Il y a donc une similitude entre les propos de Compagnon et ceux de Payant qui attribuent tous deux à la citation la valeur de signe. René Payant signale cependant qu'il est nécessaire de changer la définition du signe linguistique en une définition plus logique et adéquate à la citation comme phénomène artistique et plastique. Payant voit la « peinture [comme] un système de formes

<sup>66</sup> S1 (A1, T1) et S2 (A2, T2) (S = Système; A = Auteur; T = Texte; 1 = Le cité; 2 = Le citant). Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 56.

<sup>67</sup> Compagnon (et Payant), nous l'avons déjà dit, se basa sur les théories de Pierce pour faire avancer sa propre étude sur la citation et son processus.

<sup>68</sup> Lynn Bannon, *op.cit.*, p. 19.



capables de signifier<sup>69</sup> » alors que Compagnon conçoit que la citation peut donner à un énoncé réitéré une valeur de signe.

Or, à l'instar de René Payant dans son texte *Bricolage picturale*, qui applique aux arts visuels les méthodes de Compagnon<sup>70</sup>, nous adapterons les théories de ce dernier aux films, à la peinture et la photographie. C'est bien l'artiste-citateur (A1) qui propose dans une image (I1) le motif comme signe (M1), un lieu chargé de multiples directions de significations, parce que ce motif re-présente un segment issu d'une autre image à sa disposition (I2). Il s'établit ainsi un rapport entre l'image-cible (I1), son auteur (A1) et le motif (M1) puis le motif (M2) d'un autre auteur (A2) d'une image-source (I2). Ce rapport se conclut pour le spectateur par une interprétation en trois mouvements. Il y a d'abord le repérage de la forme de la citation signalée par des marques formelles sur le plan de l'expression, ensuite la compréhension de la signification de la citation comme signe (niveau iconographique) puis l'interprétation de la citation-signe (niveau iconologique).

René Payant signale que « la citation est une opération de transfert qui prend, isole d'un tout une partie et la réactualise dans un autre contexte qui doit signaler la présence de la citation<sup>71</sup> ». Il compare à cet effet *Le déjeuner sur l'herbe* (fig. 20) d'Édouard Manet comme reprise d'une œuvre gravée de Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris* (fig. 21), qui elle-même citait une œuvre de Raphaël. Nous pouvons percevoir dans l'œuvre de Manet la reprise d'un motif comme élément indépendant (comme le font les guillemets) du reste du tableau. Un fragment dans la toile engendre une déconstruction du système de la figuration réaliste : la femme nue cernée de noire presque sans modelé, aplatie et qui « colle » plus à la toile qu'à la scène représentée, se démarque iconographiquement et chromatiquement des hommes vêtus et en modelé qui s'intègrent bien au reste de la composition. Cet emprunt du motif de la Renaissance retravaillé par Manet fait surgir une contradiction dans cette œuvre ambiguë qui favorise à l'époque les connotations. Bien que la gestuelle des personnages mythologiques de la gravure de Raimondi demeure la même dans le tableau de Manet, la

<sup>69</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 51.

<sup>70</sup> Notamment la répartition des types de citations et l'opération de la mise en signe (M1 (A1, I1) et M2 (A2, I2)) : le Système devient chez René Payant le Motif (M), l'Auteur (A) reste l'Auteur (A), et le Texte (T) devient l'Image (I). 1 et 2 reste le cité puis le citant. *Ibid.*, p. 64.

<sup>71</sup> *Idem.*, « La reproduction photographique comme sémiotique », *op. cit.*, p. 285.

partie citée dans *Le déjeuner sur l'herbe* est maintenant une scène bien actuelle avec ces hommes habillés de manière « moderne ». La citation se fait critique dans la peinture de Manet qui propose finalement une rupture centrée sur la citation plutôt que sur le cité : « passage de la citation masquée au dévoilement de l'opération citationnelle<sup>72</sup> ». En fait, Manet « formule un commentaire sur ce qu'il cite, il l'*intériorise* ou l'*internalise* dans un nouveau réseau de signification<sup>73</sup> ». À cause du traitement particulier de l'image-cible, il devient difficile devant le Manet d'ignorer l'*opération citationnelle*<sup>74</sup>. Le bricolage, c'est finalement une opération réfléchie de la part du citateur qui fait le signe à travers sa nouvelle création.

---

<sup>72</sup> *Idem.*, « Bricolage picturale », *op. cit.*, p. 56. (C'est nous qui soulignons).

<sup>73</sup> Marie-France Chambat-Houillon, Anthony Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois Cedex, Éditions Boréal, 2004, p. 85.

<sup>74</sup> La citation, dans ce cas, conserve ses origines, mais devant un public néophyte ou méconnaissant, la citation gagne un sens autre, autonome. Ce qui est citation dans ce cas devient acte premier car peu sont en moyen d'établir la ligne d'emprunt. D'où la nécessité pour la citation d'atteindre la modalité cognitive *spectatorielle*. Il doit y avoir un système ancré de connaissances pour que l'on puisse à la vue ou à la perception de la citation, faire une re-connaissance.





Figure 20 : Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h.s.t, 265 x 208 cm., Musée d'Orsay. Paris.

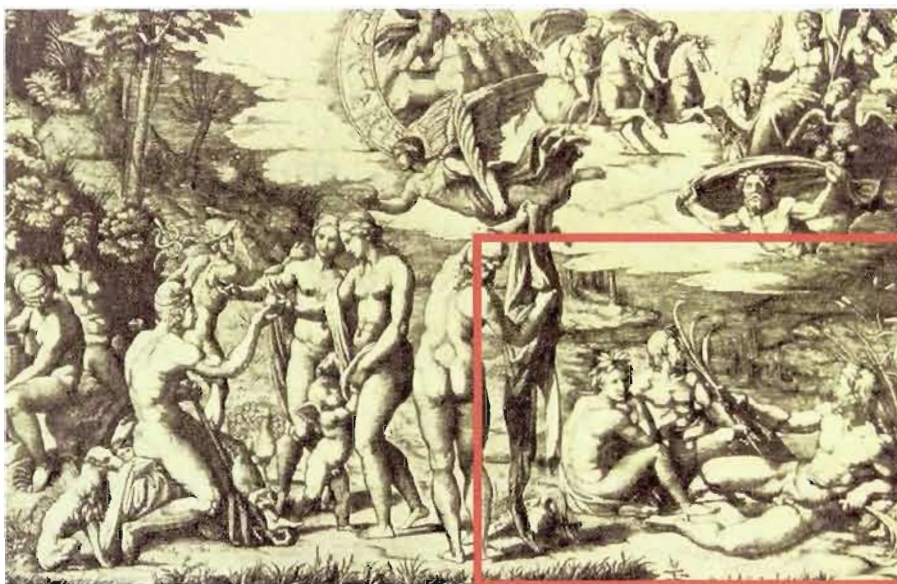


Figure 21 : Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Pâris*, 1514-8, gravure sur cuivre, 29,8 x 44,2 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York. (Reprise gravée d'une œuvre de Raphaël).

Lorsque le sujet-auteur renvoie le destinataire-spectateur à un autre texte ou à un motif d'une œuvre antérieure – car au moins deux œuvres sont mobilisées par la citation –, la citation devient un « outil discursif utilisé par les arts visuels pour effectuer un retour critique sur leur propre histoire, leurs pratiques et leurs langages<sup>75</sup> ». En plus de ses dimensions intersubjective et intertextuelle, la citation possède une fonction autoréférentielle. Les créations visuelles assimilent les ouvrages et les courants précédents en en discutant par le biais de la citation. Cette notion d'autoréférentialité fut d'abord pointée par Roman Jakobson<sup>76</sup> pour différencier la prose du langage poétique qui met « l'accent sur le message pour son propre compte »<sup>77</sup>. René Payant réétudiera plus tard cette notion en l'appliquant spécifiquement aux arts visuels : « lorsqu'on dit que le texte poétique ou l'œuvre d'art sont autoréférentiels c'est donc pour signifier qu'ils disent au spectateur qu'ils parlent d'eux-mêmes, que leur sujet c'est eux-mêmes, qu'ils sont leur référent<sup>78</sup> ».

L'approche sémiologique de René Payant étudie la valeur pragmatique du signe. Ainsi, en appliquant la définition telle que proposée par C.S. Peirce dans *Écrits sur le signe*, René Payant précise que « le signe peut être considéré selon trois points de vue : en lui-même, dans son rapport avec l'objet représenté [Pierce distingue trois types de rapport, dont le premier type est divisé en trois autres signes], tel qu'il est interprété comme représentant son objet<sup>79</sup> ». Nous retiendrons, comme Payant, que la deuxième perspective qui catégorise les différentes citations en comparant des œuvres picturales entre elles. Ces trois rapports dans lesquels les valeurs de répétition sont déterminées, nous serons utiles pour l'analyse des œuvres de notre corpus.

### 1.2.2.1 La citation-icône (citation-image, citation-diagramme, citation-métaphore)

Ainsi, René Payant classe les différents types de citations à partir du rapport que celles-ci entretiennent avec leur référence. Le premier type de citation est la **citation-icône (A1 → I2, A2)**. Ce signe citationnel renvoie explicitement à l'objet par son partage d'un trait commun avec cet objet. Autrement dit, le signe entretient une relation de ressemblance avec

<sup>75</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 160.

<sup>76</sup> Roman Jakobson, *op. cit.* pp. 209-248.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 218.

<sup>78</sup> René Payant, « Remarques intempestives en guise d'introduction », *op. cit.* p. 24.

<sup>79</sup> *Idem.*, « Bricolage Pictural », *op. cit.*, p. 66.

l'objet référentiel. La citation-icône se produit donc lorsqu'il y a une similarité réelle entre l'œuvre citant et l'œuvre citée. Par l'intermédiaire du motif citant, l'artiste se signale comme emprunteur et renvoie autant au motif antérieur qu'à l'auteur de ce motif cité. Dans *L'H.O.O.Q.* (fig. 22), par exemple, Duchamp emprunte des composantes iconographiques (personnage et paysage) à *La Joconde* (fig. 23) tout en actualisant la figure emblématique de son auteur Leonardo Da Vinci. Bien que la référence à la source ne soit pas explicitement révélée, en renvoyant à une image très connue, Duchamp nous permet d'induire l'auteur cité. Par ailleurs, cette œuvre présente une marque graphique soulignant une citation : le cadre dans le cadre. Le portrait modifié de la *Joconde* maintenant moustachue comporte une bordure portant dans sa portion inférieure l'inscription subversive de Duchamp. Cette bordure-cadre joue le rôle de guillemets encadrant et citant l'œuvre de Da Vinci. Au cinéma, la citation-reconstitution que nous définirons dans le prochain chapitre ressemble en tout point à la citation-icône que nous venons ici de décrire.



Figure 22 : Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, dessin sur reproduction photographique, 18,5 x 12,5 cm., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Figure 23 : Leonardo da Vinci, *La Joconde*, 1503-6, h.s.b., 77 x 53 cm., Musée du Louvres, Paris.

La citation-icône se subdivise à son tour, en trois espèces d'icône : la citation-image, la citation-diagramme et la citation-métaphore. Ainsi, la **citation-image (A1 → A2)** est ce signe où le motif cite non plus tant l'œuvre-source que son énonciateur. L'artiste « citeur s'associe à un autre auteur, il crée un rapprochement une ressemblance qu'il désire<sup>80</sup> ». Par exemple, on retrouve dans le *Narcisse* (fig. 24) d'Irene Whittome, la manière d'Andy Warhol. En reproduisant le même motif en séries, Whittome cite ici les sérigraphies de Warhol comportant des motifs répétés sur toute la surface, par exemple, la fameuse boîte de soupe Campbell (fig. 25). Ici, « l'auteur cité valorise en quelque sorte le citeur; mais d'autre part, le citeur présente l'auteur cité, c'est-à-dire qu'il le fait connaître<sup>81</sup> ». Si on voulait comparer l'œuvre d'un réalisateur avec celle d'un peintre, on pourrait suggérer l'un des nombreux plans de paysage dans *Barry Lyndon* (fig. 26) de Stanley Kubrick qui cite le style de John Constable (fig. 27). Les plans de Kubrick, où se noient les personnages dans l'immensité du paysage, ne reproduisent pas exactement une œuvre spécifique de Constable, mais réfèrent plutôt au style romantique de ce dernier qui privilégie le paysage anglais comme sujet<sup>82</sup>. Ainsi, s'applique le cas de la citation image, une citation qui n'est jamais intégrale et qui ne serait pas une image pure, puisqu'elle est plutôt une *paraphrase* ou un « énoncé visuel qui fait voir l'objet, qui s'y relie en raison d'une similarité qualitative<sup>83</sup> ».

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> L'histoire de *Barry Lyndon* se passe environ à la même époque, fin XVIII<sup>e</sup> début XIX<sup>e</sup> siècle, et au même endroit, en Grande-Bretagne, que la création des tableaux de Constable.

<sup>83</sup> Marie-Laure Pelletier, *Citations, références et paraphrase. Le cas d'une œuvre de Lucie Lefebvre : Nativité, 1987*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, octobre 1993, p. 23.



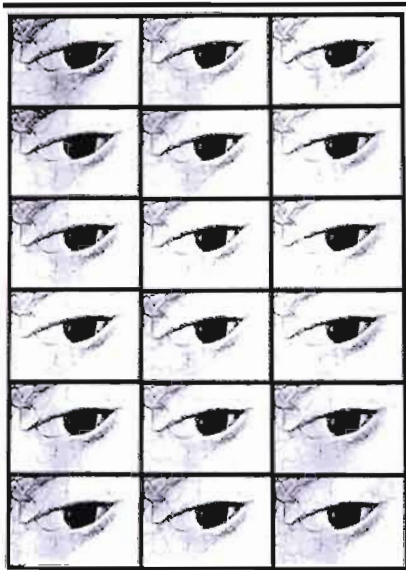


Figure 24 : Irene F. Whittome, *Narcisse*, 1969, sérigraphie sur papier, 67,70 x 61,30 cm., Glenbow Museum Collection, Calgary.



Figure 25 : Andy Warhol, *100 Campbells Cans*, 1962, h.s.t., 182,9 x 132,1 cm., Collection Albright-Knox Art Gallery. Buffalo.



Figure 26 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes.



Figure 27 : John Constable, *Branch Hill Pond, Hampstead Heath*, 1828, h.s.t., 60,6 x 78 cm., Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Le deuxième type de citation-icône est celui que Payant qualifie de **citation-diagramme (A1 → I2)** et que nous avons défini plus tôt comme citation formelle. Cette citation « relie le citateur à l'image-source plutôt qu'à son auteur<sup>84</sup> ». L'artiste citateur souligne que son œuvre est une lecture puis une *ré-écriture* d'une autre œuvre. On remarque une similarité structurelle, mais pas une répétition d'un motif explicite. De manière plus vaste, l'œuvre renvoie à la structure d'un genre en peinture tel le tableau d'histoire, le portrait, la scène de genre, etc. Ce genre de renvoi structurel est présent, selon Payant, dans l'*Autoportrait* (1920) de Chirico (fig. 28), car celui-ci se rapporte « à la structure des portraits à *veduta* de la Renaissance<sup>85</sup> » (fig. 29). Comme dans la *veduta*, l'autoportrait de Chirico apparaît de trois-quarts, sur fond uni avec une vue paysagiste dans une fenêtre ou un cadre dans le coin supérieur droit du tableau. Le *cartellino* dans la main de Chirico évoque la présence du texte<sup>86</sup> qui apparaît sous la fenêtre dans l'autoportrait d'Albrecht Dürer. Or, au cinéma, cette façon de citer est présente, encore une fois, dans le film *Barry Lyndon* où l'image citante (fig. 30) renvoie à la structure de l'image-source. Kubrick renvoie dans certains plans à la peinture de Vermeer (fig. 31) et à la composition de ses tableaux où l'on trouve des scènes de genre.

---

<sup>84</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 69.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>86</sup> Le portrait de Dürer est signé et daté avec une longue inscription sur le rebord de la fenêtre : 1498 / Das malt Ich nach meiner gestalt / Ich war sex und zwansig Jor alt / Albrecht Durër / AD (1498 / J'ai peint cela d'après ma personne / J'avais vingt six ans / Albrecht Dürer / AD). Angela Ottino Della Chiesa, *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, 1969, p. 94.

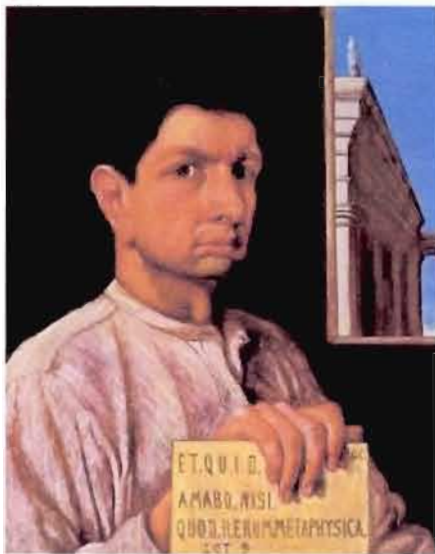


Figure 28 : Giorgio de Chirico, *Autoportrait*, 1920, h.s.t, 50 x 39,5 cm., Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.



Figure 29 : Albrecht Dürer, *Autoportrait à 26 ans*, 1498, h.s.p., 52 x 41 cm., Museo Nacional de Prado, Madrid.



Figure 30 : Stanley Kubrick (réalisation), 1975, *Barry Lyndon*, DVD-vidéo couleur, 185 minutes.



Figure 31 : Jan Vermeer, *Le concert*, 1660, h.s.t., 69,2 x 62,8 cm., Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Finalement, le troisième type de citation-icône est la **citation-métaphore** (A1 → ? → I2, A2). Ce type de citation relie l'auteur citant à l'image-source et/ou à son auteur par l'intermédiaire d'un troisième terme, la figure métaphorique. Le changement de sens s'opère par analogie. Il y a transfert du sens d'un terme en vertu d'une comparaison sous-entendue. Par exemple, il y a citation-métaphore dans une œuvre picturale lorsqu'une attitude et/ou un attribut physique propre à un personnage religieux est conféré à un personnage profane. Ainsi, dans le *Marat* (fig. 32) de David, la posture du Christ mort de *La Pietà* (fig. 33) de Michelange, indépendamment de l'iconographie, est transposée du plan sculptural au plan pictural. C'est à travers cette forme partagée par l'image-cible et l'image-source que s'opère la médiation métaphorique et que l'iconographie s'enrichit. Marat, rapproché du héros de l'histoire religieuse, devient lui-même héros de l'histoire profane. Cependant, ce type de citation ne saurait être dépisté ou actualisé sans une certaine connaissance de la part du spectateur. Dans le film, la citation-métaphore est aussi présente et nous en analyserons les modalités dans le chapitre II.



Figure 32 : Jacques-Louis David, *Marat*, 1793, h.s.t., 165 x 128,3 cm., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Figure 33 : Michelangelo Buonarroti, *La Pietà*, 1498-9, marbre, 174 x 195 x 69 cm., Basilique de Saint-Pierre de Rome, Cité du Vatican.



### 1.2.2.2 La citation-indice

Un type tout à fait différent de citation est celui de la **citation-indice** (I1 → A2) Celle-ci relie l'image-cible à l'auteur de l'image-source. La référence à l'image-source n'est pas une exacte reproduction. Autrement dit, la citation-indice découle plus ou moins de l'image-source et leur liaison iconographique, picturale ou conceptuelle peut servir à célébrer, pasticher, parodier, etc. Contrairement aux différentes citations-icônes, la citation-indice est davantage une réelle proximité qu'une vraie similarité. Par exemple, quand Christopher Makos reprend des photographies dans la même technique (sérigraphie) et la même gamme chromatique que Warhol (fig. 34), il ne cite pas explicitement une œuvre de Warhol, mais il donne à voir une œuvre qui rend compte du langage visuel propre à l'artiste du Pop Art (fig 35). L'image-cible renseigne sur l'image-source à travers laquelle son auteur est commenté. Toujours dans *Barry Lyndon*, la citation-indice fait, elle aussi, figure de style. Ainsi, plusieurs plans font référence implicitement à la peinture de Georges de La Tour en rappelant la lumière diffuse propre à l'éclairage à la bougie. Quand Kubrick illustre des scènes d'intérieur illuminées naturellement à la chandelle – il utilisa une lentille extrêmement sensible spécialement conçue pour le film<sup>87</sup> – il veut se référer au style en clair-obscur de De La Tour sans reprendre littéralement, en partie ou en totalité, une œuvre du peintre (fig. 36-37).

---

<sup>87</sup> Bricolage d'une Mitchell et d'objectifs Zeiss de focale 50 mm et d'ouverture F0.7. Grâce au traitement particulier des pellicules, ce film bénéficie d'une photographie exceptionnelle, véritable prouesse technique qui lui confère une esthétique plutôt sombre et très particulière, tout à fait dans le ton de l'histoire et des peintures de genre de l'époque. Michel Ciment, *op. cit.*, p. 174.

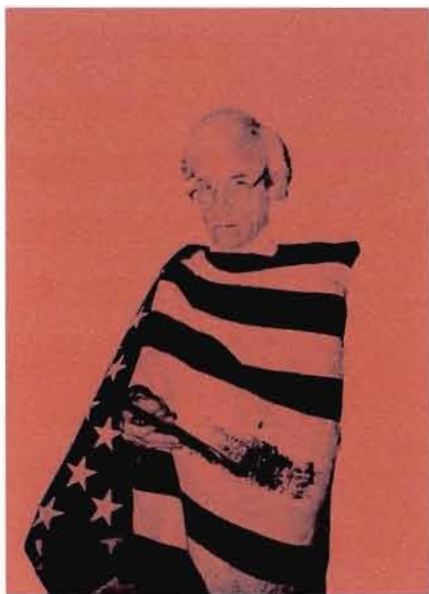


Figure 34 : Christopher Makos, *Photo Painting I*, 1983/2004, sérigraphie sur canevas, 208 x 157 cm., [s.l.]

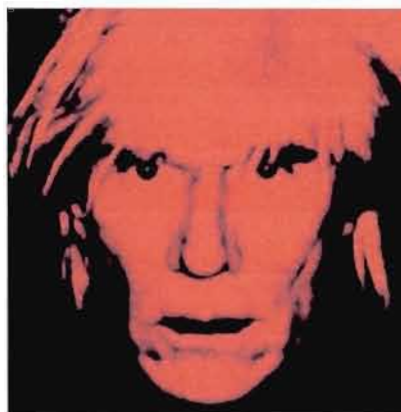


Figure 35 : Andy Warhol, *Autoportrait*, 1986, polymère synthétique et sérigraphie sur canevas, 270 x 270 cm., The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Figure 36 : Stanley Kubrick (réalisation), *Barry Lyndon*, 1975, DVD-vidéo couleur, 185 minutes.



Figure 37 : Georges de La Tour, *Marie-Madeleine au miroir*, 1638-43, h.s.t., 133,4 x 102,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

### 1.2.2.3 La citation-symbole

La **citation-symbole (I1 → I2)** témoigne, quant à elle, d'un rapport d'image à image. « La citation-symbole est une actualisation [...] du code [...] sans transformation. Elle est toute entière perpétuation du système<sup>88</sup> ». La citation-symbole est la contiguïté d'une idée, d'une loi : « par exemple, la signification de la perspective comme dispositif graphique<sup>89</sup> ». Dans « L'objectif déconcerté<sup>90</sup> », Pascal Bonitzer développe précisément cette idée de citation symbolique comme prolongement d'un principe expressif formel. Le cinéma comme héritier de l'évolution de la perspective du *Quattrocento* laisse un double héritage, un héritage idéologique qui entraîne un débat sur l'impression de réalité et l'héritage esthétique (préoccupation symbolique et expressive). Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous verrons spécifiquement comment ce type de citation s'applique aux films avec *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick comme principal modèle.

Somme toute, il reste maintenant à savoir laquelle de ces citations définies par René Payant est la plus dominante quand on veut analyser une image citante. Car bien que les différentes citations puissent être interreliées dans une même œuvre-cible, il demeure important d'établir une juste hiérarchisation des citations. Pour se faire, nous abordons dans le sens de René Payant à l'effet que produire une typologie des citations visuelles permet de comprendre la fonction de la citation qui tourne essentiellement autour d'un projet de remise en question du langage visuel par l'intertextualité.

### 1.2.3 Les fonctions de la citation canonique

Les fonctions attribuées à la citation ont tout d'abord été distinguées par Stefan Morawsky dans *The Basic Fonctions of Quotations*<sup>91</sup>. Morawsky différencie quatre fonctions fondamentales : autorité, érudition, stimulation-amplification et ornement. On retrouve une extension de cette étude chez Bernard Beugnot dans *La mémoire du texte – essais de poétique classique* puis dans *La seconde main : ou le travail de la citation* d'Antoine Compagnon.

<sup>88</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 72.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Ce chapitre du livre *Peinture et cinéma : décadrages se veut une analyse de la perspective comme forme symbolique* au cinéma. Ce concept est clairement inspiré des principes perspectivistes d'Erwin Panofsky. Pascal Bonitzer, *op. cit.*, pp. 43-68.

<sup>91</sup> Stephan Morawsky, « The Basic Fonctions of Quotations », in *Sign, Language, Culture*, LaHaye/Paris, Mouton, 1971, pp. 690-705.

Bien que ce dernier recommande de *rejeter l'approche fonctionnelle pour ne conserver qu'une description formelle de la citation comme acte de discours*<sup>92</sup>, nous croyons utile de définir sommairement certaines fonctions pour désigner les intentions (probables) de l'artiste citant. Nous ne nous arrêterons cependant qu'à « deux fonctions, sans doute celles qui sont dominantes aujourd'hui, [l'autorité et l'ornement], au détriment de toutes les autres<sup>93</sup> ».

### 1.2.3.1 La citation d'autorité

Selon Compagnon, la **citation d'autorité**, qui repose sur le respect de ce qui a déjà été dit ou imagé, se veut vraie et authentique et n'a pas à être remise en cause; sa véracité est incontestable :

Le recours à la citation déplace une épreuve de vérité en une épreuve d'authenticité, une vérification. Il remplace la vérité par l'acceptabilité, la proposition acceptable pouvant dénoter aussi bien le vrai que le faux [...]. Il n'y a pas à interroger une citation sur sa vérité. L'alternative du vrai et du faux ne la concerne pas et le citeur aurait beau jeu de répondre : c'est écrit. Cela ne veut pas dire : c'est écrit, c'est donc vrai; mais c'est écrit sans plus. Et cela suffit à déplacer la question de la vérité<sup>94</sup>.

La citation d'autorité a pour conséquence de placer le texte ou le motif à l'intérieur duquel elle apparaît dans une continuité de pensée. Elle met l'accent sur le sens de l'énoncé original qui prend valeur de vérité. Ainsi, la linéarité des concepts est conservée d'une œuvre à l'autre, les idées antérieures se voyant enrichies, objectées, obliérées, démystifiées, citées en exemple, etc. L'œuvre citante tire de l'œuvre citée non seulement ce qui correspond non à son propre propos, mais aussi à une part de sa propre identité. Alors, quand Picasso en peinture cite (s'illustre par, discute, prend appui sur) *Les Ménines* de Velázquez (fig. 38-39), il s'affranchit de ce dernier pour pouvoir mettre en évidence son propre langage. Picasso rejette les positions réalistes et illusionnistes imposées par Velázquez. Il se positionne vis-à-vis un projet pictural axé sur l'effet de réel et le mimétisme de la peinture plutôt que sur le sujet à représenter en peinture. Dans son texte *Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels*, Jocelyne Lupien définit cette manière de citer de Picasso :

---

<sup>92</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 89.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

Lorsque Picasso cite les *Ménines* de cet autre peintre espagnol qu'est Vélasquez, il en sacrifie délibérément le style pictural pour ne conserver que la position dont il se sert pour hypertrophier son propre style, pour se voir (et se faire voir) à travers Vélasquez. Ce type de citation parle moins du sujet énonciateur de l'œuvre-source que de l'artiste citant dont elle devient dès lors un autoportrait indirect<sup>95</sup>.



Figure 38 : Diego Velázquez, *Las Ménines*, 1656, h.s.t., 318 x 276 cm., Museo Nacional de Prado, Madrid.



Figure 39 : Pablo Picasso, *Las Ménines (d'après Vélasquez)*, 1957, h.s.t., 194 x 260 cm., Museu Picasso, Barcelone.

<sup>95</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 162.

Avec la citation d'autorité, l'œuvre seconde atteste de l'influence de l'œuvre première. Le titre du tableau de Picasso, *Les Ménines (d'après Vélasquez)* signifie que Picasso ne veut pas pratiquer la citation canonique.

La citation d'autorité relève d'une relation textuelle appartenant à l'allusion et son marquage *typo-graphique* n'est pas toujours explicite. Ce type de citation, pour qu'il soit reconnu, demande que le spectateur détienne une certaine culture picturale. Au cinéma, les « nombreuses scènes de douche ayant suivi le *Psycho*<sup>96</sup> de Hitchcock<sup>97</sup> » (fig. 40-41) font figures de citation d'autorité. Les innombrables allusions à cette fameuse scène sont utiles dans la mesure où il aide, habituellement, à situer le film comme film d'épouvante ou comme héritier du film d'horreur<sup>98</sup>. Plusieurs réalisateurs utilisent ce renvoi à une scène d'un grand classique du cinéma d'horreur, où la caméra entre dans la chambre de bain, se déplaçant implacablement vers les rideaux de la douche dans laquelle une jolie femme se nettoie. Dans une perspective souvent salutaire, la scène *revampée* de Hitchcock revient à chaque fois légitimer (ou non) la filiation du nouveau film à celui d'épouvante. Sergio Martino dans *Lo strano vizio della signora Wardh* (1970), Craig Schlattman dans *Fun House* (1977), Steve Miner dans *Friday the 13th part II* (1981) ou Brian De Palma dans *Blow out*<sup>99</sup> (1981) (fig. 42-43), se servent de cette scène en ce sens.

<sup>96</sup> À Phoenix en Arizona, Marion Crane n'en peut plus du travail d'employée de bureau et de sa pauvre vie. Or, un vendredi après-midi, elle décide de dérober son employeur qui lui a confié un dépôt de \$40,000. Elle pourra ainsi commencer une nouvelle vie avec Sam, son amant, qu'elle part rejoindre en Californie immédiatement après le vol. Après une longue route en voiture, elle s'arrête dans un motel tenu par Norman Bates qui semble dominé par sa mère plutôt difficile qui vit dans la maison à côté du Bates Motel. Avant de se coucher, Marion prend une douche quand la vieille femme surgit et la poignarde sauvagement. <http://imdb.com/title/tt0054215/plotsummary>

<sup>97</sup> Sébastien Babeux, *op. cit.*, p. 31.

<sup>98</sup> Elles entrent, par ce système de citations multiples et commutatives, dans un ordre de figuration, visuelle dans ce cas, où « la scène à la douche » devient une figure récurrente, clichée et usée même. Mais, cette dégénérescence des multiples reprises a ceci de particulier que même la reprise de la scène dénaturée, extériorisée de son contexte, de son genre, de son sens, fait toujours référence à l'originale ou transgresse le réseau figuratif pour en revenir à la source. En fait, la citation devient, lorsqu'elle est utilisée en récurrence et dans un système de reprises et d'allusions inégales mais intentionnelles, une forme de figuration qui permet de faire une réseautique significative disposant la citation-source comme noyau d'une figure.

<sup>99</sup> Jack est un technicien sonore qui travaille sur des films d'horreur de « série B ». Tandis le soir, en enregistrant différents sons pour ses films, il entend quelque chose de surprenant sur sa bande sonore. La curiosité est plus forte que lui et il décide de reconstituer la scène d'une conspiration tordue. Pendant qu'il essaie d'exposer la vérité, il doit lutter contre de dangereux ennemis. <http://imdb.com/title/tt0082085/plotsummary>





Figures 40-41 : Alfred Hitchcock (réalisation), *Psycho*, 1960, DVD-vidéo n&b, 108 minutes.



Figures 42-43 : Brian De Palma (réalisation), *Blow out*, 1981, DVD-vidéo couleur, 108 minutes.

### 1.2.3.2 La citation d'ornement

Contrairement à la citation d'autorité, la **citation d'ornement** se retrouve encadrée par des guillemets ou une marque visible. La citation d'ornement est donc une citation canonique. Elle est foncièrement esthétique : flanquée de ses guillemets ou de ses repères visuels, elle met en retrait et anime l'allure de l'œuvre littéraire ou picturale. La fonction ornementale est mise en lumière par le guillemetage : les guillemets, l'italique; le ralenti, le cadre dans le cadre, l'arrêt sur l'image, etc., font en sorte que le passage repris est relevé et démarqué. La signification ne vient pas du seul texte cité, mais surtout de son intégration dans la structure citante. Selon Stefen Morawsky, une telle citation ignore, dans une certaine mesure, les idées du texte original :

Thus although the epigraph is typographically set apart, it is really assimilated into the text, that is expresses not the ideas of the original but a proposition to be developed at greater length in the essay, speech, etc. which it adorns. Seen in this point of view, the ornamental function of quotation might be called an 'aesthetic' one<sup>100</sup>.

Or, si en littérature la citation d'autorité est essentiellement privilégiée, au cinéma et en art, la citation est toujours en partie ornementale puisque c'est le citeur, d'une certaine manière, qui donne son sens à la citation. Son contenu même n'a que peu de valeur; le sens du texte, de l'œuvre citée, peut être manipulé, modifié.

Comme ornement du discours, la citation ornementale a pour fonction de l'« émailler » et de le « rehausser » [...]. Offert comme énoncé esthétique et comme objet de contemplation, le texte rapporté n'a plus à interférer avec les niveaux du dialogue; s'il véhicule un savoir, c'est par le biais d'une forme plus essentielle et par laquelle il a été choisi. Il n'a point pour fin d'apporter à la discussion en cours un élément nouveau en faveur d'un interlocuteur, mais tout au plus de relayer la parole maladroite ou hésitante de celui qui le prend en charge et d'illustrer son bon goût<sup>101</sup>.

Alors que la citation d'autorité réfère à l'origine de l'œuvre citée, il semble que la citation ornementale renvoie à sa cible, à son lieu de réinsertion, c'est-à-dire à l'œuvre citante. Le sens premier du texte cité n'étant pas nécessairement d'une grande importance dans la citation ornementale, « the quote may be taken out of context or may be marginal to the author's view. It's potential flavor is only tapped in the quoter's own context; in the original it might easily pass unobserved<sup>102</sup> ». Au cinéma, Vincent Gallo privilégie la citation ornementale dans *Buffalo 66* lorsqu'il utilise la photographie de mode pour s'inspirer. Il tire des grands photographes une idée qu'il souligne par le ralenti ou l'arrêt sur l'image mais pour mettre à profit son style cinématographique propre. Nous approfondirons sur le cinéma de Gallo et *Buffalo 66* dans le troisième chapitre qui leur est consacré.

Même dans le documentaire, où la citation est surtout d'autorité, son emploi a des retentissements esthétiques démontrant le montage mesuré de l'artiste. Dans *Bowling for*

---

<sup>100</sup> Stefen Morawsky, *op. cit.*, p. 696.

<sup>101</sup> Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 311.

<sup>102</sup> Stefen Morawsky, *op. cit.*, p. 695.



*Colombine* de Michael Moore par exemple, si les citations du dessin animé *South Park* (fig. 44), qui agissent comme contre-exemples, viennent soutenir le propos du réalisateur, elles se démarquent néanmoins par leur animation imagée du reste du documentaire aux allures traditionnelles<sup>103</sup>.

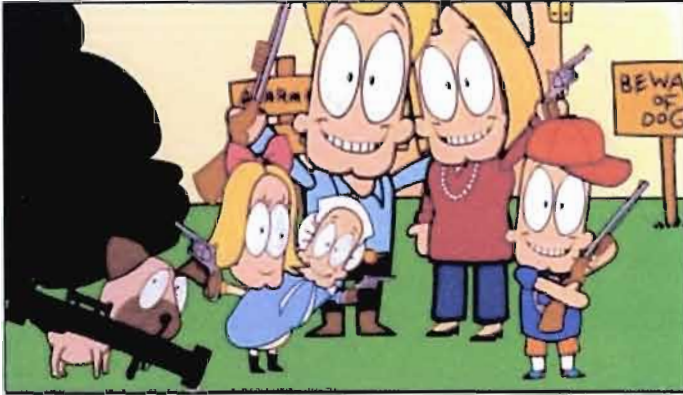


Figure 44 : Michael Moore (réalisation), *Bowling for Columbine*, 2002, DVD-Vidéo couleur, 119 minutes.

Quoi qu'il en soit, il semble y avoir en général un juste équilibre entre la citation d'autorité et la citation ornementale. Ainsi, tout comme lorsque l'artiste prélève un extrait d'une œuvre et le place dans un contexte différent pour appuyer son propos, le marquage *typo-graphique* « traduit une décision arbitraire »<sup>104</sup> de l'auteur citant. Le travail de renvoi de la citation d'autorité et le travail d'interprétation de la citation ornementale guillemetée repense l'œuvre comme création. La production de l'objet est donc la réorganisation des éléments disponibles par le créateur citant. « Chaque objet bricolé est donc un dialogue avec un inventaire d'éléments dont il est une sélection et une combinaison spécifique [...]. Le bricolage [...] utilise des *moyens détournés* pour exprimer la pensée à partir d'un *répertoire hétéroclite*<sup>105</sup> ».

<sup>103</sup> Sans doute démagogique, il reste que par des entrevues et des statistiques, Moore fait état d'une réalité américaine (les politiques contestables sur le port d'armes) suivant les règles traditionnelles du genre documentariste.

<sup>104</sup> Maria Reneta Mayenowa, « Expressions guillemetées : contribution à l'étude sémantique du texte poétique », in *Sign, Language, Culture*, *op. cit.*, p. 648.

<sup>105</sup> René Payant, *op. cit.*, p. 63.

En résumé, il est certainement plus facile de se réappropriier exactement les mots d'un autre texte que les images exactes d'une autre œuvre visuelle. Car bien qu'analogue à la citation littéraire, la citation en arts visuels est précaire. Par contre, elle constitue dans les deux cas la reprise puis le transfert d'une partie d'une œuvre dans une autre. Dans les deux cas, différents types de citation s'appliquent. Mais nous précisons cette opération constitutive qui est l'idée centrale de ce mémoire dans le prochain chapitre. En fait, la notion que nous entendons développer dans le chapitre II est que le cinéma suscite autant la peinture et la photographie implicitement qu'il ne les cite explicitement. Bref, nous aborderons de quelle manière intervient la citation de la peinture et de la photographie au cinéma.

## CHAPITRE 2

### LA CITATION AU CINÉMA

## 2 LA CITATION AU CINÉMA

Nous essaierons de comprendre, dans ce deuxième chapitre, comment les marqueurs textuels de la citation picturale et photographique se transposent et s'appliquent au cinéma. Ainsi, en nous référant principalement au texte de Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma : décadres*, nous analyserons à travers les mutations de l'art pictural, l'influence explicite et implicite du cinéma – de la caméra et du mouvement – sur la peinture puis l'influence manifeste ou cachée de la mise en page picturale, du cadre statique, voire de la violence gestuelle des peintres modernes sur certains cinéastes. Dans son ouvrage, Bonitzer élabore deux théories : « que la peinture relève aussi de l'art dramatique, et que le cinéma cherche dans certains cas à échapper à la fatalité narrative [...] pour atteindre un lyrisme abstrait, sur le modèle de la peinture [...], comme en témoignent Godard ou Antonioni<sup>106</sup> ». Cette dernière théorie met de l'avant une double hypothèse pour mettre à jour le rapport entre le cinéma et la peinture. Bonitzer veut prouver, d'une part, que le cinéma est l'héritier de la *scientification* de la représentation instaurée au *Quattrocento* à travers les théories de la perspective artificielle puis, d'autre part, que le cinéma, comme image, recroise nécessairement les problématiques de la peinture.

Il importe aussi de justifier plus résolument les orientations de ce chapitre dans lequel les correspondances formelles et thématiques priorisées sur les époques, les pratiques et le contexte historique des œuvres. Curieusement, cela fait l'effet d'une relecture moderniste de la part du spectateur des œuvres commentées, ce qui n'est pas, certes, l'objectif véritable de ce chapitre.

### 2.1 « L'objectif déconcerté »

#### 2.1.1 Le cinéma comme héritier de la *scientification* de la représentation

Depuis la Renaissance jusqu'à la modernité, il est entendu de considérer les représentations auxquelles la codification de l'espace donne lieu comme conforme au réel. Cette codification « réaliste » ou cette science qui permet de représenter les objets tridimensionnels sur une surface bidimensionnelle, de façon à donner l'illusion de

---

<sup>106</sup> Pascal Bonitzer, « Peinture et cinéma, décadres », *Cahiers du cinéma*, <http://www.cahiersducinema.com/article376.html>.

profondeur, d'une troisième dimension, se nomme perspective. C'est grâce à la perspective que le tableau se présente comme *une fenêtre ouverte sur le monde*<sup>107</sup>.

Or, nous avons vu avec René Payant, dans le premier chapitre, que la citation-symbole était toute création artistique qui a su se systématiser. La perspective comme forme symbolique supplante le système de représentation hiérarchique moyenâgeuse. Ainsi, à la Renaissance italienne, les valeurs humanistes sont dorénavant privilégiées : par le procédé illusionniste qui obéit aux lois de la perspective, grâce à l'invention de la *camera obscura*<sup>108</sup>, l'Homme, non plus Dieu, se situe maintenant au centre du monde<sup>109</sup>.

Pour Pascal Bonitzer, le cinéma est l'héritier idéologique et esthétique – préoccupation symbolique et expressive – de l'évolution de la perspective depuis le *Quattrocento* ou, de la sophistication scientifique de la représentation picturale par la perspective. Selon lui, l'œuvre fondamentale de cette conversion de la représentation est *La Flagellation* de Piero della Francesca (fig. 48). Nous assistons en quelque sorte au premier travelling avant et travelling arrière<sup>110</sup>. Parce qu'il effectue une lecture de gauche à droite, l'œil s'enfonce dans la partie gauche du tableau comme un travelling avant, mais à cause des personnages en avant à droite, l'œil revient vers l'avant-plan dans une sorte de travelling arrière. On s'arrête alors sur ces trois figures pour repartir vers le fond dans une sorte de va-et-vient. Cependant, la perspective ne suit pas qu'une logique purement optique. Elle possède une seconde signification symbolique ou allégorique, « celle de l'éloignement dans le temps et du rapprochement dans l'esprit (analogie entre le Christ et Oddantonio)<sup>111</sup> ».

<sup>107</sup> « Cette expression [...] a été formellement employée au *Quattrocento* par Alberti, et Panofsky en a souligné toute l'importance ». Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, Édition XYZ, 1997, p. 43.

<sup>108</sup> « La caméra cinématographique est, en fait, le descendant plus ou moins lointain d'un dispositif fort simple, la chambre obscur (ou *camera obscura*), qui permettait d'obtenir sans le secours « d'une optique » une image obéissant aux lois de la perspective monoculaire ». Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004, p. 20.

<sup>109</sup> Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 273 p.

<sup>110</sup> Au cinéma, « le travelling est un déplacement du pied de la caméra, au cours duquel l'axe de prise de vue reste parallèle à une même direction ». Jacques Aumont, *op. cit.* p. 26.

<sup>111</sup> *La Flagellation* de Piero della Francesca serait un tableau votif pour honorer la mémoire du compte d'Urbino, Oddantonio, assassiné par ses deux bourreaux représentés à ses côtés dans le tableau. Oddantonio serait donc comparé au Christ relégué à l'arrière de la scène. Dieu n'est plus le sujet central. L'Homme, l'humaniste prend sa place. Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 50.

Par ailleurs, la perspective comme forme expressive, en donnant toujours l'illusion de la réalité, crée simultanément des effets dramatiques. À travers cette conciliation des deux conceptions propre à l'école du Nord allemande et flamande, jusqu'où peut se jouer maintenant cette illusion ? En passant d'un point de vue frontal (Italie) à un point de vue oblique (École du Nord) le sentiment de réalisme se trouve exacerbé dans la toile. On se dirige vers une dramatisation de la réalité, vers une poésie du réel. La rigueur géométrique est correcte mais sans aucune rigidité. La conception de l'espace transgresse la géométrie du *Quattrocento* italien et remet en question le modèle objectif de la vue frontale renaissante. L'utilisation de la perspective oblique inscrit dans les œuvres de l'école du Nord une temporalité et du mouvement. Pour soutenir son propos, Pascal Bonitzer compare deux œuvres. Il analyse deux *Saint-Jérôme dans sa cellule* : une peinture d'Antonello da Messina (fig. 45) et une gravure d'Albrecht Dürer (fig. 46). Dans la peinture, le point de vue frontal à distance longue est déterminé par les lois de l'architecture et par un strict équilibre géométrique. Le temps semble arrêté, suspendu ou même absent. Le spectateur se tient à l'extérieur de la scène. Par contre, dans la gravure de Dürer, le point de vue oblique à distance courte sollicite un point de vue subjectif. L'atmosphère de repos est traversée par l'écoulement du temps par la lumière en oblique. Ce point de vue et cette distance intimes invitent le spectateur à entrer dans l'œuvre.

Avec la modernité, on assiste à la déconstruction de l'espace perspectiviste italien et de l'École du Nord qui cède la place à la perspective des plans rapprochés. Cette nouvelle façon d'illustrer le réel produit un effet de vérité. Il y a dorénavant une autre logique que celle de la logique classique imitative. Nous assistons à une logique de la sensation. Nous assistons maintenant à l'irruption d'un mouvement « fou » dans la peinture. L'espace cesse d'être purement optique. Le plan arrière et avant semblent se situer au même niveau. L'image se brouille et l'effet de perspective, supprimant à la fois la distance et le point de vue, est géré par le gros plan, les changements d'angle, les instantanés multiples sans détails exacts.

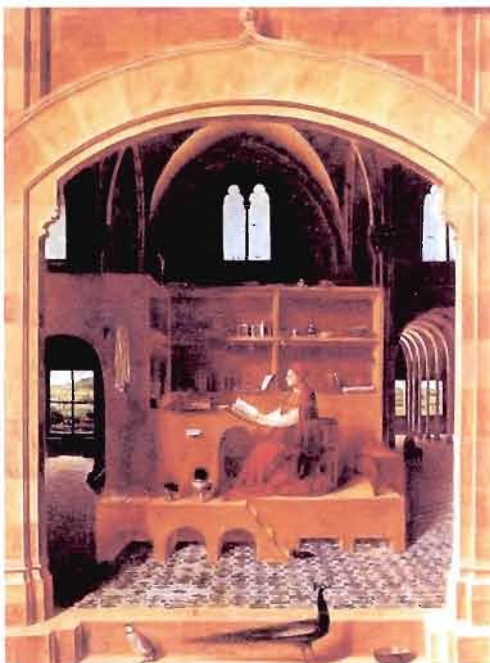


Figure 45 : Antonello da Messina, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, 1475-76, h.s.b., 46 x 36,5, The National Gallery, Londres.



Figure 46 : Albrecht Dürer, *Saint-Jérôme dans sa cellule*, 1514, gravure à l'eau forte. 24,7 x 18,8 cm., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,

Nous pouvons tirer du cinéma un modèle de la citation-symbole : *Full Metal Jacket*<sup>112</sup> (1987) de Stanley Kubrick illustre clairement le mouvement, le changement des visions, la multiplication des points de vue, la variation des distances, la transformation de la perspective depuis le *Quattrocento*. Cette œuvre cinématographique est un bon exemple d'intégration de l'évolution de la perspective. Dans *Full Metal Jacket*, Kubrick joue avec les conventions artistiques, l'ordre et le désordre à la fois par les images et par l'histoire, mettant en évidence son travail formel.

Dans la première partie du film, qui se passe dans le camp d'entraînement de l'armée américaine, l'espace obéit aux mêmes lois strictes de la Renaissance italienne (fig. 47). Par les lignes droites et les formes géométriques nettes, les plans frontaux nets à distance longue,

<sup>112</sup> *Full Metal Jacket* porte un regard en deux temps sur les effets du régime militaire et de la guerre pendant le conflit au Vietnam. La première partie du film suit un groupe de recrues pendant leur entraînement rigide sous les ordres du commandant Sgt. Hartman. La seconde moitié du film porte sur une recrue en particulier, Joker, qui couvre la guerre comme correspondant pour le *Stars and Stripes* et focalise sur l'offensive destructive et déstabilisante Têt. <http://www.imdb.com/title/tt0093058/plotsummary>

la grande profondeur de champ, la luminosité claire et homogène, Kubrick renvoie, dans un premier temps, à la perspective scientifique du *Quattrocento*. Cette manière de définir l'espace renforce l'impression de sévérité propre à l'entraînement « brutal » de l'armée et par ricochet aux normes esthétiques rigides de la Renaissance (fig. 48).

La mise en scène dans les toilettes du dortoir (fig. 49) donne lieu à des effets dramatiques par les contrastes de la lumière en oblique rappelant, dans un second temps, la peinture vermeerienne caractérisée, entre autres, par des espaces intérieurs aux plans frontaux plus intimes (fig. 50). Cette lumière en oblique et diffuse révèle également un univers intérieur angoissant qui contraste avec la clarté uniforme et froide de la lumière du camp d'entraînement et du dortoir où se doit de régner l'ordre. Cette scène importante fait le lien entre les deux parties du film et de ce fait, entre deux grandes périodes de l'histoire de l'art, la Renaissance et le modernisme.

Pendant les affrontements sur le terrain, les plans brouillés par la fumée (fig. 51) font finalement référence à l'impressionnisme, que Monet a dépeint en « ennuageant » ses peintures (fig. 52). Monet et les impressionnistes ont redéfini, en quelque sorte, la notion de la perspective illusionniste qui semble vouloir disparaître à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et ne plus agir comme loi suprême de la représentation, idée maîtresse de la Renaissance. Le rapport entre les pouvoirs destructeurs et déstabilisants de la guerre et la déconstruction de la perspective, pendant la modernité, s'établit par les plans qui se sont rapprochés et qui rendent compte d'un type de cadrage moins calculé. La profondeur de champ est aussi réduite et embrouillée par la fumée aux couleurs imprégnantes et à la luminosité contrastante.





Figure 47 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes.

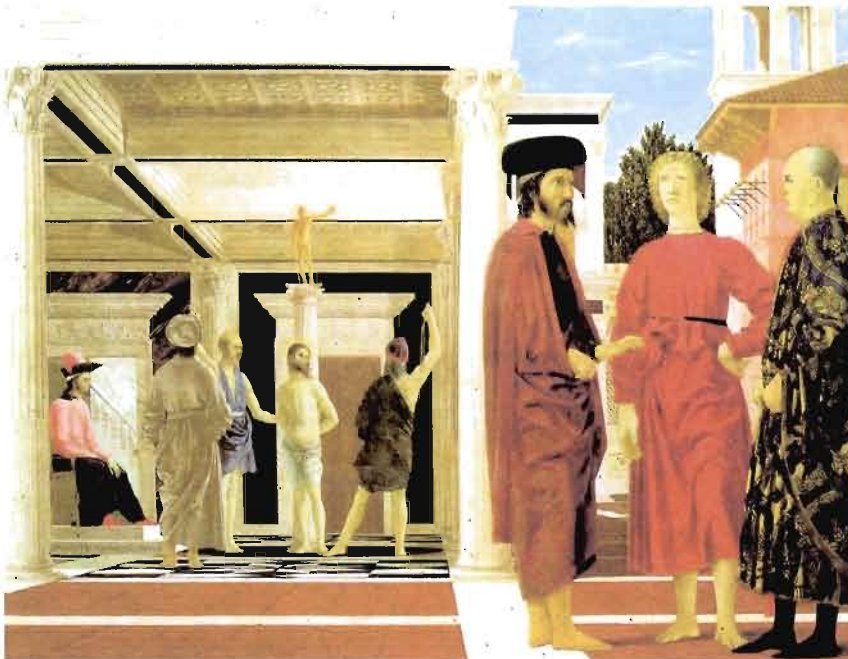


Figure 48 : Piero della Francesca, *La Flagellation du Christ*, v. 1453-1460, Tempera sur bois, 59 × 81,5 cm., Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

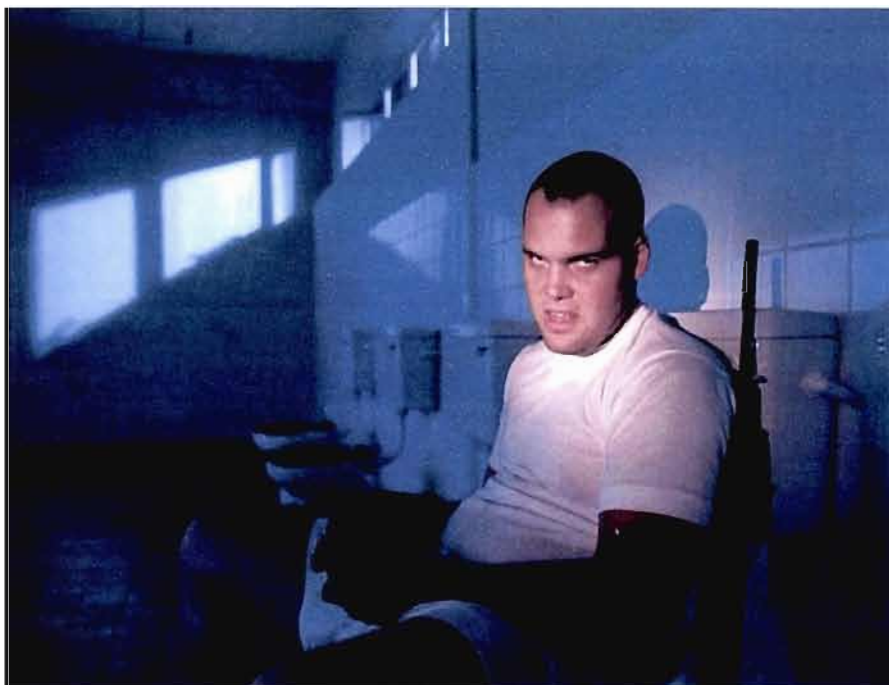


Figure 49 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes.

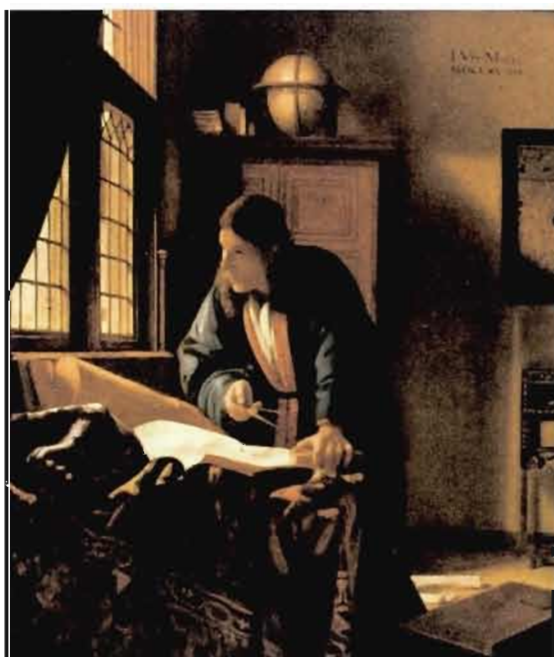


Figure 50 : Jan Vermeer, *Le géographe*, 1669, h.s.t., 53 x 46,5 cm., Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-main.



Figure 51 : Stanley Kubrick (réalisation), *Full Metal Jacket*, 1987, DVD-vidéo couleur, 116 minutes.



Figure 52 : Claude Monet, *La Gare St-Lazare*, 1877, h.s.t., 80,33 x 98,11 cm., Fogg Art Museum, Harvard University.



### 2.1.2 Le cinéma comme image

« On dit souvent écrire un film. Pourquoi ne pourrait-on pas en arriver à dire : "peindre un film"<sup>113</sup> ».

- Michelangelo Antonioni

Si le cinéma est l'héritier de la perspective mathématique du *Quattrocento* – qui reproduit la perception oculaire naturelle pour rapporter objectivement le réel visé – les réalisateurs peuvent s'opposer à l'illusionnisme propre au cinéma et déjouer la réalité représentée scientifiquement. Ainsi, le cinéma peut prélever des éléments formels de la peinture comme la texture, la ligne et la couleur. Nous pouvons d'ailleurs constater cette tendance des réalisateurs à s'approprier les spécificités des médiums pictural et photographique notamment chez Michelangelo Antonioni qui semble guidé, dans ses films, par l'art abstrait et le pictorialisme.

Ainsi, comme la toile l'a fait pour la peinture abstraite lors de la destruction de l'espace perspectiviste, l'écran peut servir de surface non-figurative sans toutefois perdre son rôle dramatique. Selon Pascal Bonitzer, l'enregistrement de l'image cinéma peut donc, au travers une structure réaliste, découler « d'un univers de l'image que la peinture [...] informe. D'où la référence constante des grands cinéastes aux grands peintres<sup>114</sup> ». Subséquemment, ce qui apparaît à l'écran, le réalisateur doit l'avoir déjà prévu en image. Cette production d'imageries au cinéma « montre bien le caractère d'*artefact*, non le reflet transparent au réel, de l'image cinématographique. Il est donc toujours possible, indépendamment de sa fonction dramatique, de considérer chaque plan d'un point de vue strictement plastique<sup>115</sup> ». Ce point de vue plastique de l'image cinématographique peut se voir dévoiler dans les plans de certains réalisateurs. Un choix de fragments, de vues parcellaires d'une réalité<sup>116</sup>, est découpé puis assemblé par le cinéaste pour créer un sens. Ces conditions sont différentes de la perception naturelle. Selon Bonitzer, il y aurait, effectivement, toujours un « grain de réel » ou de folie dans le cinéma qui dépasse toute figuration.

<sup>113</sup> Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Éditions Seghers, p. 83.

<sup>114</sup> Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, p. 22.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>116</sup> Par la structure choisie du cadre de l'image, par une séparation entre ce qui est montré – le champ – et ce qui est caché – le hors-champ.

La recherche formelle dans le cinéma antonionien est représentative de ce qu'avance Pascal Bonitzer. Les films de Michelangelo Antonioni, dont *La notte* (1961) et *Blowup* (1966), traduisent cette recherche. En fait, Antonioni suscite la peinture. Il convoque une picturalité dans sa forme et son contenu. Il y a dans ses films plusieurs des caractéristiques picturales des tableaux abstraits. Il suscite la peinture abstraite et s'approprie ses fonctions esthétiques. Il part ainsi des spécificités de la peinture pour développer une démarche formelle qui s'apparente aux tableaux de Barnett Newman par les contrastes, la texture, la composition des plans, etc. (fig. 53-56). D'après Bonitzer, l'organisation des plans de champs vides qui se redéfinissent rend compte d'un cinéma spécifiquement antonionien se situant entre l'abstraction et la figuration :

Antonioni est peintre en ce que pour lui le noir, le blanc, les gris, les diverses couleurs du spectre, ne sont pas seulement des facteurs ornementaux, atmosphériques ou émotionnels du film, mais les véritables idées qui absorbent les personnages et les événements<sup>117</sup>.

Dans les films d'Antonioni, nous assistons à une sorte de transformation de la figuration humaine ou urbaine en signes abstraits : mouvements de lignes et de volumes, de lumières et de couleurs. Les représentations abstraites engloutissent la figure humaine ou les espaces urbains qui disparaissent. L'aventure que les personnages vivent est une sorte de « disparition », pour employer le terme de Pascal Bonitzer. Ainsi, dans son film *La notte*<sup>118</sup>, le blanc connote l'absence, la désaffection, le vide qui habite les personnages. Par sa recherche formelle, les protagonistes d'Antonioni ressemblent, moralement parlant, aux lieux qu'ils parcourent dans leur désenchantement : les espaces déserts, désorganisés, *défamiliarisés*, témoignant d'une mutation dramatique du paysage, sont le reflet aveugle de leur univers mental décomposé. Ici, le monde d'Antonioni se présente narrativement et plastiquement comme un monde morcelé à reconstruire, à reconstituer : un plan texturé

---

<sup>117</sup> Pascal Bonitzer, *op. cit.* p. 97.

<sup>118</sup> L'histoire d'un couple, Lydia et Giovanni, vu dans l'intervalle qui va d'un après-midi jusqu'à l'aube du jour suivant. Après leur visite à un ami d'enfance mourant à l'hôpital commencent les errances du couple entre soirées et solitude urbaine. À travers les lieux de leur passé, ils cherchent l'amour qui les a unis, mais découvrent seulement indifférence et mesquinerie. À l'aube, rien ne reste plus. *La notte* est le deuxième film d'une quadrilogie qui a voulu imposer une vision du cinéma égale à la littérature et la peinture. *L'Avventura* (1960), *L'Eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964) sont les trois autres volets de la série. <http://www.imdb.com/title/tt0054130/plotsummary>

s'avère une porte de métal rouillé à écailler; un aplat gris, monochrome, occupant presque le plein écran, est finalement un immense édifice urbain filmé qu'en partie et en plongé (fig. 57-60).



Figure 53 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes.

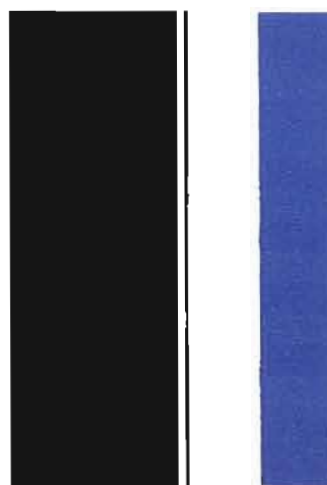


Figure 54 : Barnett Newman, *The Word II*, 1954, h.s.t., 225 x 175 cm., Collection S.I. Newhouse Jr., New York.



Figure 55 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes.

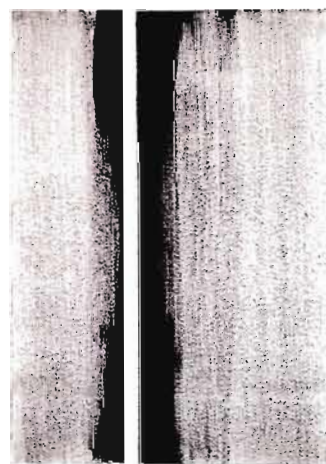
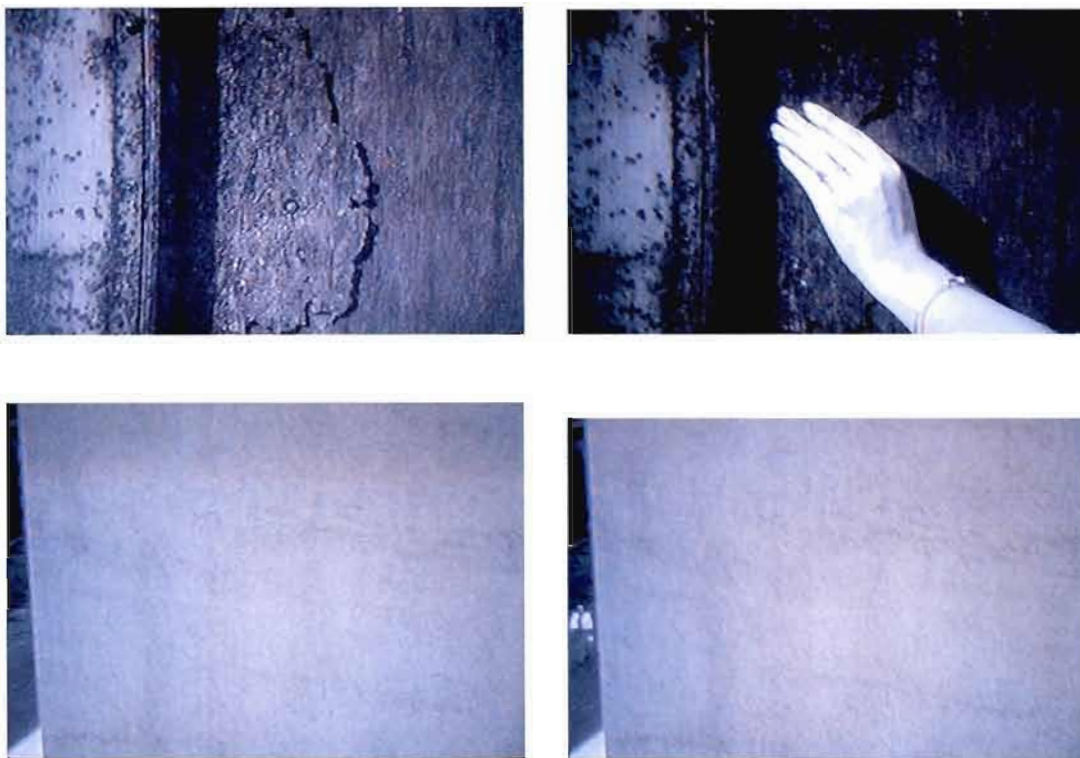


Figure 56 : Barnett Newman, *Untitled*, 1960, brosse et encre sur papier, 35 x 25 cm., propriété de l'artiste.



Figures 57-60 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *La notte*, 1961, DVD-vidéo n&b, 122 minutes.

Dans *Blowup*<sup>119</sup>, nous pouvons remarquer cette même tendance vers la déconstruction/reconstruction des plans, d'où un certain décalage temporel inusité et déstabilisant dans la scène (fig. 61-68) : un monochrome violet ou mauve est en fait une toile de photographe ou une porte coulissante, par exemple. Comme dans *La notte*, on se voit contraint de chercher la vérité dans l'abstraction et non dans le réalisme. La figuration y est toujours précaire. La présence des costumes aux figures géométriques, des mobiliers, des portes, des poutres qui se perdent, des objets *décontextualisés*, etc., renvoie aussi à l'approche formelle des peintres abstraits comme Robert Ryman, Kasimir Malevitch, Jackson Pollock (fig. 69-75) ou Marcel Duchamp. L'approche « pointilliste » du réalisateur peut aussi rendre illisibles certains plans. En fait, le pictorialisme dans *Blowup* est partie prenante de l'histoire : en raison de la *surpixellisation* des agrandissements photographiques (fig. 76-78), les images

<sup>119</sup> Tom, un photographe londonien, à l'œuvre dans un parc surprend deux amoureux. La femme lui demande les négatifs des photos qu'il vient de prendre. Tom s'y refuse, mais donne rendez-vous à la dame inconnue à son studio. En développant les photos, il se rend compte, grâce à des agrandissements, que sa caméra a enregistré un crime. Il se rend au parc où il découvre un cadavre. De retour chez lui, il s'aperçoit qu'on lui a volé les photos et, le lendemain, que le mort a disparu. <http://www.imdb.com/title/tt0060176/plotsummary>



figuratives du protagoniste du film deviennent presque abstraites, d'où cette atmosphère énigmatique qui s'en dégage. L'unique trace qui reste au photographe pour résoudre le mystère est presque effacée puisque le grain photographique à préséance sur la représentation de la réalité. Le personnage du peintre et ami du héros révèle à la fois la démarche formelle et le récit d'Antonioni :

Quand je les peins [les tableaux], ils ne veulent rien dire, j'y comprends rien. Et plus tard, je trouve des choses auxquelles je peux me raccrocher, comme cette jambe [fig.79-81]. Et tout à coup, ça s'éclaire tout seul; une chose après l'autre. C'est comme quand il s'agit de trouver la clef d'un roman policier<sup>120</sup>.

En renvoyant à la structure de la peinture abstraite et non à un artiste en particulier, on peut certainement appliquer le terme de citation-diagramme, tel que définit par René Payant dans le chapitre précédent, pour décrire la façon dont Antonioni crée à partir de ses plans-tableaux une *ré-écriture* d'autres œuvres d'un genre spécifique. À partir de cette constatation, nous pouvons également ajouter que la citation d'œuvres abstraites à une fonction d'autorité. En réactualisant pour le cinéma le discours des artistes de l'abstraction qui voulaient surtout s'affranchir de la fidélité à la réalité visuelle en ayant recours à l'autoréférentialité<sup>121</sup>, Antonioni met l'accent sur le sens de l'énoncé original qui prend valeur de véracité, d'authenticité. Les idées des peintres abstraits sont réappropriées par le cinéma, tant au niveau formel que narratif. De plus, le réalisateur italien n'utilise pas le ralenti ni le cadre dans le cadre pour marquer ses influences. Le spectateur doit se fier à sa propre culture visuelle pour reconnaître les citations formelles.

---

<sup>120</sup> Michelangelo Antonioni cité par le personnage de Bill, *Blowup*, Burbank, Californie, Warner Home Video, 1966.

<sup>121</sup> Les peintres abstraits ne représentent plus des sujets ou des objets du monde naturel, réel ou imaginaire, mais seulement des formes et des couleurs pour elles-mêmes.



Figures 61-68 : Michelangelo Antonioni, *Blowup* (réalisation), 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.



Figure 69 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.

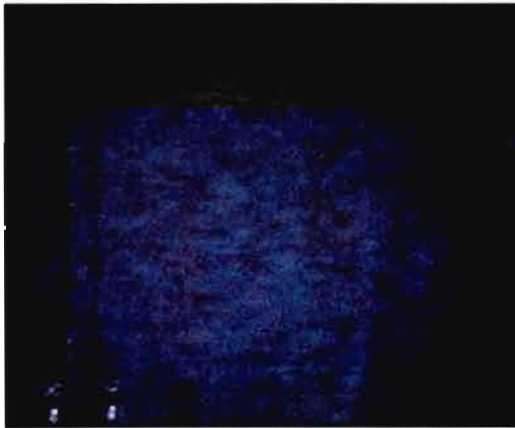


Figure 71 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.



Figure 70 : Robert Ryman, *Winsor Six*, 1965, h.s.t., 159,1 x 159,1 cm., Collection François Pinault.

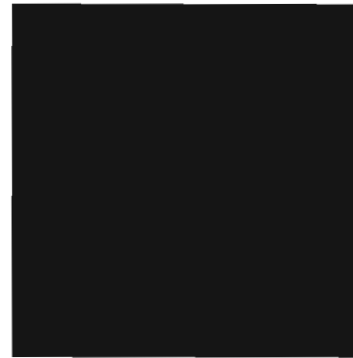


Figure 72 : Kasimir Malevich, *Carré noir*, 1923, h.s.t., 106 x 106 cm., Gosudarstvennyi Russkii Muzei, Saint-Petersburg.

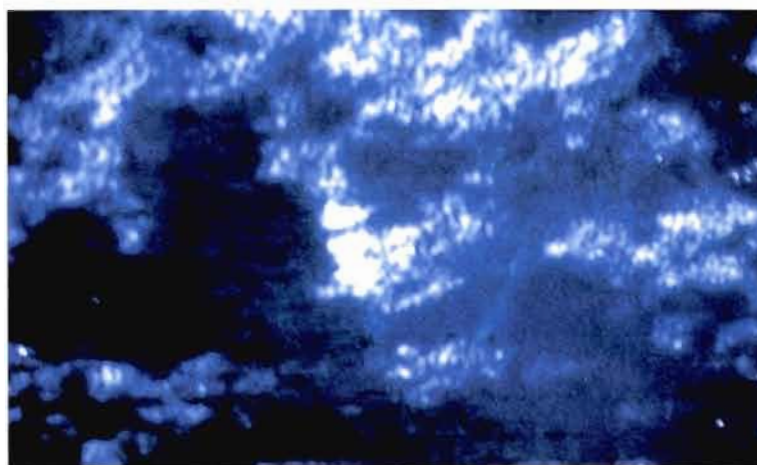
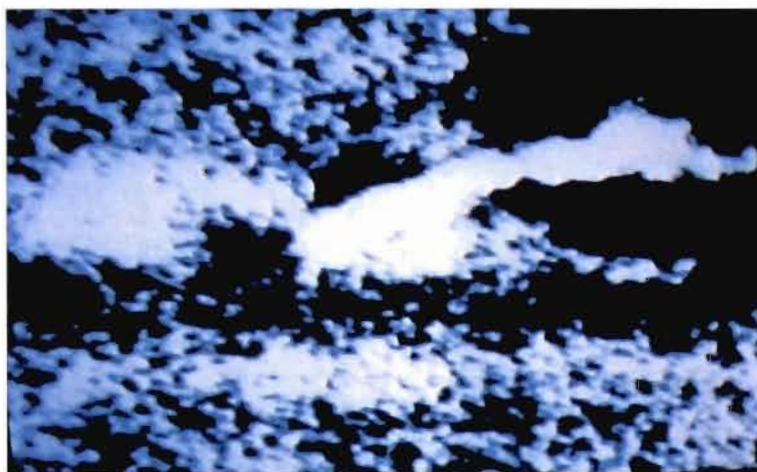
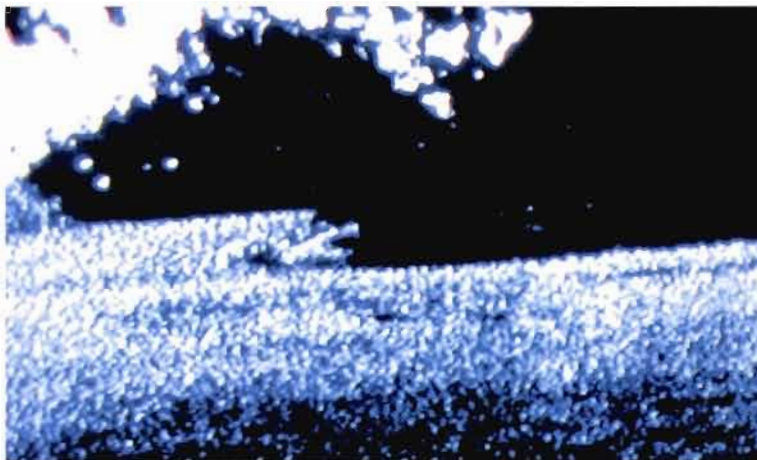


Figures 73-74 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.



Figure 75 : Jackson Pollock, *Cathedral* (détail), 1947, peinture émail et aluminium sur toile, 180,3 x 89 cm., Museum of Fine Arts, Dallas.





Figures 76-78 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.



Figure 79 : Michelangelo Antonioni (réalisation), *Blowup*, 1966, DVD-vidéo couleur, 111 minutes.



Figure 80 : Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier No.2*, 1912, h.s.t., 147,5 x 89 cm., Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, The Louise and Walter Arensberg Collection.



Figure 81 : Pablo Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1909-10, h.s.t., 92 x 65 cm., The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou.

## 2.2 Le plan-tableau

Bien que le mouvement différencie le film du tableau, la notion du plan – le découpage dans le temps et l'espace – entraîne une comparaison entre le réalisateur et le peintre. « La fabrication des plans serait ce qui rapproche le cinéaste du peintre, le cinéma de la peinture<sup>122</sup> ». Or, Pascal Bonitzer définit le « plan-tableau<sup>123</sup> » comme un plan cinématographique qui peut-être pensé, construit, composé comme un tableau, d'où sa valeur plastique très forte. Le plan-tableau est une sorte de citation, de mention de la peinture au cinéma. On dénombre trois espèces de plan-tableau : le plan-tableau comme tableau fictif, comme découverte puis comme citation-reconstitution. Si nous définissons bien les deux premiers types de plan-tableau, nous insisterons surtout sur la citation-reconstitution qui s'apparente à la citation-icône et à la citation-métaphore telles que définies par René Payant.

### 2.2.1 Le tableau fictif

Le tableau fictif est la reconstitution réelle ou illustrée d'une œuvre picturale, sans aucune référence directe à des vrais tableaux. Au cinéma, la spéculation, le complot, le trompe-l'œil, etc. font partie du tableau fictif. *L'hypothèse du tableau volé* (1979) de Raoul Ruiz nous invite, par exemple, à rechercher le tableau perdu d'un collectionneur érudit à travers les peintures fictives d'un peintre fictif du XIX<sup>e</sup> siècle, Frédéric Tonnerre. Tout au long du film, le mouvement à travers chaque tableau, re-créé en peinture ou par des comédiens, est minutieusement examiné et relance les interrogations. On nous invite dans un labyrinthe de spéculations vraies ou fausses.

Dans *The Draughtsman's Contract*<sup>124</sup> (1982) de Peter Greenaway (fig. 82-85), on nous montre des dessins que nous pouvons croire véridiques et d'époque. Cependant, certains indices le démentent : l'aplat dans les dessins réfère au modernisme et non au classicisme; l'exagération dans la chevelure n'est pas non plus attribuée aux arts du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous nous faisons prendre ici par une sorte de *trompe-l'esprit*. D'après Bonitzer, « le plan et le

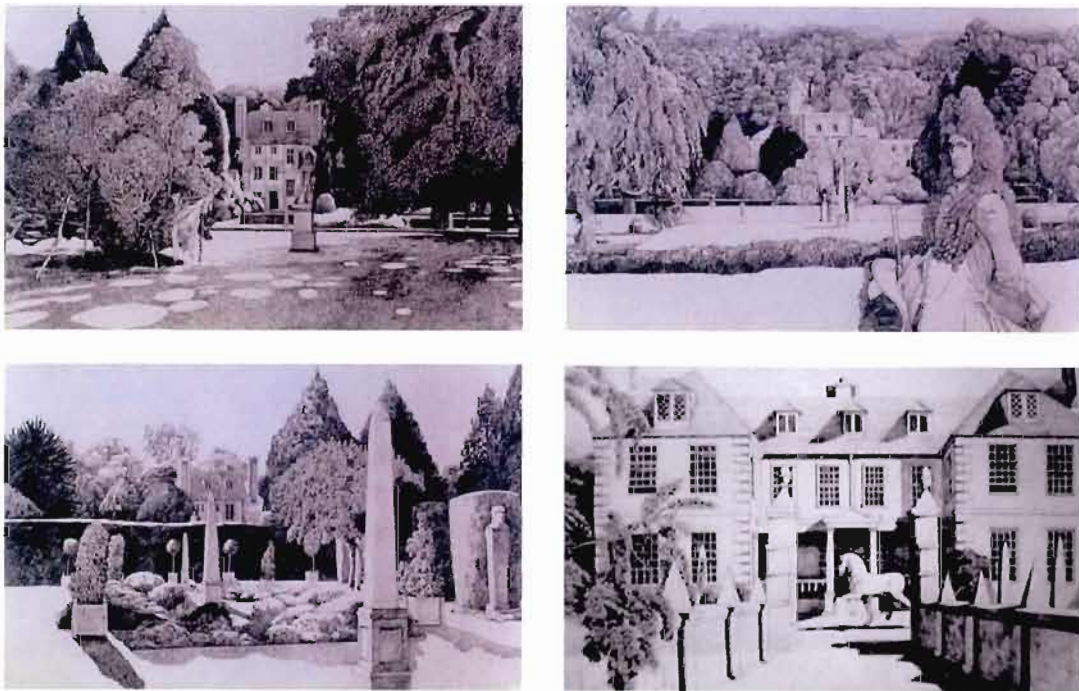
<sup>122</sup> Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 30.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 29-41.

<sup>124</sup> M. Neville, un jeune artiste présomptueux, est engagé par Mme Herbert, la femme d'un riche propriétaire, pour produire un ensemble de douze dessins représentant le domaine de son époux. En contrepartie, elle s'engage à bien payer l'artiste et le laisser jouir de ses faveurs sexuelles. Ce dernier acceptera le marché et comprendra trop tard qu'il a été utilisé pour servir un tout autre but. Les dessins eux-mêmes prouveront la signification plus grande que laissait supposer son engagement. <http://www.imdb.com/title/tt0083851/plotsummary>



tableau, si l'on veut, d'abord confondu dans l'illusion de la réalité, se détachent brusquement l'un de l'autre. Et c'est bien ce *détachement*, non l'illusion, qui fait la jouissance du trompe-l'œil<sup>125</sup> ». Ainsi, le plan ou la scène d'un film, comme le tableau, le dessin ou la photographie, ne se donne pas nécessairement à être déchiffré. En fait, ils favorisent une lecture remise en cause indéfiniment.



Figures 82-85 : Peter Greenaway (réalisation), *The Draughtsman's Contract*, 1982, DVD-vidéo couleur, 103 minutes.

<sup>125</sup> Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 34.

### 2.2.2 La découverte

La découverte est une toile immense créée pour donner l'impression de profondeur de champ dans le film. Il s'agit en fait d'une peinture réaliste qui n'est pas faite pour être vue comme un tableau. Le propre de la découverte est justement de ne pas être découverte. En fait, c'est une supercherie. Ce n'est donc pas un véritable trompe-l'œil au sens classique du terme. Par contre, il arrive que sa fonction soit pervertie. Selon Bonitzer, elle devient une :

sorte d'avertissement secret au spectateur qui à la fois inclut celui-ci dans l'histoire par identification au personnage, et en même temps lui intime discrètement de ne pas trop s'y inclure, lui montre sans en avoir l'air d'y toucher que cette identification est un leurre et que ce leurre est le sujet même du film – ce que la suite en effet nous montre<sup>126</sup>.

Dans *Paris, Texas*<sup>127</sup> (1984) de Wim Wenders (fig. 86-87), nous nous voyons, par la découverte, confrontés à une illusion d'optique. Ainsi, l'on voit au début du film un personnage parler au cellulaire sur ce que l'on croit être un fond de ciel bleu et d'un haut bâtiment. En fait, nous ne sommes pas devant une scène de plein air comme le révèle l'autre plan, mais plutôt à l'intérieur du lieu de travail du personnage, une usine de panneaux publicitaires géants. Nous sommes donc renvoyés à la fonction illusionniste de la découverte de par cette grande surface peinte en deux dimensions.



Figures 86-87 : Wim Wenders (réalisation), *Paris, Texas*, 1984, DVD-vidéo couleur version panoramique, 145 minutes.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>127</sup> Après quatre années d'absence, un homme s'égaré hors du désert où il s'était perdu ne sachant plus qui il est. Son frère et son fils le retrouvent et l'aident à retrouver la mémoire et la vie qu'il avait avant de quitter sa famille quatre ans auparavant. À la recherche de sa femme et au fil de sa mémoire retrouvée, il entre en contact avec plusieurs personnes de son passé. <http://www.imdb.com/title/tt0087884/plotsummary>

### 2.2.3 La citation reconstitution

#### 2.2.3.1 Le plan-tableau comme métaphore (citation-métaphore)

Le plan-tableau comme métaphore s'intègre à la fiction et devient un élément important de l'histoire, mais d'une manière secrète. Le plan-tableau sert d'alibi à travers le récit continu ou la ligne narrative du film. Il s'agit d'une allusion qui n'est pas toujours comprise immédiatement par les spectateurs, mais il peut aider l'histoire à prendre forme. Le renvoi au sens caché du film devient alors compréhensible. Le plan-tableau métaphorique donne à l'image un caractère mystérieux. D'après Bonitzer, le film de d'Eric Rohmer *La marquise d'O*<sup>128</sup> (1982) repose sur un plan-tableau comme métaphore en s'appuyant sur une image-clé qui se dévoile comme une allusion à un événement secret (fig. 88). Dans son film, Rohmer crée un effet visuel – le viol ne se voit pas et s'accomplit entre deux plans en hors-champ – pour illustrer au cinéma le sous-entendu dramatique du récit, soit le viol, en citant le tableau de Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemar* (fig. 89). Le plan-tableau s'approprie tout d'abord l'attitude et le statut de la femme peinte par le personnage filmé. Mais si la robe et la pose de la femme endormie et renversée sur le dos, la tête et les bras hors du lit peuvent rappeler le tableau de Füssli, cette insinuation reste complexe et ambiguë puisque les figures de l'incube<sup>129</sup> et de la jument<sup>130</sup>, présents dans la toile, sont écartées du plan-tableau, sûrement par soucis de réalisme. Le diabolin qui faisait allusion au viol dans la peinture est donc supprimé à l'écran, comme le viol est exclus du récit cinématographique. Le plan-tableau métaphorique suppose nécessairement une reconnaissance culturelle et un appel de lecture peu importe son intention. Une fois cette identification admise, le renvoi au sens caché du film par la citation du *Cauchemar* de Füssli devient compréhensible. Le plan-tableau métaphorique sert finalement de support narratif du film.

<sup>128</sup> En 1799, lorsque la ville tombe aux mains de l'ennemi, une jeune veuve, la marquise d'O, est en passe de subir les outrages sexuels de ses vainqueurs lorsqu'un comte russe la sauve du déshonneur. Mais profitant du profond sommeil de la marquise, il la viole. Puis, repentant, insiste pour l'épouser. La marquise, qui le considère comme son sauveur, l'éconduit avec respect. Quelque temps plus tard, elle se découvre enceinte alors qu'elle croit n'avoir eu aucune relation depuis la mort de son mari. Rejetée par sa famille, outrée, elle fait passer dans le journal une annonce dans le journal local demandant au père inconnu de se faire connaître : elle se déclare décidée à l'épouser, quel qu'il soit. La marquise est épouvantée lorsque c'est le compte qui se présente devant elle <http://www.imdb.com/title/tt0074870/plotsummary>

<sup>129</sup> Un incubé est un démon à l'apparence masculine qui abuse des femmes pendant leur sommeil. Assis sur la poitrine de leur victime, c'est sous cette forme de kobold que le cauchemar prend forme. Les récits d'attaques d'incubes sont teintés d'une ambivalence à l'égard des sentiments de la victime : tantôt plaisants, ils peuvent se transformer en cauchemar. Gert Schiff, Paola Viotto, *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Paris, Flammarion, 1980, p. 94.

<sup>130</sup> La jument fantôme était, dans la croyance populaire anglaise, la monture sur laquelle le cauchemar cavalcadait la nuit. *Ibid.*



Figure 88 : Eric Rohmer (réalisation), *La marquise d'O*, 1982, DVD-vidéo couleur, 102 minutes.



Figure 89 : Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemar*, 1781, h.s.t., 101,6 x 127 cm., Institute of Art, Détroit.

### 2.2.3.2 La valeur plastique du plan (citation-icône)

D'après Bonitzer, nous pouvons observer au cinéma une imitation délibérée d'une œuvre picturale recréée à l'écran dans le plan d'un film. Nous assistons à la mise en rapport évidente et importante de deux médiums en interaction. Le plan-tableau témoigne donc d'une reprise ou d'une référence semblable à but plastique, d'une œuvre picturale dans une œuvre cinématographique. La citation-reconstitution est comparable à la citation-icône telle que définie par René Payant puisque l'œuvre citant renvoie explicitement à l'œuvre citée par le partage de traits communs évidents.

Par exemple, dans le court métrage *La ricotta*<sup>131</sup> (1963), Pier Paolo Pasolini, (fig. 90), reprend intégralement les œuvres sur la Passion du Christ de Rosso Fiorentino et Jacopo Pontormo. Il remet en scène la croix, l'échelle et tous les personnages vêtus de la même manière et arborant presque les mêmes poses. En s'amusant à parodier *La Déposition* (fig. 91) de Fiorentino et Pontormo avec ses tableaux vivants, Pasolini rend un hommage esthétique aux peintres et à la peinture toscane du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>. L'affrontement de la

<sup>131</sup> Un réalisateur reconnu met en scène des peintures célèbres pour reprendre au cinéma la Passion du Christ. Entre les scènes, Stracci, un figurant professionnel, ne pense qu'à manger... Maurizio Viano, « La ricotta », *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Londres, 1993, pp. 99-110.

<sup>132</sup> L'hommage esthétique de Pasolini à *La Déposition* est de nature à la fois parodique et dramatique. Lorsque Stracci dévore la meule de ricotta à toute vitesse à la Chaplin, les regards de Stracci suscitent l'apparition



peinture et du cinéma, du tableau et du plan, peut donc s'avérer explicite et, selon le cas, comique et/ou dramatique. En fait, « le film questionne à sa façon les relations entre les deux arts, peinture et cinéma, en mettant en scène les péripéties d'un tournage de film<sup>133</sup> » sur des chef-d'œuvres picturaux illustrant la passion du Christ. Les citations-reconstitutions des œuvres des deux maniéristes italiens ont donc une fonction d'autorité car elles ne sont pas anodines. Leur contenu est étroitement relié au message que Pasolini veut transmettre dans le film. Dans le court-métrage de Pasolini, le personnage du réalisateur (personnifié par Orson Welles) doit obéir à son producteur. Mais malgré les contraintes imposées par la production d'un film sur la Passion du Christ, il fournit ses propres interprétations. Alors que les deux représentations traitent du même sujet, la déposition du Christ sur la croix, nous sommes invités à s'interroger sur la manière dont ils sont représentés plutôt que sur ce qu'ils signifient. De ce fait, les citations-reconstitutions de *La Déposition* de Fiorentino et de Pontormo dans le film de Pasolini représentent bien le maniérisme italien. Les peintres maniéristes ont souvent accepté de peindre des œuvres religieuses, mais avec des anges aux ailes noircies ou aux visages brouillés. Pendant cette période de la Renaissance où les conventions artistiques de l'idéal humaniste se dissipent peu à peu, les peintres Fiorentino et Pontormo créent des œuvres avec « the sense of tragic isolation, intellectual anarchy and formal extravagance<sup>134</sup> ». Le personnage du réalisateur dans *La ricotta* n'est peut-être pas un rebelle, mais refuse de s'inspirer de la tradition canonique et pieuse du cinéma religieux. Pour illustrer son détachement spirituel ou mettre en cause la véracité d'un Dieu tout puissant, le réalisateur dans le film décide de mettre en scène les œuvres de peintres qui suivent la tradition naturaliste du point de vue du sujet, mais qui se révoltent contre le réalisme stylistique. En choisissant les œuvres maniéristes de Fiorentino et de Pontormo, le personnage du cinéaste essaie bravement de démontrer que la raison peut être tout aussi passionnée que passionnante que la religion à laquelle il n'adhère pas<sup>135</sup>.

---

progressive des autres personnages rieurs en contre-champ. Mais Stracci, un homme vulgaire en apparence, à l'appétit dévorant, est en fait l'image du Christ mort sur la croix. *La ricotta* révèle l'étendu selon laquelle les apparences (Stracci mérite le mépris et le ridicule) cachent une vérité opposée (Stracci est admirable). *Ibid.*

<sup>133</sup> Marie-France Chabat-Houillon, Anthony Wall, *op. cit.*, p. 114.

<sup>134</sup> Giuliano Briganti, *Italian Mannerism*, Leipzig, Éditions VEB, 1962, p. 26, cité in Maurizio Viano, *op. cit.*, p. 108.

<sup>135</sup> Le personnage du réalisateur dans le film est l'alter ego de Pasolini. Reconnu et dénoncé à l'époque pour ses positions anti-cléricales, Pier Paolo Pasolini dévoile au travers le personnage du cinéaste de *La ricotta*, son cynisme vis-à-vis de la religion catholique. En ajoutant à ses propos blasphématoires, pour l'époque, des scènes suggérant des liaisons homosexuelles, Pasolini fût condamné à quatre mois de prison avec sursis pour outrage à la

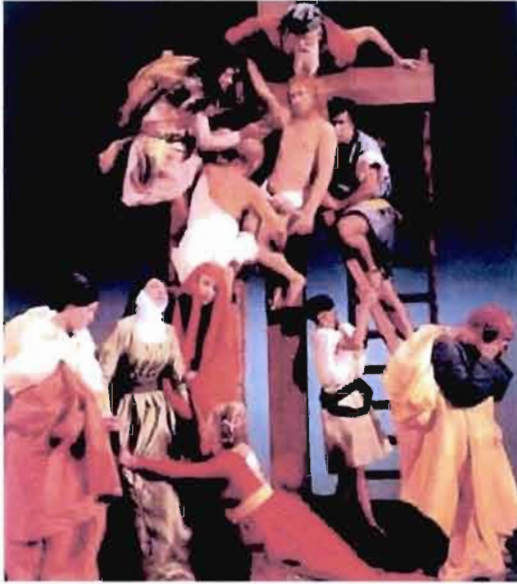


Figure 90 : Pier Paolo Pasolini (réalisation),  
*La Ricotta*, 1963 DVD-vidéo n&b et couleur,  
34 minutes.



Figure 91 : Rosso Fiorentino, *La  
Déposition*, 1521, h.s.b., 341 x 201 cm.,  
Palazzo Minocci Solaini, Volterra.

### 2.2.3.3 Le plan-tableau comme « temps d'arrêt »

Il y a normalement au cinéma une succession de plans autonomes leurrés en plans continus. Mais certains réalisateurs nient cette succession de plans d'où un faux raccord<sup>136</sup>. Pour Pascal Bonitzer, ce faux raccord provoque un temps d'arrêt, une discontinuité, une prise de conscience de cette interruption. Spécifiquement, le temps d'arrêt marque une stase narrative qui rend plus perceptible encore la citation reconstitution. Le temps d'arrêt, c'est finalement les guillemets qui mettent en retrait la citation et nous permettent de la découvrir. Ces stases narratives ou ces temps d'arrêt au cinéma doivent s'intégrer « normalement » à l'histoire pour pouvoir la supporter. Ainsi, grâce au montage, le réalisateur introduit une

---

religion d'État. Le film *RoGoPaG*, dans lequel apparaît en plus de *La ricotta* trois autres courts-métrages de Rossellini (*Illibatezza*), Godard (*Le nouveau monde*) et Gregoretti (*Polli d'allevamento*), fût banni pendant presque un an pour propos impies. Maurizio Viano, *op. cit.*, p. 327.

<sup>136</sup> Le terme *raccord* désigne la cohérence entre deux plans qui donnent une impression de continuité. On dit aussi « raccord », lorsque au montage, deux plans sont rattachés soit avec du son, ou des techniques (fondus, enchaînés, champ/contre-champ, plan-séquence, etc.). Ceci permet d'assurer la bonne cohésion entre deux plans ou deux séquences. En cas « d'incohérence », on parle de « faux raccord ». Jacques Aumont, *op. cit.*, pp. 54-56.

discontinuité notable entre deux plans enchaînés, censés être contigus dans le temps et/ou dans l'espace. Certains cinéastes utilisent le temps d'arrêt pour travailler la disjonction entre les plans et produire des effets de sens. Le temps d'arrêt peut se présenter dans le film de différentes manières : arrêt sur l'image, ralenti, cadre dans le cadre, etc. Finalement, le temps d'arrêt sert à mettre l'accent sur la place du film qui se spécifie en tant qu'art visuel. Car, selon Raymond Bellour, « si la peinture bouge plus qu'on ne pense, le cinéma pourrait bouger, lui, moins qu'on le croit, et qu'il aurait ainsi entre eux un rapport plus étroit qu'il ne semble<sup>137</sup> ».

Toujours dans *La ricotta* de Pasolini, un court-métrage noir et blanc, le temps d'arrêt s'impose par l'apparition de la couleur dans les plans-tableaux qui reconstitue *La Déposition* de Fiorentino et Pontormo. *La ricotta* contient plusieurs temps d'arrêt qui créent une rupture entre le noir et blanc et la couleur. Autrement dit, les plans-tableaux ou les tableaux vivants en couleur se disloquent du récit tourné en noir et blanc d'où la présence d'un temps d'arrêt. Ainsi, selon Bonitzer, cette coupure sert à mettre en rapport de façon importante deux médiums en interaction. Pasolini rend en quelque sorte sa citation évidente et légitime car visiblement démarquée par le temps d'arrêt. C'est pourquoi ses citations-reconstitutions ont une fonction ornementale en plus de celle d'autorité.

## 2.3 L'effet photographique au cinéma

### 2.3.1 L'arrêt sur l'image

Le temps d'arrêt et l'arrêt sur l'image (*freeze frame*) ne doivent pas être confondus. L'arrêt sur l'image marque un temps d'arrêt, tandis que le temps d'arrêt n'est pas toujours un arrêt sur l'image. L'arrêt sur l'image est un moyen technique utilisé au cinéma pour interrompre l'action et recréer, par exemple, l'atmosphère d'un tableau joué en isolant l'acteur, mais en le privant de sa voix et de sa mobilité, phénomène plutôt rare au cinéma. L'arrêt sur l'image provoque un temps d'arrêt qui permet de révéler, entre autres, un plan-tableau. Ce plan tableau, nous l'avons vu, peut reconstituer une citation picturale, susciter la peinture ou révéler une métaphore. Pendant la pose ou l'arrêt qui jouera un rôle central, les figurants du film ont besoin du récit pour poser, pour composer avec justesse le tableau

---

<sup>137</sup> Raymond Bellour, *L'entre images : Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p 120.



vivant à figer, à photographier. On assiste alors à la mise en scène narrative par la cinéaste de l'arrêt sur l'image qui, pour Raymond Bellour, « tend toujours plus ou moins à un effet proche de la peinture<sup>138</sup> », mais aussi de la photographie. En fait, l'arrêt sur l'image est un processus cinématographique emprunté au médium photographique. D'après, Richard Martin, il est

une immobilisation du visible, obtenue par un simple arrêt sur l'image, [qui] fait en sorte que toute image fixe, et spécialement toute image fixe de type photographique, s'oppose à l'image en mouvement par plusieurs traits. [...] Si l'image arrêtée n'est pas de même nature que la photographie, elle ne peut toutefois manquer de l'évoquer intensément lorsqu'on l'oppose à l'image en mouvement. L'effet qu'elle produit sur le spectateur est d'ailleurs un effet propre à la photographie, mais déterminé (ensuite) par ses qualités particulières et notamment par son rapport au contexte du plan, de la séquence ou du film tout entier<sup>139</sup>.

Pendant ce moment durant lequel le mouvement s'arrête et que se fixe dans le film une image « décisive », le cinéma adopte une logique photographique. Mais l'arrêt sur l'image n'est qu'un des moyens que le cinéma peut prendre pour travailler la photographie. Le film *Blowup* d'Antonioni, en plus d'évoquer thématiquement la photographie, est en lui-même photographique par son association au grain grossi des agrandissements présentés à l'écran en gros plan.

Certes, la présence de l'effet pictural ou photographique dans le film contribue certainement à « un renouvellement et un enrichissement de la syntaxe cinématographique<sup>140</sup> ». Mais, la syntaxe photographique a su se renouveler, elle aussi, grâce à la logique picturale ou cinématographique. Certains photographes, surtout ceux du milieu de la mode, ont exploré des avenues différentes pour créer dans leurs photos des effets picturaux ou cinématographiques.

---

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> Richard Martin, « Quand le film fait mine de se photographier en souvenir de lui », *Revue belge du cinéma*, n°4 (été 1983), pp. 35-36.

<sup>140</sup> Michel Larouche, « Les enjeux de l'effet photographique au cinéma », *Protée*, volume 16, n° 1-2 (automne hiver 1988), p. 137.

## **2.4 L'effet cinématographique en photographie**

### **2.4.1 La prévalence de la narrativité dans la photographie de mode**

La photographie de mode naît de courants qui commencent souvent par un concept soit littéraire, cinématographique ou artistique, bien plus que les défilés de mode. Elle met en scène des scénarios surréalistes qui n'apparaissent pas comme des photos de mode, mais comme un art qui embrasse, par exemple, l'influence de la peinture, du cinéma ou de l'instantané – la vie quotidienne donnant le ton en matière de style et d'élégance au même titre que les défilés de mode. On parle alors d'images construites, de photographies qui consistent à élaborer des tableaux sophistiqués où rien n'est laissé au hasard. Tous les éléments constitutifs de l'image sont minutieusement travaillés pour signaler directement au spectateur un tableau ou un plan cinématographique connu. Les tableaux ou les plans cités ont comme point commun leur notoriété. Cette grande célébrité interpelle immédiatement le spectateur qui discerne la citation d'une œuvre artistique. Le cadrage, le jeu des couleurs et des teintes, les textures, les formes frappent l'œil qui perçoit dans la photographie, l'imitation (pas au sens de reproduction) d'un tableau ou d'un plan. Même si tout le monde n'est pas capable nécessairement de nommer d'autorité les auteurs et les titres d'un tableau ou d'un film, chacun a sans doute un sentiment de déjà-vu à l'examen de ces photographies dont les références sont bien affichées. Bien qu'elles soient tout d'abord décoratives ou ornementales et doivent remplir la contrainte de base propre au travail publicitaire, soit vendre l'image de la marque, ces photographies de mode livrent et racontent davantage. Leurs sens et leurs significations se multiplient au gré de la lecture et de l'interprétation du spectateur. Au travers les références, l'image photographique est dotée d'une vie bien à elle.

#### **2.4.1.1 La peinture**

Pour pouvoir recréer ou réinventer une nouvelle tendance avec les vêtements, les couturiers sont souvent influencés par les tableaux d'une époque dont ils veulent rendre compte. Certains designers s'inspirent des grandes peintures classiques pour réinterpréter aujourd'hui une robe, une chemise ou un veston. Pour pouvoir mettre en valeur les tenues majestueuses de la haute couture parisienne, les photographes de mode se doivent de les présenter dans les magazines de manière à ce qu'elles soient perçues comme telles. Ils

prolongent ainsi l'idée de magnificence en référant aux tableaux de l'époque qui ont inspiré au départ le couturier.

En mai 2004, dans le magazine *Vogue* de l'édition américaine, le photographe Annie Leibovitz a mis en image les créations de stylistes de grands noms de la haute couture comme Christian Lacroix (pour Christian Lacroix Haute Couture), John Galliano (pour Christian Dior Haute Couture), Jean-Paul Gauthier (pour Gauthier Paris) et Karl Lagerfeld (pour Chanel Haute Couture). Elle s'influeça de tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle qui réfèrent à la même période que les vêtements réactualisés tels le *Le Verrou* de Fragonard (fig. 92-93) et *Dans la salle de Billard* de Louis Léopold Boilly. Dans le *Verrou* de Leibovitz, Gérard Depardieu, dans le rôle du séducteur, essaie de charmer la mannequin Gisèle Bündchen en amante rétractive qui semble au bord de l'évanouissement dans sa robe à froufrous et volants soyeux (Christian Lacroix Haute Couture). Comme dans le tableau, le lit en désordre, à gauche, suggère qu'a déjà été consommé l'acte auquel cette fille tente d'échapper. Bien que dans la photographie, une porte soit ouverte à gauche, que le rideau prenne moins d'importance, que le verrou, à droite, ait disparu et que le lit perde son anthropomorphisme (apparence de la femme nue, couchée en position d'offrande), la référence au tableau est évidente pour qui dispose d'une culture en arts visuels. En représentant une époque d'une culture précise – le XVIII<sup>e</sup> siècle français – les scènes de genre reprises dans la série de photographies de Leibovitz apparaissent dans une continuité de pensée riche et dramatique propre aux couturiers des maisons parisiennes en 2004. Sans marques *typo-graphiques* explicites, les citations d'autorité de Leibovitz attestent de l'influence des tableaux des peintres français desquelles les designers ont certainement tiré leur inspiration pour leurs tenues fastueuses. La citation formelle ou diagramme<sup>141</sup> de la peinture de scène de genre du XVIII<sup>e</sup> siècle reflète l'époque du vêtement confectionné par les designers d'aujourd'hui. Mais, comme pour d'autres photographes qui citent les tableaux anciens, c'est peut-être aussi le moyen, selon Vincent Lavoie, de :

---

<sup>141</sup> Lecture puis une *ré-écriture* de la scène de genre de Fragonard. On remarque une similitude dans la manière de construire l'image. La photo renvoie à la structure du *Verrou*, à l'image-source et à la relation entre ses différents éléments soit le lit, le rideau et la posture des personnages.

tenter une réhabilitation du genre historique dans la perspective d'une relecture critique [ou esthétique] de celui-ci, autant que dans un esprit de restauration d'une tradition mise à mal par les médias de masse. [...]. Ces modalités de traitement [...] constituent à la fois des écritures contemporaines de l'histoire et des réponses critiques, pour la plupart, à des représentation stéréotypées de l'événement. Surtout elles traduisent un changement de paradigme : le déplacement vers le champ de l'art des prérogatives des médias de masse en matière de représentation de l'actualité<sup>142</sup>.



Figure 92 : Annie Leibovitz, « Passion Play », *Vogue*, photographie couleur, mai 2004. Édition américaine.



Figure 93 : Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1777, h.s.t., 73 x 93 cm., Musée du Louvres, Paris.

C'est sans doute dans cette perspective que Mario Sorrenti travaille lorsqu'il réfère, dans une série de onze photographies réalisée pour Yves Saint-Laurent Rive Gauche en 1998, à de célèbres peintures de l'école de Fontainebleau (fig. 94-95) ou baroques (96-97), entre autres. Ici, l'exercice de style suit la ligne du parti pris esthétique de la marque. Les « tableaux photographiques » nous entraînent de la peinture à la haute couture et inversement. C'est un concept qui envahit l'image, l'absorbe littéralement. C'est comme si le photographe voulait mettre sur le même pied d'égalité la notoriété de la référence à celle du label Yves Saint-Laurent Rive Gauche.

Bien que le détournement pictural soit une pratique courante en publicité pour vendre un produit, Sorrenti innove au sens où il donne à voir bien d'autres signes et références plutôt

<sup>142</sup> Vincent Lavoie, « Photographie et imaginaires du temps présent », *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2003, pp. 24-26.

que de seulement vendre un produit ou une marque. Il transforme les tableaux en inversant ou substituant les rôles homme/femme dans ses photographies. Il opère aussi par omission ou par l'ajout de personnages. Et, au-delà de ce dédoublement des signes ou du déplacement de sens porter par les modèles, le photographe italien nous donne l'opportunité de contempler des représentations qui nous font remémorer des peintures célèbres dont les références sont assez évidentes du fait de la notoriété des tableaux cités.

Ainsi, tout en *ré-écriv*ant la structure de la scène par inversion, substitution, omission, et/ou ajout (citation formelle ou diagramme), Sorrenti représente assez fidèlement les attitudes des personnages des toiles évoquées comme dans le double *du Déjeuner sur l'herbe* (fig. 98-99). Le photographe a bien retravaillé certains éléments : suppressions des arbres et de la femme en arrière-plan, inversion des rôles féminin et masculin, travail de rhabillage/déshabillage. Malgré tout, le renvoi à l'œuvre de Manet est marquant du fait de la célébrité du tableau (qui ne connaît pas *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet<sup>143</sup>). L'œuvre impressionniste, comme les onze autres tableaux, s'impose comme référence picturale dans la photographie citant d'où la fonction ornementale de la citation. Cependant, les images de la campagne Yves Saint-Laurent Rive Gauche ne sont pas qu'esthétiques et dénuées de sens. Elles découlent d'une recherche minutieuse de Sorrenti qui revisite des œuvres picturales célèbres dont les signes dans les photographies citant sont dédoublés – charge érotique des tableaux – ou modifiés – transformation jusqu'à l'inversion des rôles du couple homme/femme. Les citations de Sorrenti ont donc à la fois une fonction ornementale et d'autorité<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Il faut considérer une connaissance occidentale, c'est-à-dire que certains groupes sociaux peuvent bien ne pas connaître ou reconnaître ce qui est pour nous explicite.

<sup>144</sup> La fonction d'autorité dans certaines des onze citations possède une certaine valeur. Cependant, elle devient parfois dénuée d'intérêt et porte davantage une charge esthétique ou ornementale. Les cas revisités de *La Joconde* (Leonardo Da Vinci) (fig. 100-101) ou de la *Madeleine à la veilleuse* (Georges de la Tour) sont notables. On pourrait supprimer le couple ou couper la photographie en deux que rien ne serait perdu.





Figure 94 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire.



Figure 95 : École de Fontainebleau (anonyme), *Gabrielle D'Estrées et la Duchesse de Villars*, vers 1594, h.s.b., 125 x 96 cm., Musée du Louvres, Paris.



Figure 96 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire



Figure 97 : Diego Velázquez, *La Venus del espejo*, 1649-51, h.s.t., 122,5 x 177 cm., National Gallery, Londres.



Figure 98 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire.



Figure 99 : Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h.s.t., 265 x 208 cm., Musée d'Orsay, Paris.



Figure 100 : Mario Sorrenti, *Yves Saint-Laurent Rive Gauche*, 1998, photographie couleur, campagne publicitaire



Figure 101 : Leonardo da Vinci, *La Joconde*, 1503-7, h.s.b., 77 x 53 cm., Musée du Louvres, Paris.

#### 2.4.1.2 Le cinéma

« My inspirations are road movies like *Buffalo 66*<sup>145</sup> »

-Alexander McQueen, Couturier

Il est inévitable que la photo de mode et le cinéma se soient mutuellement appropriés l'imagerie et la construction narratives de l'une et l'autre. Si la photo de mode se présente souvent comme un plan cinématographique, le contraire devient aussi possible dans des films comme *Buffalo 66* ou *The Brown Bunny* de Vincent Gallo dont nous analyserons l'œuvre plus spécifiquement dans le prochain chapitre.

Ainsi, si des artistes comme Alfred Hitchcock (fig. 102), Jean-Luc Godard (fig. 104) ou Federico Fellini (fig. 106) sont régulièrement cités dans les œuvres photographiques de mode de John Baldessari (fig. 103), d'Ellen von Unwerth (fig. 105) ou de Cedric Buchet (fig. 107-108) – et dont certains réalisateurs comme Vincent Gallo s'inspirent à leur tour –, ce n'est peut-être pas uniquement pour réunir le glamour du cinéma avec celui de la mode. La reconnaissance de ces cinéastes est une indication directe de l'influence des films des années 1950 et 1960 et du cinéma de la Nouvelle Vague européenne sur les photographes de mode. Les séquences photographiques ont une atmosphère et une trame narrative qui prennent

<sup>145</sup> Alexandra Marshall, « No More Boring Jeans », *Glamour*, juillet 2006, p. 170.



autant d'importance, sinon plus, que la technique léchée propre à la photo de mode. En délaissant de plus en plus cette technique au profit d'une atmosphère et d'une histoire, les photographes préparent le développement futur de la photographie de mode qui s'inspirera de l'instantané dont le côté amateur ou « mal perfectionné » en influencera plus d'un.

L'impact intellectuel, émotionnel et – le plus important – l'impact visuel des films de Fellini ou de Godard remplace donc l'influence littéraire au cinéma. La photographie de mode comporte maintenant une intrigue narrative explicite ou elliptique, mais bien souvent mélodramatique<sup>146</sup>. Ces photographies reflètent finalement l'intérêt de leur auteur pour les films : leur scénario implique une direction des mannequins, façonnés pour personnifier comme les acteurs, dans des installations ambitieuses. Dans le cadre de l'exposition *Fashioning Fiction in Photography Since 1990* présentée au Musée d'art Moderne à New York, Suzan Kismaric et Eva Respini ont créé un catalogue d'exposition proposant une série d'exemples qui illustrent bien notre propos.

Pour sa part, Ellen Von Unwerth reprend, dans ses photographies, des personnages de films bien connus. Elle transfère de petites histoires en photographies sans recourir aux effets spéciaux ni à une structure narrative complexe. Dans l'édition américaine du magazine *Vogue* (octobre 1990) par exemple, les mannequins réincarnent les personnages joués par Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*<sup>147</sup> de Jean-Luc Godard (1959), un film de la Nouvelle Vague Française (fig. 104-105). Les photographies de Von Unwerth se concentrent sur la désinvolture et la jovialité des deux amoureux se baladant à Paris à scooter, fumant dans les cafés et se cajolant au lit. Le ton agité, la spontanéité et la fluidité du film

<sup>146</sup> Si le mélodrame au cinéma comporte un début, un milieu et une fin, dans la photographie de mode, l'intrigue narrative est plutôt aléatoire.

<sup>147</sup> Un jeune homme délinquant, Michel Poiccard, vole une voiture à Marseille pour se rendre à Paris. Mais en route, lors d'un contrôle de police, il panique et tue un policier qui le poursuivait. Arrivé à Paris, il retrouve la jeune étudiante américaine Patricia, avec laquelle il a une liaison amoureuse libre. Pour pouvoir financer ses études de journalisme à la Sorbonne, elle vend le *Herald Tribune* sur les Champs-Élysées. Tout au long du film, Michel essaiera de la persuader de faire l'amour à nouveau avec lui, et elle lui résistera pendant longtemps en affirmant qu'il ne l'aime pas vraiment. Michel veut quitter la France pour l'Italie où il pense trouver refuge car la police l'a déjà identifié comme étant l'assassin et sa photo figure dans tous les journaux. Patricia, tout d'abord, ne dénonce pas Michel, par amour pour lui. Mais un de ses anciens complices, se sentant trahi par lui, le dénonce à la police. Michel doit se cacher avec Patricia chez un ami à Montmartre. La veille de leur départ présumé pour l'Italie, Patricia le dénonce à la police. Michel prend la fuite, mais est abattu par un policier et s'écroule « à bout de souffle ». <http://www.imdb.com/title/tt0053472/>

noir et blanc de Godard<sup>148</sup> se transposent dans les mouvements, les éclairages et les angles de la caméra des photos de mode également en noir et blanc. Plus spécifiquement, les détails comportementaux et vestimentaires (lunettes, chapeau, cravate, etc.) des personnages des films de la Nouvelle Vague ont aidé à créer à l'époque une identité pour les jeunes de la contre-culture. Von Unwerth exploite à nouveau cette identification comportementale et vestimentaire des lecteurs du *Vogue* avec les protagonistes du film réactualisé dans le magazine<sup>149</sup>. Elle interpelle spécialement la génération issue des années 1960 (âgée de 30 ans environ en 1990) qui se reconnaît à travers la culture européenne et le style de vie bohémien et *antiestablishment* en vogue à l'époque de sa naissance.

Une campagne publicitaire pour Prada de Cédric Buchet en 2001 (fig. 107-108) évoquent étrangement le « paysage » et les mystérieuses rencontres du film *8½*<sup>150</sup> (1963) de Federico Fellini (fig. 106). Avec ses personnages en vêtements Prada capté par une caméra sur *high crane* (vue aérienne), Buchet nous invite à longer l'espace enveloppé d'une neutralité absolue, ce qui nous permet de regarder attentivement les vêtements. Chaque image soigneusement construite, évoque un plan qui se déroule dans des teintes « fumées » rappelant la construction narrative et scénique de *8½*. Les photographies de Buchet ne font pas uniquement référence au cinéma de Fellini et à *8½*, mais pousse plus loin la comparaison en renvoyant, comme le réalisateur italien, au surréalisme.

<sup>148</sup> Techniquement, le jeu de la caméra sur épaule dans *À bout de souffle* coïncide à l'époque avec l'adoption en photographie du 35mm single-lens reflex. Le cinéma et la photographie vers 1960 expérimentent et communiquent en image le sentiment de liberté que la technologie leur procure.

<sup>149</sup> En réactualisant les personnages de Godard à des fins photographiques et publicitaires, il est évident que Von Unwerth re-dispose les personnages dans un autre contexte que le film en tant que tel. Elle s'approprie les caractères pour leur donner un prolongement *extra-narratif, extra-diégétique*. En ce sens, la citation agit comme le spectateur dans son second film interne, elle apporte une couche supplémentaire de sens, elle devient l'excroissance réorganisatrice et re-dessine le récit initial en le réactualisant dans un contexte différent.

<sup>150</sup> Le personnage de Marcello Mastroianni dans *8½* est l'alter ego de Federico Fellini. Mastroianni personnifie un réalisateur proéminent, continuellement abordé par une foule de producteurs, d'amis, d'épouses, de membres de sa famille, d'amantes, et qui essaie désespérément de réaliser son prochain film. Plusieurs fois dans le film, nous voyons le protagoniste errer sans but à travers un véritable brouillard dans lequel apparaissent mystérieusement des personnages morts ou vivants. Ceux-ci lui offrent des conseils, lui remémorent des souvenirs, lui racontent leurs railleries pour ensuite disparaître. Susan Kismaric, Eva Respini, *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, New York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 23.

Inspiré des films du surréalisme fellinien, *Blue Velvet*<sup>151</sup> (1986) de David Lynch est un film dont la brillance photographique dénaturée des scènes de jour contraste avec celles photographiées la nuit. Les détails révélés dans les ombres et les lumières intensifient le suspense, le pressentiment que quelque chose de menaçant se cache sous la surface (fig. 109, 111). En 1997-1998, la campagne publicitaire de Prada du photographe Glen Luchford (fig. 110, 112) traduit le côté sombre du film de Lynch par la photographie provocante prolongeant la narration cinématographique pleine de tension et d'ambiguïté. Cette photographie imaginative crée une théâtralité qui atténue la limite entre le réel et le fictif et utilise la mode comme simple support au drame. Luchford ne montre que certaines parties du corps et du visage. La lumière et le cadrage de cette mise en scène créent une sorte d'environnement claustrophobe imbu de mystère du film noir. Les événements imaginés proposent une trame narrative et une manière de faire qui va au-delà de la nature synthétique de la mode en utilisant les stratégies cinématographiques pour complexifier le propos. Par exemple, une femme en déshabillé, inquiète, regarde par-dessus son épaule comme si quelqu'un l'espionnait dans l'ombre de sa chambre; les jambes d'une femme chaussée d'un soulier lacé gisent sur le sol gazonneux nous laissant à nos propres conclusions.



Figure 102 : Alfred Hitchcock (réalisation), *Vertigo* (détail), 1958, DVD-vidéo couleur, 127 minutes.



Figure 103 : John Baldessari, *Sans titre*, 1995, Photographie n&b tirée du livre *The Telephone Book (with Pearls)*, The Museum of Modern Art Library, New York.

<sup>151</sup> Un homme retourne dans sa ville natale visiter son père en convalescence. Peu de temps après, il découvre dans les champs près de la maison familiale une oreille humaine. Insatisfait du déroulement de l'enquête policière, il décide avec sa petite amie, la fille du policier qui investigate sur l'affaire, d'entreprendre sa propre enquête. Le suspect principal s'avère être une belle et mystérieuse chanteuse de cabaret « en ménage » avec un homme violent et diabolique. <http://www.imdb.com/title/tt0090756/plotsummary>



Figure 104 : Jean-Luc Godard (réalisation)  
*À bout de souffle*, 1959, DVD-vidéo n&b,  
90 minutes.



Figure 105 : Ellen Von Unwerth, « Christy  
Turlington et Stéphane Ferrara en Jean Seberg et  
Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle* »,  
*Vogue*, photographie n&b, octobre 1990, Édition  
Américaine.



Figure 106 : Federico Fellini (réalisation),  
*8 1/2*, 1963, DVD-vidéo couleur, 139 minutes.



Figure 107 : Cedric Buchet, *Prada* (détail),  
printemps/été 2001, photographie couleur,  
campagne publicitaire.



Figure 108 : Cedric Buchet, *Prada* (détail), printemps/été 2001, photographie couleur, campagne publicitaire.

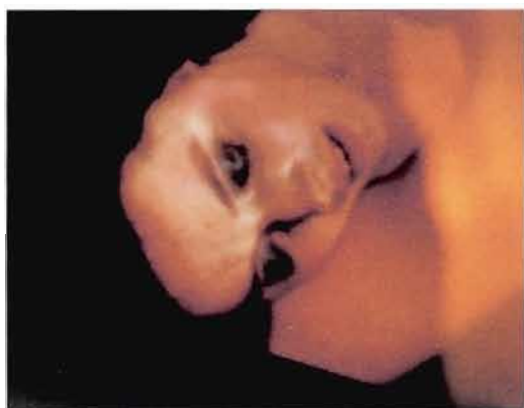


Figure 109 : David Lynch (réalisation), *Blue Velvet*, 1986, DVD-vidéo couleur, 121 minutes.



Figure 110 : Glen Luchford, *Prada*, automne/hiver 1997, photographie couleur, campagne publicitaire.





Figure 111 : David Lynch (réalisation), *Blue Velvet*, 1986, DVD-vidéo couleur, 121 minutes.

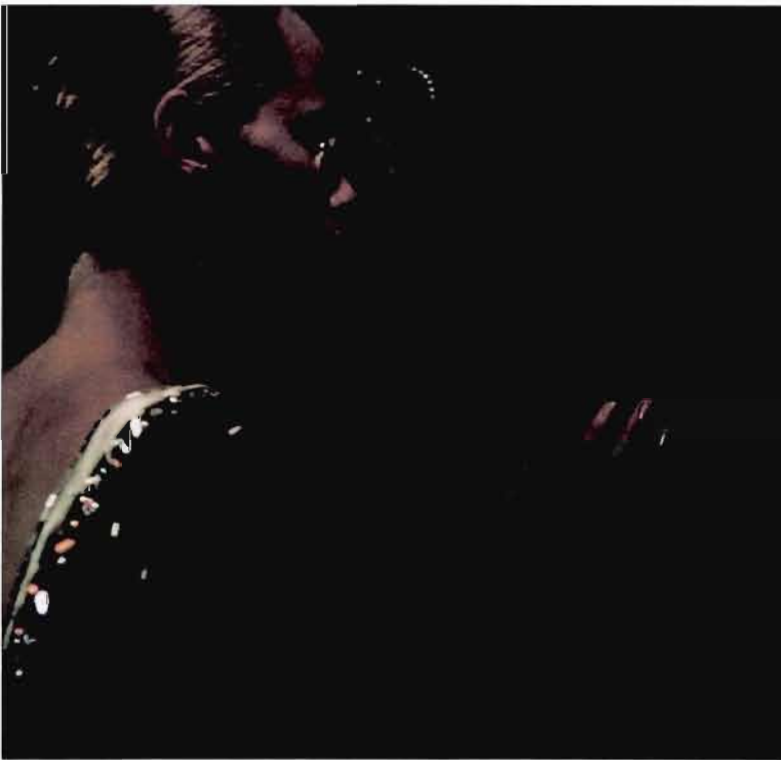


Figure 112 : Glen Luchford, *Prada*, automne/hiver 1997, photographie couleur, campagne publicitaire.



### 2.4.1.3 L'instantané

L'une des deux principales dominantes narratives dans la photographie de mode est cette tendance cinématographique dans la mode à vouloir représenter l'autre de manière publique. Elle cohabite toutefois avec une autre caractéristique prépondérante, celle de l'aspect privé qui est né de l'instantané et de l'album de photo de famille. Car, avec l'influence du cinéma, celle de l'instantané est une stratégie qui permet de créer des histoires qui teintent les images d'une complexité dramatique intimiste et authentique :

'Of all the images, [the snapshot] come closest to the truth' [...] snapshot is understood as casual, innocent, and unorchestrated, capturing life and people as they really are, devoid of pretension and construction. [...] The snapshot's emotional authenticity and the degree of empathy it inspires between the viewer and the subject have made it attractive to art and fashion photographers alike<sup>152</sup>.

En fait, certains photographes s'appuient sur des images de la vie quotidienne afin de construire des œuvres pseudo-réalistes. Ces histoires personnelles et ces souvenirs posés (clichés qui rappellent les moments rituels et les scénarios parfaits de la vie familiale) (fig. 113) ou candides (photos qui introduisent un sens de réalité ou d'authenticité par des personnages qui ne regardent pas l'objectif, qui ne sourient pas) (fig. 114-116), inspirent donc un esthétisme propre à certains photographes de mode dans les années 1990. Les travaux de ces photographes sont le reflet de leur conception de la vie : une description personnelle d'expériences et d'états d'esprit associés à une esthétique personnelle et individuelle. Techniquement, on adhère aussi à une luminosité naturelle, une prise de vue ou un cadrage « malhabile » qui évoque la photographie amateur. Plusieurs photographes de mode comme Tina Barney (fig. 114) ou Mario Sorrenti (fig. 115-116) captent leurs personnages à un moment particulier de la vie pour créer une réminiscence narrative qui se veut « simplement » construite ou savamment « innocente ». Cette photographie qui révolutionne les conventions glamour de la photo de mode avec son caractère spontané et réaliste n'en est donc pas moins minutieusement fabriquée et tout aussi maniérée que la photo de studio qui se voit peu à peu remplacée. En adaptant les caractéristiques de l'instantané, la photographie de mode essaie de « produire un résultat qui ne soit pas seulement une belle image, mais [est] un travail qui oblige à un temps de réflexion avant de trouver la beauté et d'accepter certains

---

<sup>152</sup> Susan Kismaric, *op.cit.*, p. 26.

défauts comme de relatives qualités<sup>153</sup> ». En fait, la photographie de mode rend compte, dorénavant, d'un certain style de vie tandis que son sujet est relégué au second plan. L'aspect narratif prévaut sur les vêtements. Dans les photographies, la mode devient un accessoire au même titre que le sofa, les lampes ou les autres objets qui décorent l'environnement.



Figure 113 : Larry Sultan, « Visiting Tennessee », *Kate Spade*, automne/hiver 2002, photographie couleur, campagne publicitaire.

---

<sup>153</sup> Lisa Lovatt-Smith, *Fashion images de mode [The Best Fashion Photography of the Year]*, Göttingen : Steild, 2000, vol. 5, p. 40.



Figure 114 : Tina Barney, *Sunday New York Times*, 1982, impression couleur *chromogénique* (Ektacolor), 120,7 x 154,8 cm., The Museum of Modern Art, New York, Don anonyme.



Figure 115 : Mario Sorrenti, « Berlin Story : Lucie and Alma », *W*, juillet 2000, photographie couleur.

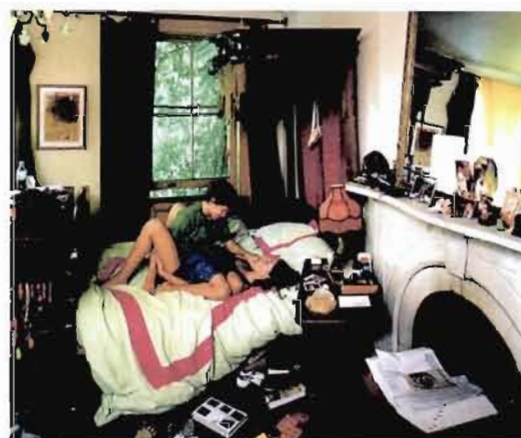


Figure 116 : Mario Sorrenti, « Berlin Story : Lola and Vito », *W*, juillet 2000, photographie couleur.

Lorsqu'un photographe reprend des images photographiques ou un plan d'un film sans les reproduire fidèlement (il fait plutôt référence au style d'un mouvement photographique ou cinématographique précis), on peut parler alors de citation-stylistique ou de citation-indice. Quand Tina Barney ou Mario Sorrenti récupèrent à leur façon la photo instantanée par une mise en scène et une facture de type amateur, ou quand Ellen Von Unwerth, Cédric Buchet et Glen Luchford, reprennent à leur manière la luminosité, les teintes, les concepts du cinéma de la Nouvelle Vague Européenne ou des films qui s'en sont inspiré, les photographes imposent une même esthétique réaliste sinon surréaliste. Ils s'inspirent en fait de cette vie libre et sans convention représentée par les photographes amateurs par les cinéastes européens. Comme dans l'instantané ou dans les films, le point de vue du spectateur est parfois pris en considération par le biais des regards ou de la caméra. Les photographes de mode interpellent le spectateur en créant différents points de vue. Ils donnent à voir des œuvres qui rendent compte d'un langage visuel propre au photographe non professionnel ou aux jeunes artistes de la Nouvelle Vague qui ont innové par la création de nombreux jeux d'arrêt sur image, de ralentis, de saccades, etc. Autrement dit, la citation-indice découle moins de l'image-source, que d'une liaison iconographie, picturale ou conceptuelle qui peut servir, entre autres, à pasticher.

Mais dans certains cas, nous pourrions parler aussi de citation-diagramme puisque les photographes, à travers la réinterprétation d'un mouvement, redéfinissent à leur manière (lecture puis *ré-écriture*) la composition de certains plans d'œuvres précises, comme les photographies de Ellen Von Unwerth qui reprennent assez distinctement du film *À bout de souffle* de Godard. Il est difficile de définir laquelle des deux types de citations est dominante. Le spectateur qui regarde et qui « ressent » la photographie est le seul à pouvoir dire laquelle des deux citations se démarque le plus selon lui.

Finalement, la photographie de mode sans grandes ambitions existera toujours pour ne mettre qu'en valeur le vêtement. Mais derrière cela, il y aura aussi un type de photographie différent, complexe et qui se fascine pour la société, la culture, le cinéma, la politique, etc. Une photographie de mode communiquant des histoires qui nous projettent en dehors de son univers. En adoptant l'esthétique du cinéma ou de l'instantané, en structurant soigneusement

l'image ou en posant candidement les personnages, le photographe démontre que la fiction « à la mode » n'est plus uniquement confinée aux codes commerciaux des magazines mais possède également des implications artistiques ou culturelles. En effet, selon Lisa Lovatt-Smith et Patrick Remy, « l'image de mode ou de publicité, dont le rôle est de représenter des vêtements, est ainsi détournée pour explorer d'autres terrains<sup>154</sup> ».

Grâce à la citation, qu'elle soit plus ou moins explicite, nous pouvons certainement « relever des points de convergence, de contiguïté et d'interférence<sup>155</sup> » entre la peinture, la photographie et le cinéma. En adoptant ainsi un esthétisme visuel qui parcourt et explore en tout sens d'autres chemins que ceux de leur propre champ artistique, certains artistes comme Stanley Kubrick, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini ou Mario Sorrenti ont pu créer des œuvres cinématographiques ou photographiques qui renferment des enjeux imaginaires différents<sup>156</sup>.

En construisant avec les éléments des autres arts – de la peinture et de la photographie – les plans de ses « tableaux » scéniques, le réalisateur Vincent Gallo a su, lui aussi, développer un langage cinématographique qui entretient, grâce à la citation, un rapport d'ordre formel avec les autres médiums artistiques. À partir de cette prémisse, nous étudierons comment opère la citation dans son film *Buffalo 66* dont les effets picturaux et photographiques nous semblent bien concrets.

---

<sup>154</sup> Lisa Lovatt-Smith, *op. cit.*, 1997, vol. 2, p. 40.

<sup>155</sup> Michel Larouche, *op. cit.*

<sup>156</sup> Il faut considérer que la citation, reprise distinctement dans une œuvre filmique ou dans un contexte photographique et extrapolée d'une manière intime et personnelle par le regardeur/spectateur, qui se reconstruit l'image autrement dans sa tête, devient un lieu de développement du second récit intérieur ou le second film interne. Ainsi, le spectateur, dans son visionnement du film, s'approprie le récit en le prolongeant, le modifiant, l'adaptant. La citation *ré-écrit* l'œuvre initiale en y introduisant un aspect nouveau; la citation introduite dans le film (ou celle tirée du film) devient un lieu de création d'un second récit parallèle.

## CHAPITRE 3

### LA CITATION PICTURALE ET PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM *BUFFALO 66* DE VINCENT GALLO



### **3 LA CITATION PICTURALE ET PHOTOGRAPHIQUE DANS LE FILM BUFFALO 66 DE VINCENT GALLO**

L'idée principale dans les deux premiers chapitres était de mener une réflexion sur l'usage des modèles citationnels lesquels sont rarement définis avec rigueur. Ainsi, nous avons développé un modèle théorique applicable à des œuvres visuelles caractérisées par des systèmes d'hybridations référentielles. Ce paradigme de la citation, dont nous avons décrit les principaux traits conceptuels, nous a permis de vérifier spécifiquement la validité analytique de différentes approches théoriques à partir d'un corpus donné. Or, cette dernière partie du mémoire mesure et consolide l'applicabilité des concepts clés énoncés dans les chapitres précédents sur le paradigme de la citation en analysant l'ensemble de l'œuvre artistique de Vincent Gallo. En fait, ce dernier chapitre aborde dans les moindres détails le travail de cet artiste multidisciplinaire que nous avons choisi pertinemment pour son approche cinématographique allusive et évocatoire de l'art pictural et photographique. Les nombreuses pratiques artistiques exercées par Gallo, font de son œuvre filmique, et c'est ce que nous tenterons ici de démontrer, un véritable laboratoire citationnel. D'ailleurs, l'analyse de son film *Buffalo 66* permettra de relever plusieurs sources visuelles citées explicitement ou implicitement, mais plus encore les mutations et les adaptations que l'artiste leur fait subir.

#### **3.1 Vincent Gallo : artiste multidisciplinaire**

##### **3.1.1 Vincent Gallo, le musicien**

Vincent Gallo est un artiste multidisciplinaire autodidacte qui a entrepris très tôt sa carrière artistique. En 1978, à l'âge de 16 ans, il quitte Buffalo pour s'établir à New York et passer quelque temps en Europe. Il joue tout d'abord à Paris avec le groupe de musique *I'll Wear You*. Il monte ensuite pour la première fois sur les planches théâtrales à Rome en 1979 au côté de l'acteur Victor Cavallo<sup>157</sup> dans la pièce *Buffala*. Il revient peu de temps après à New York et poursuit sa carrière de musicien<sup>158</sup> avec le groupe expérimental *Gray*. Il est

---

<sup>157</sup> Victor Cavello a travaillé avec le célèbre réalisateur italien, Bernardo Bertolucci, dans *La tragedia di un uomo ridicolo*.

<sup>158</sup> Avant d'entreprendre plus sérieusement sa carrière musicale à New York en 1978, Gallo est le guitariste et le bassiste, à Buffalo, de trois groupes de musique, *The Blue Mood*, *Zephyr*, *The Good* et *The Plastics*, qui reprenait en spectacle les succès de *King Crimson*, *Yes*, *Genesis* et *Gentle Giant*.

activement impliqué<sup>159</sup> dans cette formation musicale de la scène *new wave* new-yorkaise dont fait aussi parti Jean-Michel Basquiat<sup>160</sup>. Après le départ de Basquiat en 1981, il forme un autre groupe, *Bohack*, avec Wayne Richard Clifford, l'un des membres de *Gray*, et son épouse, Claudia Porcelli. Sous sa propre étiquette Family Friend Record, Gallo enregistre avec les *Bohack* son premier album, *It Took Several Wives*. Les *Bohack* ne réussirent jamais à avoir du succès et ils se limiteront à s'exhiber dans de petits clubs locaux étroitement liés à l'underground. Cependant, grâce à cet enregistrement, le réalisateur Eric Mitchell lui demande de composer la trame sonore de son film, *The Way It Is, or Eurydice of the Avenues* (1983), pour laquelle Gallo remporte en 1984, au Festival des Films de Berlin, l'Ours pour la meilleure musique originale<sup>161</sup>. Parallèlement à sa carrière de musicien et de *breakdancer*<sup>162</sup> – comme en témoigne son apparition dans le DVD *Graffiti Rock*<sup>163</sup> –, il se fait remarquer dans le milieu de l'art new-yorkais et du cinéma<sup>164</sup>.

### 3.1.2 Vincent Gallo, le peintre

À l'époque où il performe avec *Gray* dans les salles combles des clubs new-yorkais, comme le fameux *Mudd Club*, Gallo se distingue aussi comme peintre. Si, comme musicien, il fait longtemps partie de différents groupes avec qui il partage le crédit des œuvres

<sup>159</sup> Dans le groupe *Gray*, Gallo joue de la batterie électrique et du synthétiseur.

<sup>160</sup> Jean-Michel Basquiat quitta le groupe quelque temps après sa fondation pour poursuivre sa carrière de peintre. Dès lors et jusqu'à sa mort en 1988, Basquiat connu un grand succès international, critique et commercial.

<sup>161</sup> Il crée également la musique des deux longs-métrages qu'il a réalisés jusqu'à présent, *Buffalo 66* (1998) et *The Brown Bunny* (2003). La trame sonore de *The Brown Bunny* le conduit d'ailleurs à la réalisation de son premier album solo *When*, louangé par la critique. Il est aussi l'auteur/compositeur/interprète de trois de ses sept courts-métrages et vidéos, *Honey Bunny* (2001), *The Gun Lover* (1986) et *If you Feel Foggy, Jump* (1980). Il compose également la trame sonore du film de Glenn O'Brien, *Downtown 81*, mettant en vedette Jean-Michel Basquiat (bien que *Downtown 81* fût réalisé en 1981, il fallût attendre jusqu'en 2001 pour sa sortie en salle).

<sup>162</sup> Vincent Gallo se fait appeler à l'époque Prince Vince et fait partie du groupe rap *Trouble Deuce* avec D.J. High Priest.

<sup>163</sup> L'émission *Graffiti Rock* (1984) avait comme mandat d'amener la culture hip hop (*breakdancing*, musique rap, le disc-jockey, le graffiti, etc.) directement chez téléspectateur. Le concept ne connut pas de succès et un seul épisode fut présenté.

<sup>164</sup> Il reviendra plus sérieusement à la musique en 1997. En plus de réaliser la musique de ses deux longs-métrages, Gallo parcourt le Japon avec le groupe *Bunny* qu'il forme avec Lucas Haas puis il enregistre en 2001 son premier album solo, *When*. Cet album, teinté de rythmes folk, *downtempo* et jazz, est la trame officielle de son film *The Brown Bunny* et la continuation sonore de l'album *Buffalo 66*. Gallo définit *When* comme le résumé de toutes ses expériences musicales passées et le summum de son attention pour l'expérimentation analogique. (Giuseppe Bottero, *Vincent Gallo: Bassa fedeltà*, Milan-Rome, Editore Bevivino, 2006, pp. 49-50). En 2007, Gallo est de retour sur la scène musicale avec l'ancien guitariste de *Hole*, Eric Erlandson. Accompagnés de Rebecca Casabian et de Nikolas Haas, les deux membres fondateurs du groupe expérimental électro-jazz RRIICCEE improvisent toute leur musique en concert. Rien n'est conçu antérieurement, tout se concrétise une fois le groupe sur scène. Ainsi, pas une représentation ne s'apparente à l'autre.

musicales, comme peintre, Gallo est un artiste solitaire et introspectif. Il peint de manière singulière des natures mortes sur des feuilles de métal artificiellement rouillé, corrodé et abrasé avec des produits chimiques (fig. 118, 120, 147). Les sujets se distinguent peu des tonalités de métal sablonneux, de brun rouille ou de gris bleutés, charbonneux ou violacés du métal travaillé. Avec les altérations sur les pièces métalliques, Gallo obtient des effets subtils, que nous pourrions qualifier « d'atmosphériques », où il est impossible de distinguer les accidents des intentions. En effleurant seulement certaines matières comme le fer, l'acier, l'aluminium ou l'étain avec l'huile, l'émail, la tempera, le pastel à l'huile ou le crayon, Vincent Gallo rend ses peintures élusives. Par le choix de la matière métallique et de son traitement rustique, Gallo veut exprimer la vulnérabilité de son enfance dans les quartiers industrialisés et mélancoliques de Buffalo, marqué par les longs mois de froidure<sup>165</sup>.

Il y a donc dans cette série répétitive une vision poétique. Dans ses peintures, Gallo effleure subtilement le métal brut recouvert de rouille et d'innombrables égratignures. Les fleurs, les bols de fruits, les bouteilles, les raisins récurrents dans ses œuvres, sont souvent apposés sur des tables représentées en partie ou en entier, quelques fois « abordées » de chaises. Les objets, toujours peints de face et centrés dans le tableau, rappellent les fresques pompéiennes. Mais ses œuvres sont d'abord des « métaphores culturelles », comme il le dit lui-même, de ses souvenirs personnels illustrés de manière laconiquement sentimentale.

Grâce à cette série de tableaux présentée dans plusieurs galeries à travers le monde<sup>166</sup>, Vincent Gallo connaît en 1985 un certain succès critique et commercial. Ses tableaux (fig. 118, 120) sont comparés aux œuvres « atmosphériques » de Brice Marden et Jake

<sup>165</sup> Vincent Gallo confirme cette affirmation en entrevue : « It reminds me very much of all the melancholy in Buffalo, New York. The vulnerability of metal to rust and oxidation reminds me of the vulnerability of my childhood in Buffalo. It reminds me of the seasons, of the cold winter, of the harsh fall, of the long cold spring. It reminds me of the aesthetic of the 20<sup>th</sup> century and all the things I liked about the 20<sup>th</sup> century and its productivity and industry ». Andrew Monko, « Jack of all Trades », *Resonance Magazine*, n° 32 (décembre 2001), <http://www.galloappreciation.com>

<sup>166</sup> Les œuvres de Gallo ont fait l'objet d'une quinzaine d'expositions individuelles à travers le monde, en plus d'être présentées dans plusieurs expositions collectives. On a pu voir ses œuvres dans de prestigieuses galeries, dont les Galeries Annina Nosei et Barbara Mathes à New York, Paul Cava à Philadelphie, Dorothy Goldeen à Santa-Monica en Californie et à la Galerie du Jour Agnès B. à Paris. Ses œuvres ont fait aussi l'objet d'une rétrospective au Musée d'Art Contemporain Hara à Tokyo en 2002. *Vincent Gallo : Rétrospective 1977-2002* réunissait près de 120 œuvres sélectionnées à partir de plus de 500 peintures, dessins et photographies dans cette période. Toutes les œuvres exposées sont des pièces uniques et originales signées et datées par Vincent Gallo.

Berthot, aux huiles texturées d'Anselm Kiefer (fig. 117) et aux natures mortes de Giorgio Morandi (fig 119). Son approche minimaliste rappelle également celle de Robert Ryman<sup>167</sup>. Malgré sa carrière florissante, Gallo cesse de peindre en 1990 pour se consacrer au cinéma. Pour certains, Gallo n'a pas réussi, en réalité, à trouver une voie claire, et est considéré un velléitaire, attiré davantage par la scène artistique en soi, faillant réellement à se mettre en jeu<sup>168</sup>. Mais de cette expérience picturale, Vincent Gallo garde cependant une conception très formaliste de l'art de laquelle découle son univers cinématographique – toujours marqué par la mélancolie et la vulnérabilité.



Figure 117 : Anselm Kiefer, *Maria Durch Den Dornwald Ging* [*Maria qui marchait sur le chemin des ronces*], 1988-1991, lilium et rameau d'aubépine sur plomb en cadre d'acier avec verre, 230 x 170 cm., [s.l.].



Figure 118 : Vincent Gallo, *Yes, I'm Lonely*, 1985, Techniques mixtes sur acier, 120 x 75 cm., [s.l.].

<sup>167</sup> « While I am sure that Gallo thought a good deal about Morandi while making these pieces, they have even more to do with the iconic, minimal abstraction painters like Brice Marden, Jake Berthot, and Robert Ryman ». Barry Schwabsky, « Vincent Gallo », *Arts Magazine*, vol. 60, n° 4 (décembre 1985), p. 108.

<sup>168</sup> Giuseppe Bottero, *op. cit.*, p. 47.



Figure 119 : Giorgio Morandi, *Natura Morta*, 1920, h.s.t., 30,5 x 44,5 cm., Galleria Comunale d'Arte Moderna "Giorgio Morandi", Bologne.



Figure 120 : Vincent Gallo, *When Chet Baker Sings*, 1988, Techniques mixtes sur métal, 120 x 75 cm., [s.l.].

### 3.1.3 Vincent Gallo, l'acteur

Vincent Gallo débute sa carrière cinématographique en apparaissant à l'écran surtout comme figurant<sup>169</sup> ou acteur de soutien. Son passage du monde de la peinture vers celui du cinéma se fait avec une première collaboration avec la cinéaste Claire Denis dans *Keep It to Yourself*<sup>170</sup> (1991). Dès lors, il s'impose comme un acteur sérieux en choisissant des rôles exigeants et hors du commun. Grâce à son look élancé, ses longs cheveux bouclés et ses yeux bleus perçant, son nez romain cassé, sa voix nasillarde et légèrement aiguë, il se distingue des autres acteurs d'Hollywood, ce qui lui permet de travailler dans des projets plus singuliers. Malgré son charisme, il ne ménage pas sa peine, ni abaisse le coefficient de difficulté de ce qu'il entreprend, comme en témoigne son interprétation dans *Arizona Dream*<sup>171</sup> (1993) du

<sup>169</sup> Gallo apparaît entre autres dans le célèbre film de Martin Scorsese, *Goodfellas* (1990) dans lequel il interprète Vinnie, l'un des membres du gang d'Henry Hill (Ray Liotta) dans les années 1970.

<sup>170</sup> Une Française part à New York rejoindre un petit ami qu'elle a rencontré quelque mois plus tôt. Elle l'attend seule dans l'appartement qu'il a quitté, pétrifiée à l'idée de la revoir. Puis elle commence à sortir, à faire des rencontres, notamment celle d'un Américain d'origine portoricaine.

[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=19463.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=19463.html)

<sup>171</sup> Dans un style lyrique et imaginatif, le film met en scène Axel (Johnny Depp), un naturaliste new-yorkais tagueur de poissons, qui prétend avoir l'habileté d'entendre les rêves des poissons. Une nuit, il est visité par son frère (Vincent Gallo), un aspirant acteur, qui lui dit que son vieil oncle (Jerry Lewis) souhaiterait l'avoir comme témoin d'honneur à son mariage en Arizona. Axel a grandi avec son oncle, qui possède un concessionnaire Cadillac, mais ne l'aime plus comme avant. Il ne veut pas participer au mariage, mais son frère le conduit jusqu'en

cinéaste serbe Emir Kusturica. Dans ce film imaginaire, Gallo vole presque la vedette en recréant à l'écran plusieurs scènes célèbres de films : il reprend notamment la scène de *North by Northwest* (1959) de Hitchcock en se jetant au sol pour éviter d'être fauché par un aéroplane, dans une position minutieusement semblable à celle de Cary Grant. Il pastiche également une scène de *Raging Bull* de Scorsese (1980) où il singe parfaitement Robert De Niro (Jake La Motta) et Joe Pesci (Joey La Motta). Il récite aussi, sans faute, le dialogue mémorable entre Michael Corleone (Al Pacino) et son frère aîné Fredo (John Cazale) dans *The Godfather : Part II*.

Il collabore à nouveau avec la réalisatrice française Claire Denis, qui le déguise en marin lors d'un court hommage à Jacques Demy dans *Nénette et Boni*<sup>172</sup> (1996); dans le thriller-psychologique *Trouble Every Day*<sup>173</sup> (2001), il interprète un troublant cannibale d'une grande vulnérabilité et sensibilité. Il joue également de manière remarquable dans des films américains indépendants comme *Palookaville*<sup>174</sup> (1995) d'Alan Taylor et *The Funeral*<sup>175</sup>

---

Arizona pendant un moment d'ivresse. À son arrivée, il s'éprend d'une veuve originale (Faye Dunaway) et de sa fille tout aussi étrange (Lili Taylor). <http://www.imdb.com/title/tt0106307/plotsummary>

<sup>172</sup> Boni travaille dans une pizzeria sur le port de Marseille. Il a rompu les liens avec son père, Félix, depuis la mort de sa mère. Félix, marchand de luminaires, s'est occupé de sa fille, Nénette, qui a quinze ans. Un jour, celle-ci enjambe le mur du collège et débarque chez son frère qui ne veut pas la reconnaître. Elle bouscule ses mauvaises habitudes. <http://french.imdb.com/title/tt0117221/plotsummary>

<sup>173</sup> Shane et June Brown, un couple d'Américain, vont en lune de miel à Paris pour nouer leur union compliquée par l'étrange maladie de Shane. Il profite de sa visite en France pour se rendre dans une clinique où l'on étudie les bords tranchants de la libido humaine. Quand Shane demande l'aide d'un son ami Léo, un médecin qui travaille sur le sujet, il fait la rencontre de l'épouse du docteur qui souffre de la même maladie que lui. Elle devenue si dangereuse et émotionnellement paralysée par sa condition que son mari l'emprisonne toute la journée dans la maison. La rencontre avec cette femme provoque un élément déclencheur cataclysmique et choquant qui permettra à Shane de redécouvrir la tranquillité qu'il recherchait à restaurer entre lui et sa femme. <http://www.allmovieportal.com/b/vincentgallo.html>

<sup>174</sup> Russ (Vincent Gallo) et ses deux amis, Jerry (Adam Trese) et Syd (William Forsythe) essaient de trouver un moyen pour faire de l'argent rapidement pour quitter leur vie de chômeur et leur ville misérable, *Palookaville*, un trou perdu du New Jersey. Ils décident de voler une bijouterie, mais aboutissent par erreur dans une pâtisserie. En fait, ils oublient l'essentiel : ne devient pas criminel qui veut, surtout quand on possède un grand coeur et le sens de l'honnêteté. Inspirés par un vieux film noir et blanc, ils sont quand même convaincus de détenir enfin le plan infallible. Ils décident d'attaquer le transport de fonds du supermarché où la femme de Jerry travaillait avant de se faire congédier par son patron. Ils préparent minutieusement l'opération, tout en créant un service de taxis pour personnes âgées, ce qui leur permet de repérer les itinéraires du fourgon. Mais, cette fois encore, l'opération rate piteusement. Ils sont arrêtés ; alors qu'ils se croient perdus, ils sont félicités pour un acte de civisme passé et reçoivent l'insigne du Bon Samaritain : le trio avait porté secours à un chauffeur d'un fourgon blindé, victime d'un malaise, et ramené le véhicule à son propriétaire. <http://www.imdb.com/title/tt0117284/plotsummary>

<sup>175</sup> Les trois frères Tempio sont très différents, mais une expérience dans leur enfance les réunira pour toujours : leur père les a forcés à tuer un homme de sang-froid parce qu'il avait déshonoré la famille. Ray (Christopher Walken), le frère aîné, dirige les affaires familiales. Chez (Chris Penn) est le frère tourmenté, hypersensible et exercé de rage. Au grand déplaisir de ses deux frères, Johnny (Vincent Gallo), le plus jeune frère, rêve de se sortir de ce monde lassant hanté par les vieux démons familiaux. Il est représenté comme un socialiste sympathisant de



(1996) d'Abel Ferrara, dans lequel nous le voyons essentiellement exposé dans un cercueil faisant le mort de façon plus que convaincante.

En fait, l'exigence de ses choix de rôles en tant qu'acteur, qui vont au-delà du cinéma *mainstream* hollywoodien et du continent américain représente assez bien sa vision du septième art. Vincent Gallo interprète des êtres souvent torturés et sensibles dans des films empreints de vulnérabilité. En fait, que Vincent Gallo réalise ses propres films, n'a rien de surprenant. Ses choix de rôles particuliers, en plus de son bagage pictural, correspondent tout à fait son point de vue cinématographique.

### 3.1.4 Vincent Gallo, le photographe

La première véritable incursion de Vincent Gallo dans l'univers photographique est remarquée et remarquable : grâce à son allure décharnée, il travaille en collaboration avec le célèbre portraitiste Richard Avedon<sup>176</sup> pour une campagne publicitaire controversée de Calvin Klein (fig. 121). Il joue le mannequin dans une pub pour la fragrance CKbe qui glorifie « l'héroïne chic ». Sa photo en noir et blanc est placardée dans tous les magazines et passe sur la chaîne MTV pendant des mois. Il apparaît recroquevillé comme un être fragile ou vulnérable, les yeux cernés et les bras lovés près de son corps. Gallo est marqué par cette expérience avec l'un des grands photographes du monde de la mode :

More than anyone else I ever work with, I wanted Avedon to like me. My collaboration with him was the most pleasant and rewarding I've ever had. [...] When people look at this period 500 years from now, they'll see that the major talent is in fashion. There's no real art world anymore. Years ago we went to club 57. Now I'd rather go to an Anna Sui show<sup>177</sup>.

---

la cause ouvrière pendant la dépression dans les années 30. Quand Johnny est assassiné brutalement, Ray et Chez doivent examiner leur propre mort et s'interrogent sur la logique de la vengeance. Mais la leçon qu'ils ont eue plus jeunes est difficilement oubliable. <http://www.imdb.com/title/tt0116378/plotsummary>

<sup>176</sup> Richard Avedon a été le photographe officiel des magazines américains *Harper's Bazaar* de 1945 à 1965 et *Vogue* de 1966 à 1990. Il est également reconnu pour ces fameux portraits du monde de la musique et du cinéma. <http://www.richardavedon.com>. Il a également collaboré au film *Buffalo 66* auquel il a apporté ses connaissances techniques mais sans chercher à greffer son propre style qui aurait pu altérer le concept de Gallo. Karima Louisa Hammadi, « Vincent Gallo. "Je suis un minimaliste" », *Nouveaux Regards*, n°1 (avril/mai 2004), pp. 14-21.

<sup>177</sup> Amy Taubin, « Actor Vincent Gallo Searches for an Ordinary Day », *The Village Voice*, (29 octobre 1996), <http://www.galloappreciation.com>

In other word, I will be as willing to work with [photographer] David Simms now, as I was to meet and hang out with [...] Jean-Michel Basquiat then. My work with Richard Avedon for CKbe commercials was some of the best work I've done. When I decided to penetrate the fashion world there was never a time when I didn't see the humor or absurdity of it; [...] but the best time I've ever had in Paris recently was staying at the Ritz Hotel and watching the Versace show<sup>178</sup>.



Figure 121 : Richard Avedon, « just be, or not to be, to be », *Calvin Klein*, 1996, photographie n&b, campagne publicitaire Ckbe.

C'est son goût pour la mode et ses artisans qui guidera ou influencera le style artistique de Vincent Gallo<sup>179</sup>. En fait, l'apport de la photographie de mode à son œuvre est certain. Le rapport entre son cinéma et sa photographie artistique ou publicitaire est d'ailleurs convenu. Il crée, en 2001, une suite de photographies tirées d'une campagne publicitaire japonaise (1999) qu'il réalise pour la chaîne de magasins de vêtement Parco (fig. 122-123). Si

<sup>178</sup> The Daily Telegraph, *You want it, he's got it. Music, Painting, acting, directing – control freak Vincent Gallo's a jack of all trades. And he won't stop until he's a legend*, Thelegraph Group Limited, (8 février 1997), <http://www.galloappreciation.com>

<sup>179</sup> Notons qu'encore aujourd'hui Gallo collabore avec les artistes de la mode. Il défile pour Anna Sui et Yohji Yamamoto; dernièrement, il joua aussi les mannequins pour la campagne publicitaire par Jeff Burton de la collection homme printemps/été 2007 pour Yves Saint-Laurent. Cette campagne a d'ailleurs été remarquée pour ces photos publiées dans un catalogue exclusif.

dans son principe, « la photographie est instantanée, unique, un élément isolé de son contexte spatial, temporel », *la suite photographique est spécifique au cinéma par le partage du collage et du montage et la production de sens*<sup>180</sup>. Dans les capsules publicitaires qu'il produit pour la télévision, mais aux allures très cinématographiques, Gallo et sa fiancée de l'époque incarnent un jeune couple sobrement vêtu dans des tons de blanc, de crème, de doux argentés, derrière un fond pâle, neutre et sans décor. Gallo fredonne des airs en grattant sa guitare Gibson blanchâtre pendant que sa compagne regarde fixement la caméra, danse ou embrasse et enlace Gallo. Après sa rupture amoureuse, ce dernier intervient manuellement sur les photographies à usage publicitaire. Tout en gardant intégralement le même contenu et l'aspect minimaliste de la pub télé, il altère la photo en raclant, raturant, griffonnant ou en dessinant rudement sur l'image de son ex-copine. Ces photos égratignées paraissent vouloir effacer leur relation et le temps qu'ils ont passé ensemble. Au premier coup d'œil, on croirait que la série de photographies est le produit de violentes émotions. Mais, c'est peut-être aussi le moyen de transformer un beau moment, douloureusement inoubliable, en un état d'abstraction. Retouchées au crayon, au stylo ou avec de la peinture, les photographies sont actualisées au sens de sa vie et de ses sentiments présents. Le résultat est d'une « beauté tordue »; il dit d'ailleurs avoir essayé d'écortcher avec beaucoup de goût et de la plus belle manière possible cette série de 40 photographies intitulées *Stranger #1, Stranger #2, Stranger #3*, et ainsi de suite, jusqu'à *Stranger #40*<sup>181</sup> (fig. 124-125).

---

<sup>180</sup> Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 20.

<sup>181</sup> Bob Bert, « Spanning time with Vincent Gallo », *bb gun*, n°6, (2003), <http://www.galloappreciation.com>



Figures 122-123 : Vincent Gallo, « Vincent Gallo et Bethany Ritz », *Parco*, 1999, photographies couleurs, campagne publicitaire.



Figure 124 : Vincent Gallo, *Stanger #20*, 2001, photographie couleur, [s.l.].



Figure 125 : Vincent Gallo, *Stanger #4*, 2001, photographie couleur, [s.l.].

Gallo travaille encore une fois à partir de photographies tirées de films pour élaborer une série de photographies qui lui serviront d'affiches promotionnelles pour ses deux œuvres cinématographiques, *Buffalo 66* (fig. 126) et *The Brown Bunny*<sup>182</sup> (fig. 127). D'ailleurs, une affiche de film a selon lui une valeur tout aussi créative en dehors du film lui-même. Il produit aussi un livre en 1999 (*Gallo 1962-1999*) dans lequel il présente une série de photographies sur le même sujet : Vincent Gallo. En fait, tout l'œuvre de Gallo, de la musique à la peinture, de la photographie au cinéma, constitue une réflexion esthétique par laquelle il élève ses expériences personnelles à un niveau universel, en s'exprimant sur les mêmes thèmes soit la solitude, la vulnérabilité, la tristesse, l'amour et l'espoir. Même les quelques fois où il se cache derrière la caméra, c'est toujours le même leitmotiv. Dans une campagne publicitaire pour le Costume National, ses modèles apparaissent comme fragiles, seuls et tristes. Les photographies sont sobres, minimalistes, teintées d'une lueur sinistre (fig. 128).



Figure 126 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, photographie n&b (affiche promotionnelle).



Figure 127 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, photographie couleur (affiche promotionnelle).

<sup>182</sup> Pour ses posters, il retouche lui-même les couleurs, élabore le traitement calligraphique des titres, fait la numérisation et les impressions, etc. Elles sont le produit de manipulations techniques au niveau de la lumière, du recadrage, de la colorimétrie, etc. D'ailleurs, Gallo effectue le même travail en postproduction pour ses films. Ray Pride, « Vinnie Gallo gives good value », *Movie City News*, 3 septembre 2004, <http://www.moviecitynews.com/Interviews/gallo.html>



Figure 128 : Vincent Gallo, *Costume National*, 1997, photographie couleur, campagne publicitaire.

Dans les films *The Brown Bunny* et *Buffalo 66*, l'idée de la photographie est présente par les longs silences et les plans fixes (fig. 129-130). L'absence d'interventions verbales et la fixité de certains plans, qui définissent la nature même du cliché photographique, sont des caractéristiques constitutives de l'image autonome propre à la photographie. La dimension photographique dans le cinéma de Gallo est donc tout aussi légitime d'un point de vue formel que narratif. Ses deux films nous donnent ainsi l'occasion de réfléchir sur les relations possibles que nous pouvons établir entre certaines images photographiques et plans cinématographiques. Il reste à voir de quelle manière ses rapports sont explicitement ou implicitement évoqués, c'est-à-dire à quel type de citation(s) les plans du film font-ils référence<sup>183</sup>.

<sup>183</sup> Nous relierons ces plans qui renvoient à la photographie à un type de citation au point 3.2.2 de ce chapitre.





Figure 129 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes.



Figure 130 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.

### 3.1.5 Vincent Gallo, le réalisateur

Dans toutes ses œuvres, plastiques ou cinématographiques, Vincent Gallo semble rechercher la lumière à travers la grisaille qui l'envahit. Ses musiques, ses peintures, ses photographies ou ses films, semblent vouloir s'échapper de l'affliction qui les guette. Si une lueur d'espoir s'introduit dans certaines de ses œuvres, quelques fois, la part d'ombre de sa condition masculine ressort davantage. Cependant, même dans les compositions les plus ténébreuses de Gallo, ce qui revient toujours essentiellement est cette conception esthétique de la représentation. Pour sculpter l'espace cinématographique, il se l'accapare avec différents systèmes formels, compositions stylistiques et effets dramatiques avec une fascination constante pour l'observation et la transcription minutieuse du monde. Les fragments du monde réel, interprétés, puis réinterprétés, constituent la matière première de ses films.

Pour pouvoir réaliser des œuvres cinématographiques aussi personnelles que le sont sa musique, sa peinture ou sa photographie, Vincent Gallo s'octroie les multiples rôles de scénariste, de réalisateur, d'auteur/compositeur/interprète, de producteur, etc. Ses deux seuls longs-métrages<sup>184</sup>, *Buffalo 66* (1998) et *The Brown Bunny* (2003), suivent donc un concept

<sup>184</sup> Vincent Gallo a aussi réalisé quelques courts-métrages et vidéos, mais nous les excluons de notre analyse.

esthétique aussi bien défini que ses œuvres musicales, picturales ou photographiques. Pour Gallo, peu importe le type d'œuvre, l'idée reste la même : « all of my work is the same : the photograph, the paintings, the music, everything. The interior design, the architecture, its all about aesthetic, sensibility, metaphor. [...] It's all about sight<sup>185</sup> ». En ayant toujours le même concept visionnaire, Gallo a une esthétique, une sensibilité propre qui s'inspire de la peinture et de la photographie, de l'art, plus que du cinéma.

### 3.1.5.1 *The Brown Bunny*

Le dernier film de Vincent Gallo, *The Brown Bunny*<sup>186</sup>, est une œuvre fantasmagorique aux allures minimalistes. Cinéma de la mélancolie, de l'intime et de la disparition qui explore en image de manière presque muette (une musique vaporeuse, atmosphérique accompagne parfois les scènes) la sexualité et la vulnérabilité masculines. Ce *road movie*<sup>187</sup> à la narration réduite à l'élucidation d'une absence ou au recueil de faits limités que laissent les jours, abonde de longs plans-séquences<sup>188</sup> à distance moyenne ou rapprochée : Bud Clay se mouillant le visage, Bud Clay remontant sa braguette, Bud Clay de profil conduisant de jour, de nuit, sous le soleil ou sous la pluie, sur fond de paysages désertiques ou urbains. *The Brown Bunny* semble se dissoudre dans des espaces dépeuplés d'âmes. À la fois narratif et formel, *The Brown Bunny* est un mélange de document et d'abstraction, de réalité et de suspend. Les événements semblent authentiques, personnels, mais se dissolvent par des images floues ou minimalisées. Sur les routes droites, courbes ou à

<sup>185</sup> Vincent Gallo (réalisation), *The Brown Bunny*, Japon, Kinétique inc., Geneon Entertainment, Vincent Gallo and Gray Daisy Films, 2003.

<sup>186</sup> Bud Clay (Vincent Gallo) est un motocycliste professionnel de course sur route qui part du New Hampshire pour la Californie pour courser dans l'épreuve suivante. Il embarque sa moto Honda 250cc dorée, noire et blanche (Gallo a peint la moto d'une couleur dorée qu'il a lui-même créée) dans sa fourgonnette noire pour être 5 jours plus tard à la course du Grand Prix de Formule II. Nous le suivons donc pendant ses 5 jours en train de parcourir les États-Unis d'est en ouest. Chaque jour, Bud est hanté par le même souvenir de la dernière fois qu'il a vu l'amour de sa vie. Il va tout faire pour se débarrasser de ses souvenirs en essayant chaque jour de trouver un nouvel amour. Il demande aux femmes seules et en manque d'affection qu'il rencontre de le suivre. Après qu'elles ont accepté, il les laisse sans façon. Il n'est pas capable de remplacer Daisy (Chloë Sevigny), la seule femme qu'il a vraiment aimé mais qui l'a aussi tant déçu. <http://www.imdb.com/title/tt0330099/plotsummary>

<sup>187</sup> Le terme *road movie* désigne un genre cinématographique qui veut dire « films sur la route » ou cinéma ambulante. « On peut voir la route comme une métaphore du temps qui défile, de la vie avec ses rencontres et ses séparations. [...] Les *road movies* représentent souvent une quête initiatique des personnages, qui vont mûrir au fil de leurs rencontres et de leurs expériences. [...] Enfin, la route peut symboliser la liberté, l'exil, la souffrance, l'errance, etc ». Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 105.

<sup>188</sup> Le plan-séquence est « un plan suffisamment long [quelques minutes] pour contenir l'équivalent événementiel d'une séquence (c'est-à-dire d'un enchaînement, d'une suite, de *plusieurs* événements distincts) ». Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 30.

une, deux ou plusieurs voies, Bud Clay siège seul, le regard perdu, devant les paysages, au-delà du pare-brise, qui s'effacent dans les fondus gris et rouges de la caméra. Cadre dans le cadre dans lequel les paysages américains ne sont pas magnifiés, car la perception de la réalité, elle-même douteuse, du personnage de Bud n'est pas exaltante. Deux plans à la suite de l'autre sur le désert de sel blanc sous un ciel bleu immaculé (Bonneville Salt Flats au Utah) sont aménagés en piste de course : mer de sable blanc cadré par le pare-brise de la fourgonnette noire englobante, puis fourgonnette noire, englobée, perdue au milieu du désert blanc. La moto dorée et noire qui sortait du van au premier plan, énorme et lourde, est maintenant un petit point noir sur la ligne d'horizon du désert bouillant. Lorsque les plans sont nets avec une grande profondeur de champ, c'est alors le montage<sup>189</sup> qui crée la sensation fantasmagorique de la scène avec ses nombreuses coupures. Le personnage de Daisy apparaît de façon inopinée, blonde et pâle, dans la chambre d'hôtel couleur crème, appuyée à la porte blanche. Dans son ensemble coordonné brun et crème, elle se dirige rapidement vers la salle de bain passant Bud vêtu d'un pantalon et d'une chemise de deux bruns distincts. Après une scène de fellation explicite où Bud est désireux de reprendre le contrôle de la relation, Daisy, à demi nue, est soumise par sa position sexuelle d'acquiescer par gémissement aux désirs de Bud. Ce dernier espérait sans doute pendant cette scène sexuelle et intime retrouver la liaison spirituelle qui l'attachait à Daisy, celle qu'il aime sans borne. Cependant, ce type de relation est dorénavant impossible et il se tourne vers la gratification sexuelle pour combler ses besoins émotifs. La scène alors est dense et multiple : plans dans des tonalités de blancs, de bruns et de chair où des pieds, des mains, des seins, un pénis, un dos, un visage s'entrecoupent pour nous faire comprendre que Bud, s'écroulant finalement sur le lit, revient peu à peu à la réalité brutale de la vie ou plutôt de la mort. On apprend après la scène, par flash-back, que Daisy, ivre morte et droguée, est délaissée par Bud qui la voit se faire violer pendant l'overdose. Le personnage de Daisy n'était en fait qu'un fantôme apparu à l'hôtel à Bud, qui se sent coupable et dont on comprend maintenant la fragilité. Une coupure à la fin de la séquence efface la regrettée et le désert dépressif prend le dessus. La solitude du protagoniste en continuelle introspection transparaît à l'écran.

---

<sup>189</sup> Tous les plans recueillis lors d'un tournage sont sélectionnés puis assemblés (coupés/collés) dans un certain ordre. En fait, « le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée ». *Ibid.*, pp. 37-38. (Marcel Martin cité par Aumont).

À la fois *road movie* et *home movie*<sup>190</sup>, *The Brown Bunny* s'inspire de la peinture et de la photographie. Son alliage de dépouillement et de pose doit autant au minimalisme qu'à la photo de mode. Ses références viennent davantage du monde de l'art que du cinéma. D'ailleurs, Gallo cite le peintre Robert Ryman comme influence. La tentation radicale du monochrome se faisant souvent sentir, le film, il est vrai, tend au silence, à l'abstraction, à une forme de pureté. Gallo s'est formé une idée minimaliste de la beauté : « I've had a specific aesthetic point of view, always. [...] I like the Italian futurists like Balla. I like Duchamp and minimalist like Robert Ryman. If you want to know the truth the film is like a Robert Ryman painting<sup>191</sup> ». Dans son film, il recrée en fait les huiles sur toiles monochromatiques (blanc sur blanc) du peintre abstrait américain en laissant à l'écran de longs plans de murs blancs ou de pare-brise mouillé tout de tons grisonnants, pâles (fig. 131-132.). Il porte une aussi grande attention aux textures et aux couleurs, tout comme Ryman :

the esthetic, or the sensibility, or the concept [...], the attraction, the beauty [...] is far more important [than everything else]. It's a non-issue. When it comes to esthetic. [...] I have absolute confidence when it comes to what colors better? [...] This white is better than this white. [...] I do my own color correction<sup>192</sup>.

Comme le peintre auquel il fait référence, il est à la fois intellectuel et poétique dans la mesure où la simplicité, le basic, l'ordinaire peut offrir une vision cérébrale mais en même temps lyrique de la réalité.

Par ailleurs, la caméra se pose aussi longuement et fixement sur les protagonistes pour donner, au travers quelques flous furtifs, des images nettes, le foyer de la caméra parfaitement mis au point. Ses suites de plans rapprochés ou de gros plans minutieusement montés qui s'apparentent à des photographies de mode semblent issues des magazines de mode : la caméra capture chaque détail physiognomique ou vestimentaire des personnages que Gallo à minutieusement harmonisé dans un environnement qu'il a conceptualisé puis mis en

<sup>190</sup> Les *home movies* sont les versions animées de la photographie amateur. En version Super-8 ou 8mm, elles offrent les mêmes caractéristiques que les photos instantanées : intimité, authenticité, réalisme, naturalisme, individualité, personnalité, etc. D'un point de vue visuel, elles tendent aussi vers les mêmes luminosité, contraste, couleur, etc.

<sup>191</sup> Mark Peranson, « My Bunny Valentine. Vincent Gallo at Cannes : A Blow-by-Blow Account », *The Village Voice*, 2 juin 2003, <http://www.villagevoice.com/film/0323.peranson,44567,20.html>

<sup>192</sup> Ray Pride, *op. cit.*

scène (fig. 133-134). En fait, Gallo a tout mis en œuvre en soignant seul tous les aspects du film : le point de vue de la caméra, la coiffure et le maquillage, le décor et les costumes, etc. Pour donner à *The Brown Bunny* une facture contemporaine et ancienne à la fois, Gallo a utilisé un film standard 16 mm avec une caméra qu'il a modifié. Il a converti les lentilles Bausch & Lomb's convenues à de vieilles montures Mitchell en montures PL pour les rendre compatibles à sa caméra moderne<sup>193</sup>. Ainsi, le film semble être réalisé à une autre époque avec son look vintage, une spécificité de la photo de mode inspiré de l'instantanée ou prises sur le vif dont le côté amateur, réaliste est prédominant.

En se débarrassant du superflu pour mettre l'emphase sur des personnages qui adoptent une attitude étudiée pour se faire remarquer, Gallo nous rapproche du style photographique propre à celui de mode. En dialogue avec Robert Ryman, *The Brown Bunny* confronte aussi le spectateur au minimalisme qui suit davantage la tradition de l'art visuel plutôt que celle du cinéma. Ainsi, nous avons tenté de montrer cet apport de la peinture et de la photographie au cinéma en généralisant l'approche esthétique de Vincent Gallo dans *The Brown Bunny*. Dans la prochaine partie du mémoire où nous analyserons le film *Buffalo 66*, nous nous pencherons sur des plans précis en essayant de comprendre comment Gallo cite les arts visuels dans son œuvre ou plus spécifiquement comment fonctionne la citation de la peinture et de la photographie dans le film. Dans ce dessein, nous reviendrons sur les théories de René Payant et de Pascal Bonitzer que nous avons étudié dans les chapitres précédents.

---

<sup>193</sup> Ray Pride, *op. cit.*



Figure 131 : Vincent Gallo. *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes.



Figure 132 : Robert Ryman, *Sans titre*, 1960, h.s.t., 133 x 133 cm., Collection Crex, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen.



Figure 133 : Vincent Gallo, *The Brown Bunny*, 2003, DVD-vidéo couleur, 93 minutes.



Figure 134 : Cedric Buchet, *Prada (détail)*, printemps/été 2001, photographie couleur, campagne publicitaire.



### 3.1.5.2 *Buffalo 66*

Les principes de composition de l'image cinématographique doivent beaucoup à ceux développés par les autres arts visuels. Or, les fondements de la peinture et de la photographie invitent Vincent Gallo à se « dégager du mouvement définissant la spécificité cinématographique pour penser une autre forme de mouvement, celui relatif à la construction interne de la représentation<sup>194</sup> ». Gallo a donc conçu et réalisé des œuvres cinématographiques qui dialoguent avec d'autres arts (peinture et photographie) pour nous permettre de concevoir cet autre mouvement.

*Buffalo 66*<sup>195</sup>, le premier film écrit, réalisé et interprété par Vincent Gallo, est un drame surréel et tragicomique, aux signalements autobiographiques forts, qui met en scène l'histoire d'aliénation, de solitude et de souffrance d'un personnage à la recherche d'amour et de rachat. Une œuvre première faisant preuve d'efficacité visuelle et narrative indubitable, et qui fascine pour son romantisme banal tout aussi malsain, corrosif, féroce que délicat (un peu comme ses peintures sur fer égratigné ou ses photographies mutilées). Gallo nous propose une œuvre cinématographique originale et personnelle qui recherche l'expérience des différents champs expressifs.

Or, pour donner une allure particulière à *Buffalo 66*, dans lequel chaque cadre, texture, couleur, luminosité, etc. semble être influencé par l'art pictural et photographique passé et présent, Gallo additionne les expérimentations – *split screen* (fig. 135), collages en flash-back (fig. 136), numéros musicaux surréalistes (fig. 137-138), natures mortes et fins alternatives inspirées de la photographie de mode, (fig. 150, 152), etc.. En quelque sorte, son approche dans la réalisation des scènes, crée des moments visuels quasi picturaux ou qui rappellent fortement la photographie de mode.

---

<sup>194</sup> Marie-Françoise Grange, « Effet-toile », *Protée*, vol. 19 n°3 (automne 1991), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, p. 36.

<sup>195</sup> Libéré de prison après un pari sportif qui tourne mal, Billy Brown (joué par Gallo) n'a plus devant lui que le vide et la rancœur. Pour rendre visite à ses parents à qui il a menti sur la nature de sa disparition, il va ravir une jeune femme (Christina Ricci) et lui demande de jouer le rôle de l'épouse imaginaire qui lui a jusqu'à présent servi d'alibi dans ses lettres. Devant ses parents indifférents (Ben Gazzara et Anjelica Huston), il s'accroche à Layla qui tombe amoureuse de lui. Il prépare toujours sa vengeance meurtrière contre celui qu'il rend responsable de son emprisonnement : le joueur des Bills de Buffalo qui a raté son botté de placement causant ainsi la perte de sa gageure. <http://www.imdb.com/title/tt0118789/plotsummary>

Nous analyserons ensuite les différentes relations qui existent entre la peinture et la photographie dans *Buffalo 66*. En fait, ce rapport entre le monde de la peinture et de la photographie avec celui du cinéma, est le résultat du travail antérieur de Gallo. Dans *Buffalo 66*, l'artiste a su transposer au cinéma sa vision plastique et esthétique d'une histoire originale. Ainsi, son expérience des milieux des arts et de la mode aura contribué à faire de lui un réalisateur des plus innovateurs au point de vue de la composition. Son approche distincte des plans, des teintes, des contrastes, de la lumière, entre autres, appartient plutôt aux domaines de la peinture et de la photographie qu'à celui du cinéma. Au niveau du lexique visuel, chaque cadre, chaque couleur, chaque texture, est donc incontestablement influencé par l'art pictural et photographique. C'est par réappropriation des problématiques picturales et photographiques dans un dessein de continuité et une perspective apologétique renouvelée que ces deux médiums se retrouvent cités.



Figure 135 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 136 : Vincent Gallo : *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 137 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 138 : Vincent Gallo : *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.

### 3.2 *Buffalo 66* : une œuvre évocatrice

L'étrange alliage de pose et de dépouillement dans *Buffalo 66* n'est pas le résultat d'une conception traditionnelle du cinéma occidental *mainstream*. Cette fable pour adulte donne dans les moments dramatiques ou comiques du film une « sophistication » visuelle tant du point de vue des compositions (sur le plan chromatique, par exemple), que des cadrages et du montage, puis rend compte d'une énonciation esthétique qui ne se perd pas dans le travail des autres mais qui se manifeste ici dans son autonomie. Car, Vincent Gallo ne recycle pas le travail d'autres artistes pour le faire sien. Il oblitère plutôt le style de l'autre pour faire l'apologie d'une idée, d'un style auquel il adhère et qu'il démystifie ou pour faire l'éloge de la sensibilité esthétique qui caractérise certaines peintures et photographies. En fait, Payant définit très bien le processus de citation comme Vincent Gallo l'a exposé dans son film en tant que créateur conceptuel. C'est-à-dire que « le bricolage [dans *Buffalo 66*] est une opération constitutive de sens, qui naît d'une occasion : le besoin urgent de réaliser un projet maintenant. Il est par conséquent marqué par l'urgence et témoigne de l'habileté inventive du bricoleur<sup>196</sup> ». L'œuvre citante place à l'avant-plan Vincent Gallo qui met en évidence son propre langage visuel.

#### 3.2.1 Vincent Gallo citant la peinture implicitement

Quand Vincent Gallo s'inspire dans son œuvre d'un style pictural ou d'un genre photographique, ce n'est pas par mimétisme. En fait, il est difficile dans *Buffalo 66* de déterminer précisément l'origine des emprunts et des citations. Nous assistons plutôt à la représentation d'une œuvre dont les références artistiques ou stylistiques renvoient à certaines autres œuvres dans lesquelles « l'ouverture de sens permise par cette référence dépasse l'œuvre singulière<sup>197</sup> ». Ainsi, Vincent Gallo reprend, dans *Buffalo 66*, non pas des images précises, mais une esthétique particulière – sur le plan chromatique, du cadrage, de l'organisation des plans, etc. – normalement privilégiée par la peinture ou la photographie.

Cette diversité de registres de mise en scène est clairement perceptible dans *Buffalo 66*. Tantôt inspirée par la photographie, la réalisation de ce film comporte de multiples scènes

<sup>196</sup> René Payant, *op. cit.* p. 63.

<sup>197</sup> Marie-France Chabat-Houillon, *op. cit.*, p. 79.

quotidiennes, minutieusement composées, et qui s'apparentent étrangement aux tableaux de l'artiste du point de vue formel :

It's because my aesthetic sensibility has evolved over many years, I've done other things, I was a painter for many years, showing at gallery in New York. All my framing or my composition or my lighting sensibilities or texture sensibilities or color sensibilities, they were pretty consistent over a long period of time. So it was very easy for me to adapt them into cinema<sup>198</sup>.

Gallo opte donc pour une mise en scène et un lexique visuel qui s'adaptent à la situation des personnages, à l'histoire, suivant la même esthétique que dans ses tableaux. Chaque scène de *Buffalo 66* part d'un concept. Gallo peut filmer un monologue de cinq pages sans voir la personne qui parle (fig. 139) ou encore sept pages de dialogues en un seul plan séquence (fig. 140). Une autre scène peu montrer le personnage de Goon sans qu'il sorte de son lit et lorsqu'il doit se lever, la caméra ne bouge pas comme si elle savait qu'il allait y revenir immédiatement (fig. 141). Il peut également montrer Mickey Rourke – qui joue le rôle du percepteur de dettes de jeux – comme une énigme grâce à un mouvement de caméra qui ne nous permet pas de voir le personnage entrer ou sortir de la scène ou encore présenter une scène de dîner officiel<sup>199</sup> où l'on ne voit que trois côtés à la table (fig. 142). Car, bien qu'il y ait quatre personnes dans la scène, nulle part dans le scénario est-il indiqué que les quatre s'écoutent, se regardent ou se parlent en même temps. La caméra est placée systématiquement à la place d'un des personnages de sorte qu'il y a donc toujours quelqu'un qui disparaît du plan. La technique met l'accent sur la nature forcée des rapports entre les personnages, sur la distance embarrassante entre le père, la mère, le fils et la petite amie et leur charade artificielle. Chaque plan est une chute cruelle d'émotions pour le fils foulé par le ressentiment. Finalement, dans l'une des dernières scènes du film, l'on voit les deux protagonistes cadrer ensemble dans la chambre d'hôtel se rapprochant lentement : d'abord à l'entrée de la pièce, puis de face sur le lit, dans la baignoire, puis à nouveau sur le lit

<sup>198</sup> Tim LaTorre, « Vincent Gallo : Artist, Auteur, or Just Plain Annoying ? Part II », *indiWIRE*, New York (30 juin 1998), [http://www.indiewire.com/people/int\\_Gallo\\_Vincent\\_980630\\_2.html](http://www.indiewire.com/people/int_Gallo_Vincent_980630_2.html).

<sup>199</sup> Gallo a construit cette scène en s'inspirant de la fresque de Leonardo da Vinci, *La Cène*, où l'on ne voit que trois côtés à la table. Metropolitan Filmexport, *Buffalo 66*, Paris, Metropolitan filmexport, pp. 10-11. Mais inspiration n'implique ici aucune copie, à peine une allusion. L'image ne se donne guère comme une citation de *La Cène*. Elle essaie plutôt d'intégrer par ses propres moyens (cinématographiques) la vision bidimensionnelle liée à la frontalité radicale de la peinture de Léonard.

s'accolant doucement vu de haut (en plongé) cette fois (fig. 143). Alors qu'ils avaient été jusque-là séparés par des espaces, des tables, des champs/contrechamps, Billy et Layla sont finalement unis.

De plus, à cette série de plans conceptuels, Gallo introduit régulièrement une suite de collages optiques<sup>200</sup> (fig. 135-138, 152) qui apporte une vision « multimédias » au film d'où une certaine « fibre » esthétique. Ainsi, si la conceptualisation des plans traduit le langage de Gallo, la représentation esthétique de l'image cinématographique en est sa sensibilité. Le traitement visuel « délavé » de l'image dans son film entraîne l'attention du spectateur loin des personnages. Suivant le rythme de l'aliénation du personnage de Billy, *Buffalo 66* est brouillé par une brume grisâtre et brunâtre de marques parasites, à l'image du tempérament amère, impatient, colérique et vulnérable du personnage<sup>201</sup>. L'intervention du pictural dans le filmique est donc ici d'ordre représentatif, c'est-à-dire, comme le souligne François Jost, que la référence picturale « intervient dans le récit comme une manière de le mettre en scène, comme une sorte d'ornementation du narratif<sup>202</sup> ».

---

<sup>200</sup> Le *split screen*, les collages en flash-back, les numéros musicaux, les arrêts sur l'image, etc. ne sont que quelques uns des effets dont nous examinons les enjeux dans ce chapitre.

<sup>201</sup> Tout l'oeuvre cinématographique de Vincent Gallo a une allure similaire. C'est que Gallo a une approche tonique et lumineuse constante. Gallo ne fait qu'adapter la mise en scène et la palette de couleurs à ses personnages. Si dans *Buffalo 66* le traitement visuel nous éloigne des personnages, dans *The Brown Bunny*, nous étions au contraire attirés par les protagonistes, grâce à une approche plus minimaliste de la mise en scène et de la direction photographique. *The Brown Bunny* est, lentement, posément, plus pur, tel Bud Clay, tendre, triste, distant et exposant sa fragilité, avec ses tons de blanc, de crème, de sable, de brun, de dorée, ton sur ton.

<sup>202</sup> François Jost, « Le picto-film », *Cinéma et peinture : approches* (sous la direction de Raymond Bellour), Paris, Presses universitaires de France, 1990, 175 p.



Figure 139 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 140 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 141 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.





Figure 142 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 143 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.

### 3.2.1.1 Gallo le cinéaste citant Gallo le peintre (citation-indice ou stylistique)

L'esthétisme de *Buffalo 66* ressemble donc, d'une certaine manière, aux peintures sur métal du réalisateur et dont nous avons décrit un peu plus tôt dans le chapitre les caractéristiques : traitement rustique du métal rouillé et égratigné dans différents tons de gris bleuté ou de violacé, de brun jaunâtre ou d'ocre. En fait, Vincent Gallo confirme avoir tiré de ses tableaux, les spécificités formelles de la peinture pour les transposer dans son film : « People kept asking me what I was inspired by visually. I am influenced by the paintings of Vincent Gallo. [...] My movies look exactly like my paintings. Exactly. The composition, everything else, is there. The same colors, the same contrasts<sup>203</sup> ». Le film expose donc le lien « générique » qui souligne essentiellement les points communs partagés par des œuvres d'un même auteur. En se référant à la multitude des valeurs d'énonciation de la citation développée par René Payant, cette manière de concevoir visuellement le film pourrait donc se définir comme une citation-diagramme ou une citation formelle. Mais la citation-indice ou la citation stylistique peut sûrement mieux définir *Buffalo 66* dans son ensemble puisque Vincent Gallo ne se relie pas vraiment à une image-source antérieure mais plutôt à lui-même. Son film ne constitue pas une réplique exacte de ses tableaux et la façon d'y référer ne se fait pas de manière explicite. Plutôt, en s'auto-citant, en se représentant et en se valorisant lui-même, il célèbre, en quelque sorte, son œuvre. Il demeure fidèle à son style que nous avons qualifié d'« atmosphérique » empreint d'une certaine vulnérabilité. En fait, Gallo cultive « le gris, les auras lumineuses, les brumes et la nuit, au risque sans cesse évié, de la mièvrerie. Les effets d'atmosphère n'ont peut-être jamais été ressentis comme aussi fragile ni aussi poignant<sup>204</sup> ».

D'une certaine manière, *Buffalo 66* reprend les caractéristiques visuelles – les teintes, les contrastes, les cadres – de ses peintures sur plaques de métal rouillé et égratigné – qui abordent des thématiques similaires à l'œuvre cinématographique soit la fragilité et l'absence émotionnelles. Toutefois, le film ne reproduit pas exactement le discours d'une autre œuvre puisque les tableaux de Gallo sont dépourvus de personnages. Le travail de la citation y est néanmoins manifeste; on y retrouve un travail du langage filmique qui vient compléter, d'une

<sup>203</sup> Damon Wise, « The Artist Formely Known as Prince Vince », *Neon 2* (octobre 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

<sup>204</sup> Jacques Aumont, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, p. 178.

manière imagée, l'approche de la citation. Les sentiments qui se dégagent de *Buffalo 66* sont donc véhiculés tant par des personnages indifférents mais présents que par l'adaptation cinématographique de sa technique picturale qui l'a inspiré pour son film (fig. 144-145)<sup>205</sup>.



Figure 144 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 145 : Vincent Gallo, *Some Things don't come in a Bottle*, 1986, boue, polyuréthane, tempera, encre, colle et crayon sur étain, 145 x 175 cm., [s.l.].

### 3.2.2 Vincent Gallo citant la photographie explicitement et implicitement

L'art visuel est une forme expressive qui favorise un dialogue avec les autres formes artistiques qui l'ont précédé et, de ce fait, présente une dimension métalinguistique importante. La parenté topologique, la récurrence visuelle, la citation, la référence, la variation, etc., sont les figures qui opèrent cette fonction qui est centrée sur le médium. De ce point de vue, la perception artistique présume une conception cultivée, éclairée par les filiations et les ruptures et la sensibilisation à l'art ne peut faire l'économie d'un discours esthétique sur la représentation. Ainsi, sous la direction artistique de Vincent Gallo, le vocabulaire visuel de *Buffalo 66* s'inspire donc assurément, avant même le cinéma, des arts visuels : de spécificité de certains tableaux, certes, mais également de l'art photographique.

<sup>205</sup> L'« imitation » cinématographique est limitée par ses fins : elle tente d'acquiescer certaines de ses qualités et peut être apologétique

*Buffalo 66* s'inspire de la photographie en reprenant certaines propriétés formelles propres à la photographie notamment dans l'organisation sophistiquée des plans. Le choix de prises de vue inusitées, les foyers envoûtants, les costumes créés puis agencés par Gallo – de la cuirasse noire et des bottes rouges du protagoniste à la robe *baby-doll* bleu et aux souliers à claquettes pailletées de Layla – et le maquillage discret évoquent la photographie de mode qui se veut souvent d'une *esthétique féerique*. L'utilisation du film 35mm renversé, qui donne un aspect vintage à l'image, rend compte également du travail du réalisateur s'inspirant sciemment du design de présentation *arty* représenté sur pellicule photographique. Le concept et le traitement visuels dans *Buffalo 66* renvoient définitivement à la photographie et au milieu de la mode, comme il affirme lui-même :

I learned everything about photography, about clothing, about art direction, about visual arts through that. Through Vogue magazine, ya know. [...] I'm a very aesthetic person, so casting was easy. Production design, ya know, my art background. I did Christina's hair. I designed all the shoes. Every shoe in the film. [...] The cinematographer did exactly what I set up the camera to do. He pressed the button. The production designer built the sets exactly the way I described them and drew them<sup>206</sup>.

### 3.2.2.1 La scène « The Killing » citant *Sie Kommen Naked* d'Helmut Newton (citation-icône ou citation-reconstitution)

La parenté topologique dans des plans de l'avant-dernière scène « The Killing » avec la photographie de mode s'exprime, entre autres, par la récurrence du signe visuel de la femme séduisante reprise clairement sur le plan de la forme à une certaine photographie de mode. Explicitement subversive, la scène de la vengeance de Billy qui se prépare contre le botteur déchu des Bills de Buffalo dans le bar de danseuses nues de ce dernier, rappelle le style photographique d'Helmut Newton. En fait, ce dernier introduit dans ses photos des histoires explicites dans un style graphique singulier mais souvent, assez simple.

Dans un plan de la scène « The Killing » (fig. 146), le contexte fortement sexualisé et le traitement visuel de Gallo rappellent *Sie Kommen Naked*, une photographie de Newton, (fig. 147). Tous les éléments contextuels et formels – les modèles féminins bien proportionnés, la pose des mannequins, la chevelure des femmes, le dépouillement, la

<sup>206</sup> Michael Calleri, « The World According to Gallo », *BuffaloBeat*, s.l.n.d., <http://www.galloappreciation.com>



luminosité, etc. – marquent une frontière entre langage érotique et langage de mode qui s'est un jour progressivement estompée grâce à des photographies comme celles d'Helmut Newton qui font participer le spectateur à la fantaisie narrative. Comme Newton, Gallo joue lui aussi avec les limites de l'érotisme sans toutefois faire des images pornographiques. Newton et Gallo défient les stéréotypes sexuels et les comportements stéréotypés avec ingéniosité. La conception voyeuriste et le réalisme incisif des photographies de Newton se voient donc reflétés dans un plan de la scène de « The Killing ». En recourant à l'iconographie de *Sie Kommen Naked*, Gallo saisit surtout l'esprit et le style de l'œuvre de Newton pour la resituer dans un nouveau contexte.

Vincent Gallo adhère au style de la photographie de mode en citant ces artistes, en s'appropriant, dans *Buffalo 66*, un certain style ou une image précise. Quand Vincent Gallo met en scène des danseuses stylisées et seins nus, il réfère directement aux femmes de la photographie « osée » *Sie Kommen Naked* de Newton. L'organisation des corps dans l'espace – les femmes de Gallo arborent à peu près les mêmes poses que les femmes du *Vogue* – l'allure générale des femmes, les luminosités et les contrastes s'apparentent directement à un cliché spécifique d'un photographe précis (citation-icône) tant du point de vue visuel que formel. En fait, ce plan dans *Buffalo 66* témoigne d'une référence explicite à but plastique, d'une reprise d'une œuvre photographique dans un plan cinématographique (citation-reconstitution). Et, même si nous ne pouvons qualifier certainement d'intentionnel ou de raisonné le choix de Gallo, nous pouvons penser que certains emprunts s'imposent insidieusement à l'artiste : « [...] beaucoup de créations originales, et parmi les plus grandes, se réfèrent à des images enfouies au fond des mémoires des artistes<sup>207</sup> ». Cependant, en reconstituant au ralenti, dans un plan cinématographique, la photographie de *Sie Kommen Naked* de Newton, Gallo légitime en quelque sorte sa citation qu'il démarque visiblement par la marque typographique et le guillemetage technique du reste du long-métrage (fonction à la fois ornementale et d'autorité de la citation). Ainsi, il est difficile de ne pas supposer une citation convenue par le réalisateur.

---

<sup>207</sup> Anne-Catherine Abécassis, *op. cit.*, p. 17. (Jean-Pierre Curzin cité par Abécassis).

En fait, dans la photographie d'Helmut Newton, quatre femmes nues posent en souliers à talon haut dans un studio. Gallo remet en scène dans un autre contexte – celui du bar de danseuse – les trois femmes à la droite de la photographie : celle du milieu, de profil, les cheveux blonds ondulés qui tombent sur l'épaule, les bras le long du corps puis les deux autres femmes, aux côtés de celle du centre, droites debout, les bras appuyés sur les hanches. Toutefois, quelques différences subtiles apparaissent : les femmes dans la photo de Newton sont complètement nues avec leurs chaussures à talons; tandis que celles de Gallo portent une culotte noire. Bien que le fond neutre de Newton se différencie de celui miroité de Gallo, les femmes sont circonscrites dans un espace aux proportions similaires. Si le film couleur de Gallo se démarque de la photographie noir et blanc de Newton, la luminosité des danseuses et les contrastes de la scène suscités par le néon lumineux rappellent le noir et blanc de cette photographie. Ainsi, la mise en rapport des deux médiums semble flagrante et témoigne de l'admiration de Gallo pour la photographie de mode. D'ailleurs, au-delà de cette citation-reconstitution, *Buffalo 66* est un film, en soi, inspiré, d'un point de vue stylistique, par la photographie de mode.



Figure 146 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 147 : Helmut Newton, « Sie Kommen, Naked », *Vogue France*, 1981, Photographie n&b.



### 3.2.2.2 *Buffalo 66* suscitant la photographie de mode (citation-indice ou citation stylistique)

La photographie de mode est l'un des arts contemporains les plus dynamiques. Gallo s'en inspire pour mettre en valeur l'esthétisme des meubles, des vêtements, des maquillages, etc. de notre époque. La force de *Buffalo 66*, que l'on pourrait confondre, si les plans étaient figés dans un magazine, avec n'importe quelle série de photos de mode, réside tout d'abord dans le talent de Gallo à capter les **détails poétiques ou crus** : les souliers à claquette pailletées, le collant d'un bleu subtil, la robe bleu poudre à mi-cuisse de Layla, la cuirasse de cuir, les bottes rouges, la camisole rayée et le pantalon cigarette de Billy (fig. 148), le manteau de toile, l'écharpe et le chapeau des Bills de Buffalo de Billy (fig. 149), le simple *t-shirt* blanc de son père (fig. 138), le caleçon et pantalon côtelé beige de son ami Goon (fig. 141), etc. Gallo parvient également à saisir la **nuance** – la posture corporelle (fig. 130, 135-139, 142-144, 148-149) – et les **instants de désir** – un certain regard (fig. 139, 143, 148-149) d'un personnage *looké*. On remarque d'ailleurs, l'importance que Gallo accorde aux accessoires, aux chaussures et aux vêtements dans son film vu sa façon de les mettre en valeur. Gallo s'est dit d'ailleurs être influencé explicitement par l'approche sophistiquée des photographes de mode comme Richard Avedon ou Steven Meisel :

The truth is that aesthetically I was proudly most influenced by contemporary fashion photography, more than contemporary cinema. I feel that even though a lot of fashion photographers are doing work that maybe doesn't have impact culturally, maybe there isn't a real emotional impact. But there is a visual aesthetic impact that is very sophisticated. When I would work with some very good fashion photographers and I had got to meet their production designers, their lighting people... I found my lighting guy, my camera guy [...] all on fashion shoots working with Richard Avedon or Steven Meisel or people like that<sup>208</sup>.

Ainsi, l'influence de la photographie de mode introduit dans *Buffalo 66* un raffinement à l'esthétique visuelle : l'éclairage, le maquillage, les costumes et le design de présentation, rendent compte de la même sensibilité méthodique des photographes de mode dont l'impact visuel est sophistiqué par sa recherche d'élégance et d'unicité (fig. 146-149). Au-delà de leur « beauté » physique, l'expression et l'assurance des personnages du film sont complétées par le style des vêtements stylisés auquel Gallo attache beaucoup d'importance.

---

<sup>208</sup> Tim LaTorre, *op. cit.*

En fait, un bon plan au cinéma à l'instar d'une bonne photographie de mode, c'est quand le vêtement complète le personnage, le met en valeur sans l'éclipser. Ce sont les gestes du corps qui sont importants, l'attitude du personnage qui définit la manière de poser et non les vêtements qui priment.



Figure 148 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 149 : Vincent Gallo, *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur, 96 minutes.



Figure 150 : Vincent Gallo, « The Killing », *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur.



Figure 151 : Steven Meisel, *Dolce & Gabbana*, printemps/été 2005, photographie couleur, campagne publicitaire.



Figure 152 : Vincent Gallo, « The Killing », *Buffalo 66*, 1998, DVD-vidéo version panoramique couleur.



Figure 153 : Mario Testino, *British Vogue*, [s.d.]. photographie couleur.

### 3.2.2.2.1 L'instantané

Le recours à une esthétique décorative procure à l'œuvre de Gallo une dimension nostalgique. Comme si la nostalgie, en termes visuels, n'est qu'une corde de plus à son arc. En fait, *Buffalo 66* se regarde comme un album de photo de famille. Cette balade photographique offre un inventaire d'états émotifs extrêmes et se conçoit comme une carte topographique des corps, des visages, des regards. Cette authenticité confère à ses images leur force de persuasion. Gallo livre, dans son film, la liberté, l'excès, la désorientation, le désir, le désespoir qui marque son époque avec une énergie rageuse, mais aussi avec une certaine tendresse. Bien que la métaphore sert à « relooker » la réalité, à la rendre plus supportable – à l'instar du photographe de mode, Gallo harmonise les lumières, les couleurs, les tons pour bien illustrer l'atmosphère de l'image – Gallo affronte le monde réel et enregistre fidèlement ce qu'il voit. Il choisit des espaces étriqués circonscrits : le siège avant d'une voiture (fig. 139), la banquette d'un restaurant (fig. 140), la chambre d'un hôtel (fig. 141), etc., afin de s'imprégner des sujets. Il s'inspire ainsi de la photographie de mode qui a voulu donner une nouvelle allure à la photo instantanée, plus stylisée, grâce aux vêtements ou au maquillage (cf. p. 89-90 du mémoire). Il se sert donc de la photographie de mode tirée de l'instantané dans son film :

pour sculpter l'espace nécessaire à une intense observation, puis [envahir] cet espace avec différents systèmes d'ordre successifs, de contraintes formelles, de symétries et de compositions stylistiques, avec un émerveillement constant pour le processus de transcription du monde, en extase devant le détail et l'effet dramatique des nuances<sup>209</sup>.

D'un point de vue technique, Vincent Gallo a cherché une pellicule qui pouvait donner de « l'âme » à son film. Or, l'organisation des teintes, de la lumière et des contrastes fades et la composition des couleurs délavées, grisâtres, bleutées ou violacées, brunâtres, jaunâtres ou ocre, qui caractérisent de la photo instantanée et amateur (fig. 154), se dégagent maintenant de *Buffalo 66*. Pour parvenir à obtenir cet effet vintage, Gallo a privilégié pour son long-métrage un film 35mm renversé qui limite la palette de couleurs à ces tons ternes de gris et de bruns. Seules les bottes rouges du personnage Billy émergent des couleurs monocordes qui dominent le film. L'étonnante saturation de l'image, associée communément

---

<sup>209</sup> Lisa Lovatt-Smith, *op. cit.*, 1999, vol. 4, p. 23.

au film Super-8 (ou 8mm) ou polaroïd, grâce à la pellicule 35mm renversée, rend compte du travail de l'artiste, de son intention qui consiste à relever, à re-convoquer l'aspect grossier du grain et les saccades soutenues des anciens films amateurs. Le choix particulier du film Kodak 160 ASA Ektachrome 5239<sup>210</sup> amène donc le spectateur tout au long du film, dans un genre de « souvenir présent » créé par Gallo. « Souvenir présent », car si la sophistication technique renvoie le spectateur à une autre époque, les vêtements, les coiffures, les lieux, les décors, etc., eux sont actuels. Ces contraintes formelles entraînent finalement une exagération esthétique efficace qui est en soi un regard conceptuel sur des scènes plutôt communes ou banales de notre époque.

Enfin, c'est cette photographie de mode s'inspirant de l'instantané que Vincent Gallo prend surtout comme modèle. Par la construction des plans – le cadrage intimiste des personnages, la mise en scène réaliste et authentique dans un décor véritable<sup>211</sup> – et par la technique – la lumière, les couleurs, les cadrages, etc. – les personnages des plans cinématographiques semblent figés le temps d'un enlèvement (fig. 139), d'une gageure (fig. 149), d'un souper de famille (fig. 130) ou d'un repos à deux (fig. 143). Chaque plan est conceptualisé méticuleusement de manière à créer une narration : une jeune fille perplexe s'interroge, un homme inquiet et songeur panique, un fils déconcerté délire, un couple timidement amoureux se rapproche, etc. Cependant, les petits mouvements, les paroles lancées démentent en quelque sorte la construction orchestrée par Gallo et fonctionnent plutôt comme un instantané impromptu. Ses scénarios soigneusement élaborés, l'organisation « photographique » sophistiquée de ses événements s'imaginent pour offrir un moment authentique, une expérience réelle spontanée et directe. Ses compositions minutieuses ont souvent l'air de clichés pris sur le vif et rappellent l'aspect privé né de l'instantané et de l'album de photo de famille (fig. 154) cher au photographe de mode, comme nous l'avons analysé plus tôt (fig. 113, 155). En fait, cette sorte de désinvolture contrôlée et stylisée qui transparait dans les plans, évoque, sans contredit, les images des magazines de mode inspirés de l'instantané<sup>212</sup>.

<sup>210</sup> Jean Oppenheimer, « Playing a Risky Stock on *Buffalo 66*, *American Cinematographer*, vol.79, n° 7 (juillet 1998), p. 32.

<sup>211</sup> Le film a été tourné sur place, à Buffalo, et non pas en studio.

<sup>212</sup> En jouant dans son propre film, Gallo amplifie aussi ce sentiment de vérité propre à la photo instantanée.



Figure 154 : Vincent Gallo, *Got a new camera for my twelfth birthday, this is my first photograph. It's of my mother and my two cousins. Probably the best photo I've taken, 1974, photographie couleur.*

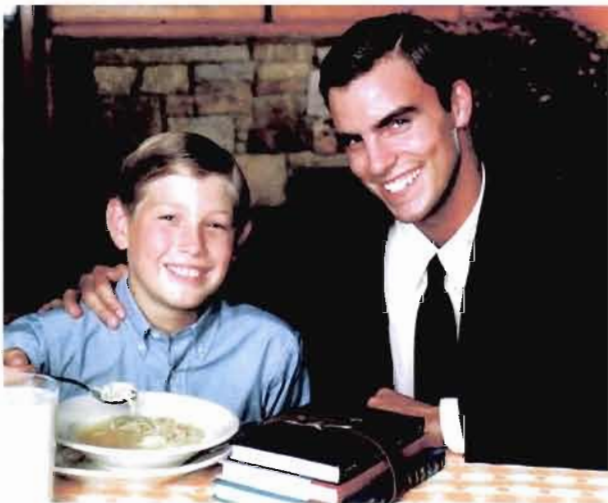


Figure 155 : Steven Meisel, « La vita bella », *Vogue Italia*, (octobre 1997), photographie couleur.



### 3.2.2.2 Le plan-photo comme « temps d'arrêt »

Certains autres plans dans la scène « The Killing » sont littéralement ralentis puis figés, puisque Gallo utilise en fait l'arrêt sur l'image (cf. p. 75-76 du mémoire). Dans la scène « The Killing » (fig. 150, 152), la fonction de la photographie qui fixe l'image d'un être ou d'un événement est de proposer une tranche de vie imaginée dans le futur au lieu de traditionnellement remémorer un souvenir (flash-back). De manière ingénieuse, Vincent Gallo fige les plans de la scène où la balle sort du canon du revolver, prélude au décès par projectile dans la tête du botteur des Bills mais également de la scène où Billy s'inflige la mort (fig. 154). Ce quelque chose « dont le spectateur a pu se pénétrer grâce [...] à la stratégie esthétique<sup>213</sup> », est exceptionnel et unique. Pour paraphraser Michel Larouche, cette scène utilise « l'effet-photo » qui met « l'accent sur la relation du spectateur au film [et qui désigne] non plus un procédé mais un dispositif ayant trait à la *logique photographique* »<sup>214</sup>. Ces retours vers le futur participent à un travail de remise à jour. Aux prémonitions s'associe un :

envoûtement produit par l'image elle-même, en impliquant des dispositifs analogiques qui relèvent de la photographie. [...] L'image est complètement sortie de sa narration filmique pour la considérer pour elle-même, absolument coupée – et de la laisser parler pour elle-même<sup>215</sup>.

En fait, avec l'arrêt sur l'image, Gallo interfère dans les composantes mêmes du langage filmique en introduisant des altérations fondamentales. Son film *Buffalo 66* fait « jouer de manière photographique le dispositif d'énonciation du cinéma<sup>216</sup> ». Toujours d'après Larouche :

L'effet photographique produit un « brouillage » spatio-temporel par une modification du temps – l'image isolée est un « punctum temporis » que l'on a immobilisé (Metz) – et une parcellisation de l'espace. [...] L'arrêt sur l'image à plusieurs reprises produit la fixité et entraîne à voir autrement l'image. Mais cette nouvelle perception est l'insécable d'un point de vue de rupture : l'arrêt sur l'image permet ici de mieux voir le mouvement<sup>217</sup>.

<sup>213</sup> Richard Martin, *op. cit.*, p. 36.

<sup>214</sup> Michel Larouche, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *Protée*, vol. 19, n°3 (automne 1991), p. 62.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Michel Larouche, « Fotofilms », *Parachute*, n°33 (décembre/janvier/février 1983-1984), p. 43.

<sup>217</sup> Michel Larouche, « Les enjeux de l'effet photographique au cinéma », *op. cit.*, pp. 134-135.

Ce « temps d'arrêt »<sup>218</sup>, obtenu par l'arrêt sur l'image dans *Buffalo 66*, marque une stase narrative qui sert à mettre en rapport de façon importante deux médiums en interaction (cf. p. 74-75 du mémoire). Cette coupure produit, selon Larouche :

un effet-photo en laissant surgir des modalités propres à la photographie [**de mode**], mais en accentuant encore davantage cette spécificité qu'est la 'force constatative'. [...] Tous ces procédés<sup>[219]</sup> ramènent la tridimensionnalité du médium cinématographique à un effet-photo<sup>220</sup>.

Ainsi, Gallo légitime sa citation puisque visiblement démarquée par le ralenti (fig. 150) puis le temps d'arrêt (fig. 152). C'est pourquoi sa citation-indice ou stylistique, son pastiche possède à la fois une fonction ornementale et d'autorité (cf. p. 42-48 du mémoire).

### 3.3 *Buffalo 66*, un pastiche de la photographie de mode et de la peinture

La citation proposée dans le cas de *Buffalo 66* est donc celle d'un extrait générique qui nage dans la similitude esthétique. Gallo s'en prend d'abord à sa propre stratégie picturale puis à celle des photographes de mode induite des effets de l'instantané. En somme, *Buffalo 66* est une œuvre habile qui démontre le talent d'un réalisateur orchestrant des séquences cinématographiques à travers une vision picturale et photographique qui ne lient pas de manière concrète des motifs précis et reconnaissables entre eux (cf. p. 20-21 du mémoire). Malgré certaines difficultés à hiérarchiser les valeurs d'énonciation de la citation picturale et photographique dans *Buffalo 66*, nous pourrions avancer que nous n'assistons pas à la reproduction formelle d'une œuvre dans une autre. En fait, dans son premier film, Vincent Gallo évoque :

<sup>218</sup> Gallo utilise d'autres moyens également pour créer des « temps d'arrêt » mais qui ne sont pas nécessairement influés de la photographie ou de la peinture. Les ralentis ou les scènes musicales qui mettent en perspective les rêves et les désirs des personnages de Billy, de Layla ou du père de Billy créent une rupture avec le reste du film qui se joue normalement, de manière réaliste.

<sup>[219]</sup> Vincent Gallo utilise dans *Buffalo 66* plusieurs procédés techniques tirés aux principes photographiques comme le cadre dans le cadre (fig. 138) ou l'arrêt sur l'image (fig. 148). Il se sert aussi du *split screen* (écran divisé en deux ou plusieurs plans), incrusté à la surface de l'image principale pour raconter, sans dialogue et en à peu près vingt secondes, la mémoire éclatée de Billy (fig. 131). Le *split screen* crée un effet multi-images ou polyptique. Marie-Thérèse Journot, *op. cit.*, p. 113.

<sup>220</sup> Michel Larouche, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *op. cit.* p. 63.

au contraire généralement certaines manières formelles, certaines atmosphères (...) C'est pourquoi il s'agit moins d'un *emploi* que d'une *mention* de ces manières. C'est-à-dire que le renvoi à des images passées est moins opéré pour importer un contenu particulier que pour signifier la manière même de construire l'image<sup>221</sup>.

La motivation de Vincent Gallo est de créer quelque chose de nouveau, qui n'existe pas au cinéma. Il n'utilise pas dans ses films ce qu'il a déjà vu à l'écran pour se le réapproprier. Son travail fait partie de ce qu'il affectionne dans la vie et se transpose difficilement au cinéma. Ses œuvres cinématographiques traduisent ses goûts en matière de mode, de décoration et d'esthétique. Essentiellement, il ne choisit pas, ne prélève pas des composantes d'une autre œuvre pour ensuite en détourner le sens. Son pastiche de style ne se fait pas par insertion de fragments d'autres œuvres. Ses films ne tombent pas dans une esthétique de l'intégration. Ses pastiches visent le plus souvent l'autoreprésentation et adoptent plutôt « une forme ouverte se présentant comme échantillon suffisant pour donner l'idée d'un style. [...] Il[s] repose[nt] sur une observation préalable, à partir de laquelle il[s] met[tent] en place une matrice de reproduction dont la puissance inventive peut varier<sup>222</sup> ».

Contrairement à Quentin Tarantino, par exemple, qui reproduit ou recrée au cinéma en *copiant-collant* les scènes d'autres films sans marques typographiques (sans ralenti, arrêt sur l'image, cadre dans le cadre, mention au générique, etc.), Gallo ne se réapproprie pas explicitement une œuvre particulière. Il reprend plutôt, à sa façon, la manière de faire des photographes de mode ou le style de ses propres peintures tout en les « identifiants » par une marque visuelle. Si les citations de Tarantino sont « anonymes, irrepérables et cependant *déjà lues* : ce sont des citation sans guillemets<sup>223</sup> », celles de Gallo sont notables et même avouées. Comme en témoignent nos nombreux extraits d'entrevues, il admet ouvertement ses influences même si bien souvent l'œuvre-cible ne *provient pas de* source précise, ne *renvoie pas à* de manière exacte<sup>224</sup>. Si Tarantino exploite la notion d'interréférentialité<sup>225</sup> « sans vergogne » (l'interférence nie influence et inspiration, elle se détache de toute filiation), en

<sup>221</sup> René Payant, « Des formes qui ironisent », *op. cit.*, p. 439.

<sup>222</sup> Annick Bouillaguet, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>223</sup> Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 76.

<sup>224</sup> Sébastien Babeux, *op. cit.*, p. 110.

<sup>225</sup> Comme le souligne Sébastien Babeux, une visite évoquante sur le site *Web Internet Movie Data Base* ([www.imdb.com](http://www.imdb.com) sous le lien « *movie connections* ») permet de trouver pour le film de Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1984), par exemple, des croisements relevés dans plus de 90 autres films. *Idem.*, p. 118.

dévoilant un échange signifiant entre deux œuvres et suggère un croisement indéniable, Gallo réinvente pour sa part la chaîne créative qui commence, bien avant la première prise de vue, par l'idée.

Loin d'être des facilités *arty*<sup>226</sup> ou des maladroites voyantes de débutants, les audaces visuelles dans *Buffalo 66* ont permis à Vincent Gallo d'agiter son minimalisme de façade et de créer des solutions plastiques alambiquées. C'est sûrement son expérience de plasticien d'avant-garde puis d'artisan de la mode qui lui aura permis d'acquérir cette conception très formaliste de l'art cinématographique puis de donner un aspect singulier au film. Mais *Buffalo 66* parvient le plus souvent à se libérer de ce formalisme pour donner au film une conformité contemporaine qui capte le spectateur. On assiste donc à un mélange inusité de techniques expérimentales – système stylistique du film : mise en scène, les prises de vue et le montage – et de cinéma conventionnel – système formel : narratif – qui peut déstabiliser puis exalter ou irriter le spectateur. Cette interprétation libre et imaginative du médium cinématographique, confirme une conceptualité qui veut s'affirmer dans un langage créatif propre à Vincent Gallo, mais dont l'œuvre s'énonce dans plusieurs autres voix également. Il reste néanmoins qu'il y a sûrement encore quelque chose de singulier malgré cette confrontation avec l'autre. En fait, lorsque Gallo cite ou évoque une œuvre ou un style, il s'auto-représente, car, en cumulant plusieurs rôles dont celui de scénariste, de réalisateur, de compositeur et d'acteur, Vincent Gallo imprègne son film d'idées personnelles et *représentatives*. On pourrait dire finalement, que la part de lui qui lui est propre et n'est pas la trace de l'autre en soi<sup>227</sup> est vivement inscrite dans son auto-fiction, *Buffalo 66*.

Ainsi, autant au point de vue de l'articulation que de l'expression, *Buffalo 66* revient moins à un film qu'à l'idée de la spécificité du médium cinématographique. En fait, Vincent Gallo réfléchit sur l'image cinématographique qui se développe en comparaison avec d'autres types de représentation : images de peinture et images photographiques « puisque aucun des

<sup>226</sup> Qui se veut une façon de faire très stylistique. Allen, R. E., *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, Toronto, Oxford University Press, 1991, 8<sup>e</sup> édition, p. 61. (Traduit de l'anglais par nous).

<sup>227</sup> Michel Schneider, op. cit., pp. 13-14.

systèmes ne remplace les autres et qu'ils coexistent socialement dans des rapports de mimétisme, d'interférence, de confluence, d'imbrication, d'opposition, etc.<sup>228</sup> ».

Le langage de *Buffalo 66* se démarque donc principalement par sa réappropriation personnelle finement palpable des arts visuels. En se référant à d'autres médiums artistiques comme la peinture, en s'inspirant formellement de la photographie de mode, Vincent Gallo se trouve à imposer au cinéma un retour critique sur sa propre histoire et sur son propre langage. À un certain niveau, la référence à d'autres médiums artistiques témoigne, entre autres, de la manière individuelle et recherchée de Vincent Gallo de concevoir le cinéma qui est maintenant redéfini. Bien que *Buffalo 66* s'enferme le plus souvent dans une prison formelle issue de « mode », le film parvient néanmoins en s'en libérer grâce à l'histoire d'amour sensible et aux deux principaux interprètes. En ce sens, *Buffalo 66* « ne raconte pas grand chose », mais le raconte plutôt bien. En effet, les multiples figures de style de Gallo finissent par donner au film un charme et une poésie.

---

<sup>228</sup> René Payant, « Le post-modernisme selon le cinéma », *op.cit.*, p. 595.

## CONCLUSION

Comme nous l'avons déjà vu d'entrée de jeu, notre analyse des différentes citations picturales et photographiques présentes dans le film ne se voulait pas une étude exhaustive. En fait, nous avons surtout relevé les relations textuelles qui méritaient d'être étudiées et qui s'appliquaient directement à notre corpus. Nous avons défini l'acte de citer en tant qu'action significative puis approfondi les pratiques de la citation en littérature. Nous avons ensuite appliqué les théories de la citation littéraire aux arts visuels et au cinéma pour ensuite nous concentrer spécifiquement à une seule œuvre cinématographique, *Buffalo 66* de Vincent Gallo. En fait, nos ambitions étaient de prouver, par une approche sémio-théorique, que le film de Gallo utilisait dans son ensemble une esthétique visuelle qui s'apparente à d'autres arts visuels grâce, entre autres, à des scènes citant la peinture et la photographie de mode.

Ainsi, nous avons abordé, dans le premier chapitre, les différentes sortes de citations littéraires – citation canonique, parodie, pastiche, etc. – et leurs fonctions pour les adapter ensuite aux arts visuels – citation-icône, citation-indice, citation stylistique, etc. Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié les citations spécifiques au médium cinématographique telles la citation-reconstitution, citation-métaphore, découverte, etc. Nous avons cherché, dans cette partie du mémoire, à cerner l'influence picturale et photographique dans les œuvres cinématographiques de nombreux cinéastes, dont Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick ou Terrence Mallick. Par leur traitement de la couleur, de la lumière ou par leur mise en scène<sup>229</sup> les « plans-tableaux » de ces films citent le médium pictural ou photographique ou renvoient à des images précises. L'introduction aux différentes sortes de citations dans les deux premiers chapitres nous a permis de comparer plusieurs œuvres visuelles et cinématographiques entre elles et de définir le type de citation s'y rattachant.

Ces nombreuses citations que nous avons analysées afin de les identifier et d'en déterminer leur fonctionnement, nous ont préparé à l'étude approfondie de la citation dans un seul film. Nous avons finalement appliqué les théories élaborées dans les premières parties du mémoire à l'œuvre cinématographique de Vincent Gallo, *Buffalo 66*, un film qui nous a

---

<sup>229</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 242.



donné l'opportunité d'analyser en profondeur différentes façons de citer d'autres arts au cinéma comme la peinture et la photographie. Dans le dernier chapitre, nous avons pu établir que *Buffalo 66* pastiche à la fois la propre peinture de Vincent Gallo et la photographie de mode en utilisant surtout la citation stylistique qui fonctionne de manière à la fois ornementale et d'autorité puisque Gallo utilise des marques *typo-graphiques* comme le ralenti ou l'arrêt sur l'image.

En fait, Vincent Gallo est l'un de ceux qui croît à l'esthétique. La musique new wave du Downtown newyorkais, la scène du milieu artistique qui peuple Manhattan, l'environnement télévisuel et cinématographique qui l'accueille et le stimule lui enseigne l'avantage de la contamination. De là, Gallo approfondit les langages de la musique, de la peinture puis du cinéma. Ainsi, son premier long-métrage, *Buffalo 66* déstabilisera la culture visuelle plus populaire qu'il contraindra à se tourner, d'un point de vue stylistique, vers les trames de sa peinture sur métal que nous avons qualifié « d'atmosphérique » et de la photographie de mode inspirée de l'instantané. Il s'agit ici d'une récupération consciente de sa peinture et d'une photographie au style épuré influencée par son époque et le réel tel qu'il apparaît. Pourtant on ne réussit pas vraiment, dans le cas de Gallo, à compléter le puzzle immense des références ni à les transposer dans une scène précise.

Si on met de côté l'influence du cinéma sur le film de Gallo, marquée par la sensibilité de Yasujiro Ozu et Pier Paolo Pasolini<sup>230</sup>, *Buffalo 66* est donc imprégné par l'esthétisme des œuvres picturales de son auteur et de la photographie de mode. Gallo a en lui l'art de l'évocation et il évolue sur le culte de la représentation. Il choisit, parmi les multiples images qui se présentent à lui, la qualité et la richesse pour créer des films recherchés et inventifs, tout aussi fascinant que contemplatif. Ainsi, Gallo soigne chaque aspect de son travail cinématographique avec précision, de manière presque maniaque, en prenant d'assaut toutes les difficultés que cela comporte. Il s'adonne à des expériences techniques pour créer des effets se rapprochant de la peinture « atmosphérique » et de la photographie lyrique ou féérique propre au milieu de la mode : long plans frontaux et fixes ou arrêt sur l'image, par

---

<sup>230</sup> D'un côté le formalisme, le style dépouillé et minimaliste d'Ozu, qui se limite à observer des personnages et leur souche de vie; de l'autre la dénonciation morale et intellectuelle, la transgression, la turbulence et l'inquiétude d'un personnage tourmenté et inquiétant comme chez Pasolini. Giuseppe Bottero, *op. cit.*, pp. 33-34.

exemple. L'essence du film propose donc une comparaison entre les travaux d'arts picturaux et les expériences photographiques de Gallo avec l'image filmique. Son film n'est peut-être pas d'une originalité absolue, mais demeure intéressant par ses citations. D'ailleurs, certains supposent que les peintures de Gallo et l'influence de l'esthétisme de la photographie de mode sont les clés interprétatives de *Buffalo 66*. Dans le film, la citation stylistique – pour ses compositions industrialisées – et le pastiche de la photographie de mode – influencée par l'instantané – sont en parfait accord avec la tradition romantique de l'art pictural et photographique. Bref, nous pouvons finalement affirmer que le film *Buffalo 66* de Vincent Gallo est une œuvre cinématographique qui pastiche la peinture « atmosphérique » de Gallo lui-même et l'esthétisme particulier de la photographie de mode principalement inspiré de l'instantané. En fait, *Buffalo 66* regorge de pastiches qui ne relient pas des motifs précis mais adhèrent plutôt, généralement, au style d'un auteur ou d'un genre artistique (citation stylistique).

Au cours de la réalisation de son film, Vincent Gallo a manifesté sa présence autrement qu'en citant d'autres œuvres artistiques. Il a mis en valeur son statut d'artiste et sa personnalité en exprimant son état affectif. Centrés vers l'acte créateur, les « plans-tableaux » de *Buffalo 66* sont étroitement reliés à la fonction émotive, telle que définit par Roman Jakobson<sup>231</sup>, par la présence importante de l'artiste dans la forme et le contenu de l'image citant. Le croisement entre les différents médiums – entre la peinture et la photographie puis le cinéma – tout d'abord convenu par l'artiste, est réinterprété à sa manière, d'où une certaine « valeur » artistique. Ainsi, comme le souligne Jocelyne Lupien :

toutes les œuvres déjà vues par le [cinéaste] lui permettent de réaliser une œuvre qu'il veut nouvelle, dans laquelle se condenseront l'advenu et le non-encore-advenu. [...] ce n'est pas la simple reprise d'un thème iconographique qui compte mais une relation particulière et intime entre deux œuvres<sup>232</sup>.

Peut-on en dire autant pour toutes les œuvres cinématographiques qui utilise la citation ou qui s'entrecroisent ? Nous ne pouvons le confirmer à cette étape de notre

---

<sup>231</sup> Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

<sup>232</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 161.

recherche<sup>233</sup>. Cependant, en nous questionnant sur un cinéma empruntant d'autres avenues que celles de la tradition hollywoodienne, nous avons pu rendre manifeste l'importance de certains réalisateurs dont Vincent Gallo qui affectionnent les autres médiums artistiques et qui les citent implicitement ou explicitement.

Enfin, selon Raymond Bellour, l'effet pictural ou photographique dans les films de certains réalisateurs « suscite un espace favorable aux associations à la fois libres et contrôlées<sup>234</sup> ». En tant que spectateur, nous sommes parfois mesurés à ce type de cinéma qui rencontre d'autres arts visuels, ce qui nous permet de nous amuser à « rechercher les "sources", les "influences" d'une œuvre [et ainsi] satisfaire au mythe de la filiation<sup>235</sup> ». C'est ce que nous avons tenté de faire en recherchant les références aux autres arts et le sens qu'elles génèrent par le biais de certaines œuvres cinématographiques.

---

<sup>233</sup> Nous avons étudié, au cours de ce mémoire, quelques-unes des œuvres cinématographiques de cinéastes tels Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick ou Terrence Mallick. Nous pouvons penser, à ce stade de nos recherches, que ces réalisateurs citent de manière inventive et personnelle, d'où la valeur créatrice de leur film. Au contraire, nous avons douté, à cette étape de notre étude, des intentions de Quentin Tarantino. Il serait donc intéressant, dans une analyse ultérieure, de savoir si toutes les œuvres citationnelles peuvent s'affirmer originales et personnelles.

<sup>234</sup> Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 71.

<sup>235</sup> Roland Barthes, *op. cit.*

## BIBLIOGRAPHIE

### 1 APPROCHES THÉORIQUES

#### I. Sources et archives.

##### a) Sources audio-visuelles.

ANTONIONI, Michelangelo (réalisation), *L'Avventura*, France/Italie, 1960. 2 DVD-vidéo version panoramique n&b, Santa Monica, Californie, Criterion Collection (The Criterion Collection), 2001, 143 minutes.

ANTONIONI, Michelangelo (réalisation), *Blowup*, Grande-Bretagne, 1966. 1 DVD-vidéo version panoramique couleur, Burbank, Californie, Warner Home Video, 2004, 111 minutes.

ANTONIONI, Michelangelo (réalisation), *La Notte*, France/Italie, 1961. 1 DVD-vidéo n&b, New York, Fox Lorber Film : WinStar TV & Video, 2001, 115 minutes.

ANTONIONI, Michelangelo (réalisation), *L'Eclisse*, France/Italie, 1962. 2 DVD-vidéo version panoramique n&b, Irvington, New York, Criterion Collection (The Criterion Collection), 2005, 125 minutes.

ANTONIONI, Michelangelo (réalisation), *The Passanger*, Espagne/France/Italie, 1975. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, Californie, Sony Pictures Classics, 2005, 126 minutes.

DE PALMA, Brian (réalisation), *Blow out*, (États-Unis), 1981. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, Los Angeles, Californie, Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 2001, 108 minutes.

FELLINI, Frederico (réalisation), *8 ½*, Italie, 1963. 1 DVD-vidéo n&b version panoramique, Chatsworth, Californie, Image Entertainment, 2002, 139 minutes

GODARD, Jean-Luc (réalisation), *À bout de souffle*, France, 1959. 1 DVD-vidéo n&b version panoramique, New York, Fox Lorber Film 2001, 90 minutes.

GODARD, Jean-Luc (réalisation), *Passion*, France, 1982. 1 vidéocassette VHS couleur, New York, Fox Lorber Home Video (World Class Cinema Collection), 1999, 88 minutes.

GRENAWAY, Peter (réalisation), *The Draughtsman's Contract*, Grande-Bretagne, 1982. 1 DVD-vidéo couleur, New York, N.Y. : Fox Lorber (Collection: World Class Cinema Collection), 1999, 103 minutes.

- HITCHCOCK, Alfred (réalisation), *Psycho*, États-Unis, 1960. 1 DVD-vidéo n&b version panoramique, Californie, Universal Home Video Universal City, 1998, 109 minutes.
- HITCHCOCK, Alfred (réalisation), *Vertigo*, États-Unis, 1958. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, Californie, Universal Home Video Universal City, 1998, 128 minutes.
- LAM, Ringo (réalisation), *City on Fire*, Hongkong, 1987. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, Hongkong/Chine, Cinema City Film Production, 2001, 101 minutes.
- LYNCH, David (réalisation), *Blue Velvet*, États-Unis, 1986. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, Santa-Monica, Californie, MGM Home Entertainment, 120 minutes.
- KUBRICK, Stanley (réalisation), *Barry Lyndon*, Grande-Bretagne, 1975. 1 DVD-vidéo couleur, Burbank, Californie, Warner Home Vidéo (Collection : Stanley Kubrick collection), 1999, 185 minutes.
- KUBRICK, Stanley (réalisation), *Full Metal Jacket*, États-Unis, 1987. 1 DVD-vidéo couleur, Burbank, Californie, Warner Home Vidéo (Collection : Stanley Kubrick Collection), 2001, 116 minutes.
- MALICK, Terrence (réalisation), *Days of Heaven*, États-Unis, 1978. 1 DVD-vidéo version panoramique couleur, Hollywood, Californie, Paramount Home Vidéo, 1999, 93 minutes.
- MOORE, Michael (réalisation), *Bowling for Columbine*, Canada/États-Unis, 2002. 2 DVD-vidéo version panoramique couleur, Montréal, Alliance Atlantis, 2002, 119 minutes.
- PASOLINI, Pier Paolo (réalisation), *La Ricotta*, Italie, 1962. 1 DVD-vidéo n&b et couleur, Irvington, New York, The Criterion Collection, (Collection : The Criterion collection), 2004, 34 minutes.
- PASOLINI, Pier Paolo (réalisation), *Mamma Roma*, Italie, 1962. 1 DVD-vidéo n&b, Irvington, New York, The Criterion Collection (Collection : The Criterion collection), 2004, 110 minutes.
- ROHMER, Eric (réalisation), *La Marquise d'O*, Allemagne/France, 1976. 1 vidéocassette VHS couleur, New York, New York, Fox Lorber (Collection World Class Cinema Collection), 1999, 102 minutes.
- ROSENTHAL, Rick (réalisation), *Halloween II*, États-Unis, 1981. 1 DVD-vidéo version panoramique couleur, Universal Studio, 2005, 93 minutes.

TARANRINO, Quentin (réalisation), *Kill Bill : Vol. 1*, États-Unis, 2003. 1 DVD-vidéo couleur, New York, New York, Miramax Film, 2004, 111 minutes.

TARANRINO, Quentin (réalisation), *Reservoir Dogs*, États-Unis, 1992. 1 DVD-vidéo couleur, Los Angeles, Californie, Lions Gate Films Home Entertainment, 2006, 99 minutes.

TRUFFAUT, François (réalisation), *La mariée était en noir*, France/Italie, 1968. 1 DVD-vidéo couleur, Los Angeles, Californie, Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 1999, 107 minutes.

WENDERS, Wim, *Paris, Texas*, Allemagne/États-Unis/France/GrandeBretagne, 1984. 1 DVD-vidéo couleur version panoramique, [s.l.], Arte Video, 2001, 170 minutes.

## b) Internet et sites Web

*AlloCiné.com*, France, Web AlloCiné, créer en 1993, mise à jour quotidienne <http://www.allocine.fr/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Cahiers du cinéma*, France, mise à jour bimensuelle, <http://www.cahiersducinema.com>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*IMDB, Earth's Biggest Movie Database*, États-Unis, Web Internet Movie Database, créé en 1990, mise à jour quotidienne, <http://www.imdb.com>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

MACHIYAMA, Tomohiro, « QUENTIN TARENTINO reveals almost everything that inspired KILL BILL in... THE JAPATTACK », *Japattack*, Japon, 28 août 2003, Web Japattack, <http://japattack.com/japattack/newiframe/newjapattack/film/tarantino.html>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

## II. Ouvrages de référence.

ALLEN, R. E., FOWLER, H. W. (Henry Watson), FOWLER, F. G. (Francis George), *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, Toronto, Oxford University Press, 1991, 8<sup>e</sup> édition, 1454 p.

AUMONT, Jacques, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, F. Nathan (Collection : Analyse/théorie), 2001, 245 p.

JOURNOT, Marie-Thérèse, MARIE, Michel, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan (Collection 128), 2002, 125 p.



VORONTZOFF, Alexis N, *Dictionnaire technique du cinéma et de la télévision : anglais-français = Film and television technical dictionary : English-French*, Paris, Technique et documentation, 1991, 395 p.

### III. Études : livres.

ABÉCASSIS, Anne Catherine, *L'oeuvre comme incarnation de l'histoire de l'art : de l'imitation à la citation : prolégomènes à une étude de Per Kirkeby*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, novembre 1994, 138 p.

ASSELIN, Olivier, « Le mirage et le suspens. Quelques notes sur le cinématographique dans l'art contemporain », *L'effet cinéma*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 15-20.

AUMONT, Jacques, *Énonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil (Collection : Communications), 1983, 254 p.

AUMONT, Jacques, *Esthétique du film*, Paris, F. Nathan (Collections Nathan Cinéma), 2001, 238 p.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Paris, F. Nathan (Collections Nathan université), 1988, 231 p.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, F. Nathan (Collections : Nathan université), 1990, 248 p.

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, 278 p.

BABEUX, Sébastien, *De la citation à l'interférence : croisement dans le film contemporain*, Montréal, Mémoire de maîtrise en études cinématographique, Université de Montréal, mars 2004, 120 p.

BAILEY, David, HARRISON, Martin, *Shots of Style : Great Fashion Photographs*, Londres, Victoria and Albert Museum , 1985, 256 p.

BANNON, Lynn, *Citation en chaîne : Sherman, Ingres, Raphaël*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 119 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 444 p.

BAUDRILLARD, Jean, « Au-delà du vrai et du faux ou le malin génie de l'image », Pascale Froment, *L'Ère du faux*, Paris, Autrement, 1992, pp. 171-179.

BAUMET, Stéphane, BEAUPRÉ, Marion, POSCHARD, *Archeology of Elegance, 1980-2000 : 20 ans de photographie de mode*, Paris, Plume/Flammarion, 2002, 363 p.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1982, 372 p.

BEUGNOT, Bernard, *La mémoire du texte – essais de poétique classique*, Paris, Éditions Champion, 1994, 428 p.

BELLOUR, Raymond, *Cinéma et peinture : approches*, Paris, Presses universitaires de France (Collection Écritures et arts contemporains), 1990, 175 p.

BELLOUR, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Albatros (Collection Ca/Cinéma), 1979, 310 p.

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence (Collections Les essais), 2002, 349 p.

BONITZER, Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Collections Cahiers du cinéma), 1985, 108 p.

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard (Collections Cahiers du cinéma), 1982, 156 p.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

CHAMBAT-HOUILLOIN, Marie-France, et WALL, Anthony, *Droit de citer*, Rosny-sous-Bois Cedex, Éditions Boréal (Collection Langages & Co), 2004, 128 p.

CHÂTEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François, *Cinéma de la modernité : films, théories : colloque de Cerisy*, Paris, Klincksieck (Collections Publications du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle [France] & Centre culturel international de Cerisy-la-Salle [France]), 1981, 219 p.

CIMENT, Michel, *Kubrick*, Calman-Lévy, Édition Définitive, 1999, 329 p.

COLBÈRE, Lionel-Gérard, *Un siècle d'invention photographique*, Paris, Éditions VM, 1999, 223.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 pages.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du seuil, 1982, 558 p.
- HARRISON, Martin, *Apparences : la photographie de mode depuis 1945*, Paris, Chêne, 1992, 310 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, University Paperbacks, Methuen Inc., 1985, 143 p.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence (Collection : Essais), 1986, 334 p.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Le cinéma : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion (Collection : Dominos), 1996, 127 p.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-248.
- KISMARIC, Susan RESPINI, Eva, *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, New York, Museum of Modern Art, 2004, 144 p.
- LAVOIE, Vincent, « Photographie et imaginaires du temps présent », *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2003, pp. 12-27.
- LEPROHON, Pierre, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Éditions Seghers (Collection Cinéma d'aujourd'hui), 1961, 190 p.
- LOVATT-SMITH, Lisa, REMY, Patrick, *Fashion images de mode [The Best Fashion Photography of the Year]*, Göttingen, Steidl, 1996-2001, 6 vol.
- MAUREL-INDART, Hélène, « Une typologie de l'emprunt », *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.171-199.
- MAYENOWA, Maria Reneta, « Expressions guillemetées : contribution à l'étude sémantique du texte poétique », in *Sign, Language, Culture*, LaHaye, Mouton, 1970, pp. 645-657.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksiek (Collection d'esthétique), 2003, 2 tomes en 1 vol., 244, 219 p.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse (Collection : Langue et langage), 1971, 223 p.
- MORAWSKY Stephan, « The Basic Fonctions of Quotations », in *Sign, Language, Culture*, LaHaye, Mouton, 1970, pp. 690-705.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY, *On the Edge : Images From 100 Years of Vogue*, New York, Random House, 1992, 296 p.

OTTINO DELLA CHIESA, Angela, *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, Collection : Classiques de l'art, 1969, 120 p.

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit (Collection : Le sens commun), 1975, 273 p.

PAYANT, René, *Vedute : pièces détachées sur l'art : 1976-1987*, Laval, Éditions Trois (Collection Vedute), 1987, 682 p.

PELLETIER, Marie-Laure, *Citations, références et paraphrase : le cas d'une oeuvre de Lucie Lefebvre*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993, 159 p.

PIERCE, S. Charles, *Écrits sur le signe*, Paris, Édition du Seuil, 1978, 272 p.

POPELARD, Marie-Dominique, WALL, Anthony, *Citer l'autre*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, 252 p.

SCARPETTA, Guy, *L'artifice*, Paris, B. Grasset (Collection : Figures), 1988, 314 p.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, B. Grasset (Collection : Figures), 1985, 314 p.

SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Tel, 1982, 445 p.

SCHIFT, Gert, VIOTTO, Paola, *Tout l'oeuvre peint de Füssli*, Paris, Flammarion, 1980, 124 p.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard (Collection Connaissance de l'inconscient), 1985, 392 p.

STEINBERG, Leo, « The Glorious Company », *Art About Art*, Withney Museum of American Art, New York, E. P. Dutton, 1978, 159 p.

VIANO, Maurizio, « La ricotta », *A Certain Realism, Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Londres, University of California Press, 1993, pp. 99-110.

#### IV. Études : périodiques.

ASSAYAS, Olivier, BERGALA, Alain, LARDEAU, Yann, « Vérités et mensonges », *Cahiers du cinéma*, n°351 (septembre 1983), pp. 4-26.

- ASSAYAS, Olivier, BERGALA, Alain, BONITZER, Pascal, MAURIÈS, Patrick, CHION, Michel, « Le cinéma à l'heure de maniérisme », *Cahiers du cinéma*, n°370 (avril 1985), pp. 10-34.
- CARROLL, Noël, « The Future of Allusion : Hollywood In the Seventies (and Beyond) », *October*, n°34 (été 1981), pp. 50-81.
- COLMET, Eric (dir.), « YSL artiste-peintre », *Photo*, n°357 (mars 1999), pp. 32-35.
- CHEVRIE, Marc, « La post-modernité en question. L'innocence entre guillemets », *Cahiers du cinéma*, n°376 (octobre 1985), pp. 29-34.
- HOUSEN, Jean, « Espace plastique et espace filmique », *Revue belge du cinéma*, n°5 (automne 1983), pp. 1-59.
- LAROUCHE, Michel, « Fotofilms », *Parachute*, n°33 (décembre/janvier/février 1983-1984), pp. 42-43.
- LAROUCHE, Michel, « Photographie/cinéma », *Parachute*, n°33 (décembre/janvier/février 1983-1984), pp. 43-44.
- LAROUCHE, Michel, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *Protée*, vol. 19, n°3 (automne 1991), pp. 61-65.
- LAROUCHE, Michel, « Les enjeux de l'effet photographie au cinéma », *Protée*, vol. 16, n°1-2 (automne/hiver 1988), pp. 134-138.
- LEBENSZTERJN, Jean-Claude, « De l'imitation dans les beaux-arts », *Critique*, Tome XXXVIII, n°416 (janvier 1982), pp. 3-21.
- MARSHALL, Alexandra, « No More Boring Jeans », *Glamour*, juillet 2006, p. 170.
- MASSON, Alain, « La toile à l'écran », *Positif*, n°189 (janvier 1977), pp. 17-31
- MASSON, Alain (dossier réuni par), « Le remake 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> partie », *Positif*, n°459 et n°460 (mai et juin 1999), pp. 75-105 et pp. 75-102.
- Bruxelles, Association des professeurs pour la promotion de l'éducation cinématographique, « Film de photo », *Revue belge du cinéma*, n°4 (été 1983), 70 p.
- Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, Département des sciences humaines, « Le cinéma et les autres arts », *Protée*, vol. 19 n°3 (automne 1991), pp. 5-89.

## BIBLIOGRAPHIE

### 2. VINCENT GALLO

#### I. Sources et archives.

##### a) Sources audio-visuelles.

DENIS, Claire (réalisation), *Keep It to Yourself*, France/États-Unis/Pays-Bas, 1991. 1 vidéocassette noir et blanc, Pays-Bas, Allarts Production, 40 minutes.

DENIS, Claire (réalisation), *Nénette et Boni*, France, 1996. 1 vidéocassette VHS couleur, New York, New Yorker Video, 1998, 103 minutes.

DENIS, Claire (réalisation), *Trouble Every Day*, France/Allemagne/Japon, 2001. 1 DVD-vidéo couleur, Boulogne-Billancourt Cedex, Studio Canal Video, 2001, 100 minutes.

FERRARA, Abel (réalisation), *The Funeral*, États-Unis, 1996. [s.l.], Live/Artisan, 1 DVD-vidéo couleur, 2000, 99 minutes.

KUSTURICA, Emir (réalisation), *Arizona Dream*, États-Unis, 1993. 2 DVD-vidéo couleur, Boulogne-Billancourt Cedex, Studio Canal Video, Espace Lumière, 2002, 135 minutes.

GALLO, Vincent (réalisation), *Buffalo 66*, États-Unis, 1996. 1 DVD-vidéo version panoramique couleur, Los Angeles, Californie, Lions Gate Films Home Entertainment, Muse Production, 1998, 96 minutes.

GALLO, Vincent (réalisation), *The Brown Bunny*, États-Unis, 2003. 1 DVD-vidéo couleur, Japon, Kinétique inc., Geneon Entertainment, Vincent Gallo and Gray Daisy Films, 2003, 93 minutes.

SCORCESE, Martin (réalisation), *Goodfellas*, États-Unis, 1990. 2 DVD-vidéos version panoramique couleur, Burbank, Californie, Warner Home Video, 2004, 145 minutes.

TAYLOR, Alan (réalisation), *Palookaville*, États-Unis, 1995. 1 DVD-vidéo couleur, Los Angeles, Californie, Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 2003, 92 minutes.

##### a) Internet et sites Web.

ABBE, Dan, « Vincent Gallo and His Shock Tactics », *Day for Night Magazine*, Chicago, Northwestern University, [s.d.], Web Block Museum Of Art, mise à jour quotidienne, <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/block-cinema/day-for-night-magazine/spring05/gallo.html>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

BRAY, Tony, « Vincent Gallo " Actor-Writer-Director-Composer " », *TV-now.com*, États-Unis, [s.d.], Web TVNow, mise à jour quotidienne, <http://www.tv-now.com/intervus/gallo/vgi.htm>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.



DORAN, Terry, « Crime Stupors Two Predictable Showcases for Buffalo's Vincent Gallo », *The Buffalo News*, Buffalo, New York, 9 mai 1997, Web The Buffalo News, créé en 1999, mise à jour quotidienne, <http://www.buffalonews.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

FISCHER, Paul, « Gallo does it is way », *Urban Cinefile*, Australie, Web Urban Cinefile, [s.d.], créé en 1997, mise à jour quotidienne, [http://www.urbancinefile.com.au/scripts/cinefile/Interviews.idc?Article\\_ID=1610](http://www.urbancinefile.com.au/scripts/cinefile/Interviews.idc?Article_ID=1610) consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

GALLO, Vincent, *The official website for Vincent Gallo by Vincent Gallo*, États-Unis, Web Vincent Gallo, <http://www.vincentgallo.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

GRADY, Pam, « The World According to Gallo », *FilmStew.com*, [s.l.], 1<sup>er</sup> septembre 2004, Web FilmStew Inc., créé en 2001, mise à jour quotidienne, <http://www.filmstew.com/Content/Article.asp?ContentID=9563>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre

HERBECK, Dan, « Area Native Bring Show Biz Glitz to Town with Debut of 'Buffalo 66' », *The Buffalo News*, Buffalo, New York, 21 juin 1998, Web The Buffalo News, créé en 1999, mise à jour quotidienne, <http://www.buffalonews.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

LATORRE, Tim, « Vincent Gallo : « Artist, Auteur, or Just Plain Annoying?, Part I », *indieWIRE*, New York, 29 juin 1998, Web indieWIRE, crée en 1996, mise à jour quotidienne, [http://www.indiewire.com/people/int\\_Gallo\\_Vincent\\_980629\\_1.html](http://www.indiewire.com/people/int_Gallo_Vincent_980629_1.html), consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

LA TORRE, Tim, « Vincent Gallo: « Artist, Auteur, or Just Plain Annoying ?, Part II », *indieWIRE*, New York, 30 juin 1998, Web indieWIRE, crée en 1996, mise à jour quotidienne, [http://www.indiewire.com/people/int\\_Gallo\\_Vincent\\_980630\\_2.html](http://www.indiewire.com/people/int_Gallo_Vincent_980630_2.html), consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

PERANSON, Mark, « My Bunny Valentine. Vincent Gallo at Cannes : A Blow-by-Blow Account », *The Village Voice*, 2 juin 2003, Web Village Voice, mise à jour quotidienne, <http://www.villagevoice.com/film/0323.peranson,44567,20.html>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

PRIDE, Ray, « Vinnie Gallo gives good value », *Movie City News*, 3 septembre 2004, Hollywood, Web Movie City News, créé en 2004, mise à jour quotidienne, <http://www.moviecitynews.com/Interviews/gallo.html>

SIMON, Jeff, « Attitude with a Mission », *The Buffalo News*, Buffalo, New York, 25 juin 1998, Web The Buffalo News, créé en 1999, mise à jour quotidienne, <http://www.buffalonews.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

SIMON, Jeff, « Vincent Gallo and his Hometown Movie No Illusion », *The Buffalo News*, Buffalo, New York, 25 juin 1998, Web The Buffalo News, créé en 1999, mise à jour quotidienne, <http://www.buffalonews.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

SMITH, Andrew, « Buffalo Boy », *The Observer*, Manchester, 30 septembre 2001, Web Guardian Unlimited, mise à jour quotidienne, <http://observer.guardian.co.uk/life/story/0,6903,560452,00.html>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

TACCONI, Maria Stella, « Incontro con Vincent Gallo », *reVision, Net-zine di Cinema e dintorni*, Italie, juin 1998, mise à jour hebdomadaire, [http://www.revisioncinema.com/ci\\_bu66.htm](http://www.revisioncinema.com/ci_bu66.htm), consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

THE DAILY TELEGRAPH, *You want it, he's got it. Music, Painting, acting, directing – control freak Vincent Gallo's a jack of all trades. And he won't stop until he's a legend*, Grande-Bretagne, The Telegraph Media Group Limited, (8 février 1997), <http://www.galloappreciation.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

*AskArt : The American Artists Bluebook*, États-Unis, Web Miscellaneous Artists, créé en 2000, [http://www.askart.com/artist/G/vincent\\_gallo.asp?ID=30413](http://www.askart.com/artist/G/vincent_gallo.asp?ID=30413), consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

*The Vincent Gallo Appreciation Page*, États-Unis, dernière mise à jour le 11 février 2005, <http://www.galloappreciation.com>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2005.

## II. Études : livres.

ART ET 7<sup>EME</sup> ART, *Vincent Gallo : Réalisateur, Acteur, Peintre, Photographe*, Paris, Art et 7<sup>ème</sup> art, 2001, 48 p.

BOTTERO, Giuseppe, LOMBARDO, Marco, *Vincent Gallo : Bassa fedeltà*, Milan-Rome, Editore Bevivino, 2006, 95 p.

*ArT RANDOM, Vincent Gallo : Paintings and Drawings 1982-1988*, Japon, Kyoto Shoin International Co., 1989, 48 p.

GALLO, Vincent, *Vincent Gallo 1962-1999*, Osaka, Japon, Petit Grand Publishing, 1999, 160 p.

HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, *Vincent Gallo Retrospective 1977-2002*, (Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 20 juillet – 29 septembre 2002), Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art, 2002, <http://www.galloappreciation.com>.

METROPOLITAN FILMEXPORT, *Buffalo 66*, Paris, Metropolitan Filmexport, 1998, 15 p.

### III. Études : périodiques.

AXELRAD, Catherine, « Buffalo 66 : Le football comme métaphore », *Positif*, n°453 (novembre 1998), pp. 51-52.

BENNETH, J., « And Interview with Vincent Gallo », *Weekly Dig*, (octobre 2001) <http://www.galloappreciation.com>.

BERT, Bob, « Spanning time with Vincent Gallo », *bb gun*, n°6, (2003), <http://www.galloappreciation.com>.

BRANTLEY, Ben, « Bohemian Grooves » *Vanity Fair*, (janvier 1990), <http://www.galloappreciation.com>.

CALLERI, Michael, « The World According to Gallo », *BuffaloBeat*, [s.d.] <http://www.galloappreciation.com>.

CALLERI, Michael, « Little Boy Lost : Visiting the Past, and Facing the Future in Buffalo 66 », *BuffaloBeat*, (juillet 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

« Capone Takes A Shot In The Mouth From The Bown Bunny's Vincent Gallo!! », *Anticool news*, [s.d.], <http://www.galloappreciation.com>.

CARPENTER, Dave, [s.t.], *Bleach Magazine*, (juin 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

CHARITY, Tom, « Mouth Almighty », *Time-out (London)*, (septembre 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

COHEN, Clélia, « Passer du temps », *Cahiers du cinéma*, n°532 (février 1999), pp. 68-69.

FROIS, Emmanuèle, « Buffalo 66 : Vincent Gallo, le maniaque », *Le Figaro*, mercredi 3 février 1999, p. 28.

HAMMADI, Louisa Hammadi, « Vincent Gallo. "Je suis un minimaliste" », *Nouveaux Regards*, n°1 (avril/mai 2004), pp. 14-21.

KUCZYNSKI, Alex, « Filmmaker's Vison Hits Home in Buffalo, N.Y. », *The New York Times*, 28 juin 1998, <http://www.galloappreciation.com>.

LALANNE, Jean-Marc, « Vincent Gallo : "Je suis un cinéaste conceptuel" », *Cahiers du Cinéma*, n°532 (février 1999), p. 70.

MACAULAY, Scott, « The Running Man », *Filmmaker*, (hiver 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

MACNAB, Geoffrey, « Buffalo 66 », *Sight and Sound*, n°10 (octobre 1998), pp. 39-40.

MARSHALL, Alexandra, « No More Boring Jeans », *Glamour*, (juillet 2006), p. 170.

OPPENHEIMER, Jean, « Playing a Risky Stock on *Buffalo 66*, *American Cinematographer*, vol.79, n°7 (juillet 1998), pp. 32-36.

PECK, Dale, « Covering the Spread », *Artforum International*, vol. 36, n°10 (été 1998), pp.116-119.

SCHWABSKY, Barry, « Vincent Gallo », *Arts Magazine*, vol. 60 n°4 (décembre 1985), pp. 108-109.

SHAPIRO, Dana, « A Cover Story », *Icon*, (août 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

TALLMER, Jerry, « The multitalented motormouth behind *Buffalo 66* tells his story, and gets in jabs at Clooney and Tarantino in the process », *Mr Showbiz Interview*, [s.d.], <http://www.galloappreciation.com>.

TAUBIN, Amy, « Actor Vincent Gallo Searches for an Ordinary Day », *The Village Voice*, (29 octobre 1996), <http://www.galloappreciation.com>.

WESTFALL, Stefen, « Vincent Gallo at Anna Nosei », *Art in America*, vol. 74 (mars 1986), p.147.

WISE, Damon, « The Artist Formely Known as Prince Vince », *Neon2*, (octobre 1998), <http://www.galloappreciation.com>.

## BIBLIOGRAPHIE

### 3. SOURCES DES FIGURES

#### I. Sources et archives.

##### a) Internet et sites Web

*The Cleveland Museum of Art*, États-Unis, Web The Cleveland Museum of Art, créé en 2006, <http://www.clevelandart.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Harvard University Art Museums – The Fogg Art Museum*, États-Unis, Web President and Fellows of Harvard College, créé en 2003, <http://www.artmuseums.harvard.edu/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Jed Root Inc.*, États-Unis, Web Jed Root Inc, créé en 2002, mise à jour mensuel, [www.jedroot.com](http://www.jedroot.com), consulté le 1<sup>er</sup> août 2005.

*MakoStudio, Photography by Christopher Makos*, États-Unis, Web Christopher Makos, <http://www.makostudio.com/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*The Metropolitan Museum of Art*, États-Unis, Web The Metropolitan Museum of Art, créé en 2000, mise à jour quotidienne, <http://www.metmuseum.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*MOMA, The Museum of Modern Art*, États-Unis, Web Digital Media Department of The Museum of Modern Art, mise à jour quotidienne, <http://www.moma.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Musée d'Orsay*, France, Web Musée d'Orsay, créé en 2006, mise à jour quotidienne, <http://www.musee-orsay.fr/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Musée du Louvre*, France, Web Musée du Louvre, créé en 2005, mise à jour quotidienne, <http://www.louvre.fr/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Belgique, Web Friends of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, <http://www.fine-arts-museum.be/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Museu Picasso*, Espagne, Web Museu Pablo Picasso, créé en 2004, <http://www.museupicasso.bcn.es/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*MVC. Musée virtuel Canada*, Canada, Web Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP), créé en 2007, dernière mise à jour le 18 juillet 2007 <http://www.museevirtuel.ca/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*The National Gallery*, Grande-Bretagne, Web National Gallery New Media Department, mise à jour quotidienne, <http://www.nationalgallery.org.uk/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*The Philadelphia Museum of Art*, États-Unis, Web The Philadelphia Museum of Art, mise à jour quotidienne, <http://www.philamuseum.org/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Rijksmuseum*, Pays-Bas, <http://www.rijksmuseum.nl/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007

*Städel Museum*, Allemagne, Web Städel Museum, <http://www.staedelmuseum.de/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

*Style.com. Vogue*, États-Unis, Web CondéNet, mise à jour mensuelle, <http://www.style.com/vogue/>, consulté le 1<sup>er</sup> août 2007.

## II. Études : livres.

ANFAM, David, *Mark Rothko : The Works on Canvas*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1998, 708 p.

BARDI, Pietro Maria, *Tout l'oeuvre peint de Velàzquez*, Paris, Flammarion (Collection : Classiques de l'art), 1969, 119 p.

BIANCONI, Piero, *Tout l'oeuvre peint de Vermeer*, Paris, Flammarion (Collection : Classiques de l'art), 1968, 104 p.

BORDET-MAUGARS, Maryse, *Malévitch : 1878-1935*, Paris, Cercle d'art (Collections Découvrons l'art. XXe siècle), 1995, 63 p.

DANTO, Arthur Coleman, *Cindy Sherman : History Portraits*, Munich, Schirmer/Mosel, 1991, 63 p.

DE VECCHI, Pierluigi, *Tout l'oeuvre peint de Piero della Francesca*, Paris, Flammarion (Collection : Classiques de l'art), 1990, 108 p.

DE VECCHI, Pierluigi, *Tout l'oeuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion (Collection : Classiques de l'art), 1969, 128 p.

ECCHER, Danilo, *Anselm Kiefer : stelle cadenti*, Torino, U. Allemandi, 1999, 155 p.

FOGLE, Douglas, *Andy Warhol/Supernova : Stars, Deaths, and Disasters, 1962-1964*, Minneapolis, Walker Art Center, 2005, 111 p.



FONDATION DINA VIERNY-MUSÉE MAILLOL, *Jean-Michel Basquiat : oeuvres sur papier; Jean-Michel Basquiat : Work on Paper*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, 191 p.

FRANKLIN, David, *Rosso in Italy : The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1994, 326 p.

GIMFERRER, Pere, *Giorgio de Chirico*, Paris, A. Michel (Collection : Les Grands maîtres de l'art contemporain, 1988, 128 p.

GOSUDARSTVENNYI RUSSKII MUZEI (Saint-Pétersbourg, Russie), *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, [s.l.], Palace, 2000, 447 p.

HESS, Thomas B., *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971, 158 pages.

HOOPS, Walter, LINDE, Ulf, SCHWARZ, Arturo, *Marcel Duchamp : Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Milano, Galleria Schwarz, 1964, 93 p.

KUNSTHALLE ZÜRICH, *Sherrie Levine : 3 novembre 1991 – 5 janvier 1992*, (Paris, Hôtel des arts, 23 juin – 9 août 1992), Zürich.

LAUDAU, Ellen G., *Jackson Pollock*, New York, H. N. Abrams, 1989, 283 p.

MINERVO, Fiorella, *Tout l'oeuvre peint de Picasso : 1907-1916*, Paris, Flammarion (Collection : Classiques de l'art), 1977, 135 p.

MOWER, Sarah, *20 years Dolce & Gabbana*, Milan, 5 Continents, 2005, 534 p.

NEWTON, Helmut, FELIX, Zdenek, *The Best of Helmut Newton*, New York, Thunder's Mouth Press, 1996, 156 p.

PAOLUCCI, Antonio, *Michel-Ange : les Pietà*, Paris, Seuil, 2000, 193 p.

PASQUALI, Marilena, *Giorgio Morandi : 1890-1990*, Milan, Electa, 1990, 419 p.

STORR, Robert, *Robert Ryman*, Londres, Tate Gallery London ; New York, Museum of Modern Art ; New York, H. N. Abrams, 1993, 236 p.