

## Drôle d'endroit pour une rencontre

Hitchcock, De Palma, Argento

DIANE ARNAUD

Les visites fictives au musée interrogent la posture esthétique du spectateur, immobilisé dans la salle obscure, face à l'image cinématographique des tableaux. L'exposition de peintures à l'écran éveille-t-elle un accrochage ou une filature du regard qui révèle les œuvres d'art dans leur écrin essentiel ? L'événement filmé recrée-t-il les souffrances et les errances de l'œil face aux déterminations iconologiques des collections ou n'est-il que prétexte amusé pour ventiler des courants d'air érotiques au sein des institutions culturelles ? Certaines questions restent en suspend. Une réponse élémentaire nous frappe l'esprit. Dans un musée filmé, une femme seule ne le reste jamais très longtemps. Trois œuvres cinématographiques – *Sueurs froides* (A. Hitchcock, 1958), *Pulsions* (B. De Palma, 1980) et *Le Syndrome de Stendhal* (D. Argento, 1996) – ont ainsi privilégié le décor muséal en lieu commun de la rencontre par toiles interposées. À travers ces trois passages dans les salles d'exposition, de San Francisco à Florence, parcourant la seconde moitié du siècle dernier, l'enjeu est d'éclairer le libre jeu de notre regard qui s'accroche, se file, s'évide, en dehors d'une triangulation ironique, entre une femme pensive, un homme à l'affût et des toiles suspendues aux murs du musée. Rappel des faits. Chacun des trois films met en scène, selon des tournures variables, le comportement maladif de l'héroïne vis-à-vis des œuvres peintes : identification au modèle pictural (Hitchcock), aveuglement du regard focalisé (De Palma), entrée fantasmatique dans le tableau (Argento). À ce premier dispositif s'ajoute un mode de suivi érotique. Ces œuvres, aux titres drôlement traumatiques, imposent une présence masculine qui épie, encadre ou dévie le face-à-face problématique. La filature de l'homme tend indéniablement à rediriger le point de vue, en amont ou en aval, en avant-première ou après coup, sur le spectacle du musée. Incidemment un troisième regard possible se pointe, un regard en vacances, signifiant le pouvoir du lieu filmé : espace vide entre les toiles, perspective de l'enfilade des salles, ouverture des fenêtres sur l'extérieur. L'attention décentrée par

rapport au corps à corps éducatif entre l'œil et la toile, le parcours émancipé de la doublure sexuelle prolongent l'entrée dans le cadre muséal.

Le passage au musée de San Francisco, de courte durée, s'impose dans l'unicité d'une salle comme si le lieu faisait tapisserie. Et pourtant nous y entrons par la grande porte. Le plan d'établissement auquel nul des trois films n'échappe cadre fixement et frontalement l'architecture néo-classique, colonnes et arcatures à l'appui. La silhouette déterminée du héros trace obliquement en direction de l'ouverture centrale et centrée. Le fondu enchaîné surimpressionne le point de fuite de la perspective en plein air, statue colossale maîtresse des lieux, à la figure de la belle blonde déjà assise dans la salle intérieure. Ce profil lointain laisse place à plusieurs plans rapprochés du point de vue masculin, le détective s'étant avancé pour filer Madeleine de plus près : cadrages de dos de la femme tirée à quatre épingles devant un tableau grand format qui statufie la visiteuse dans une posture de sidération invisible.

*Vertigo* prend un malin plaisir à orchestrer le face-à-face identificatoire, entre l'héroïne et la représentation picturale, juste pour les yeux du héros. Le déchiffrement visuel de Scottie correspond à une reconnaissance de motifs similaires (le bouquet, le chignon) qui frôle l'éblouissement naïf. Le parcours optique, à la faveur d'un zoom volant entre la coiffure abyssale de Madeleine et les cheveux peints de la femme costumée, signifie un rapprochement sensuel entre l'homme et le portrait en pied. *Punctum*, vous avez dit *punctum* ? Cette fulgurance du trait motivée par Barthes est piquée par l'ironie dramatique, par le clin d'œil hitchcockien à la fausse identité de cette Madeleine au musée portraiturée selon les accessoires du modèle original. Scottie croit encore que voir c'est dénommer. Le détective quitte alors son poste d'observation et reprend place dans le premier cadrage intérieur pour demander à l'expert, le gardien de musée, des précisions iconographiques de base. Le portrait de Carlotta est alors recadré dans le champ



*Pulsions*, Brian De Palma, 1980.

du savoir et de la culture, celui du *studium* obligé pour les étudiants de l'École du Louvre et d'ailleurs. Le discours filmique associe le détail arraché et le catalogue raisonné car ils participent finalement tous deux d'une escroquerie des premiers émois. La découverte de l'œuvre par ce montage réfléchissant piège le regard désirant entre les facettes du faux.

Loin de toute falsification excitante s'expose néanmoins une autre possibilité, celle de prolonger la visite alors même que Madeleine et Scottie s'apprentent à quitter les lieux. Il y a ainsi quelque chose d'une permanence de l'espace qui s'est glissé dans le champ. Les plans sont comptés : le déplacement de l'image qui file les toiles en démarchant le détective, les largesses du cadrage qui laissent entrapercevoir fixement la perspective d'autres salles. Enfin le plus beau d'entre tous, celui où le départ de l'homme dégage le petit pan de mur blanc entre deux cadres. Cet espace-là est sans doute le seul plan émouvant du musée, celui qui fraye un passage au regard entre les dorures et qui donne envie d'aller rythmer d'un pas nonchalant les intervalles entre des hommes perruqués et des motifs fleuris. Un parcours se crée autour du vide mural pour arpenter cet espace-temps qui passe entre deux toiles, entre deux salles. Le temps de nous raconter une histoire non cataloguée et un désir sans visage, suspendus dans la mobilité oblique de la découverte spatiale.

*Pulsions*, originalement *Dressed to Kill*, déplace le dispositif hitchcockien dans le New York de 1980. Kate Miller fait une entrée fulgurante au Musée. Après un plan large de l'escalier principal qui survole sa

démarche haut perchée, la voilà directement assise sur un banc devant deux tableaux figuratifs. Pourtant le personnage dévie son regard du vis-à-vis pictural en portant une attention flottante à l'environnement sonore hors champ puis en plongeant dans le cuir de ses accessoires (gants clairs, sac blanc, calepin noir). Le contournement latéral d'un mouvement aérien profile davantage l'inexpressivité flatteuse de sa belle gueule de panthère sur le retour. Le mystère du regard féminin va donc être percé.

Kate est vue de face, frontale, toujours rigide et blanchement vêtue, seule sur le banc. Avant de s'intéresser aux œuvres, elle consulte son carnet et vérifie l'heure. Il est temps de voir le tableau comme si la visiteuse avait auparavant évité les toiles du regard. Un regard fixe, vide et droit. Très vite, un léger frémissement chevelu du casque doré, une étincelle dans les yeux... La vision s'échappe vers le hors-cadre. Tableaux vivants de la séduction au seuil des autres salles : un couple d'adolescents flirtant devant les impressionnistes, une tentative pitoyable de drague moustachue sous l'égide de l'art abstrait. Fin du divertissement. Kate revient à l'image peinte. La femme pensive tout en jaune la regarde et cet écho figuratif qui réduit l'évidement du tableau à un face-à-face spéculaire pousse néanmoins l'héroïne à déposer quelque écriture invisible sur son carnet. Puis un nouveau champ-contrechamp la confronte fixement à la peinture hyperréaliste d'un gorille allongé. Elle tressaute, surprise de cette intrusion muséale. Gare au gorille. Tous les goûts sont dans la nature. Épisode touristique *off*. Retour sur le tableau. Portrait de Kate exorcisant son dégoût en agitant sa plume. Insert sur la liste des



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958.



Le Syndrome de Stendhal, Dario Argento, 1996.



Pulsions, Brian De Palma, 1980.

courses du soir marquée noir sur blanc. Tel était finalement l'objet de l'inquiétude de cette vraie blonde, faux sujet esthétique, distraite par les ingrédients du bonheur domestique à acheter.

Le musée n'est-il qu'un pense-bête ? Dans le temps d'écart de son inattention artistique, Kate se rappelle d'ailleurs de « *pick up the turkey* ». Passons sur la sociologie de la spectatrice volatile, femme au foyer frustrée qui se recueille passivement devant les toiles pour se souvenir d'aller chercher une dinde. Un homme d'ailleurs vient s'asseoir à ses côtés, transgressant la distance du regard voyeur. Filature, poursuite, cache-cache, quiproquo. Pendant ce manège de la séduction sur pattes, le spectateur de la salle suit désormais la démarche féminine selon un emballement du filmage, un balancier suggestif du montage entre plan subjectif et objectif, et une perte de netteté des toiles à l'arrière-plan. Mais tout en participant à l'excitation de la poursuite et de l'esquive, le spectateur tend aussi à laisser traîner une vision décentrée dans ce parcours accéléré de l'art, des aplats du xx<sup>e</sup> aux fonds dorés moyenâgeux. À la bêtise féminine, et à la ruse masculine, une possibilité autre nous est offerte : faire la visite à l'envers, à contre-courant de l'histoire.

*Le Syndrome de Stendhal* file au contraire la déambulation méthodique de l'héroïne Anna Manni, dont la fonction hautement policière n'apparaîtra qu'à la faveur de son évanouissement. L'ouverture de ce film-syndrome, en hommage à Stendhal, se passe à Florence, non pas dans l'église Santa Croce mais à la Galerie des Offices. L'héroïne finit donc, au terme de son parcours auprès des tableaux de la Renaissance italienne (Piero Della Francesca, Uccello, Botticelli, Caravaggio...), par perdre connaissance devant la toile mythologique d'un Flamand, *La Chute d'Icare* (1555) de Bruegel. Un travelling avant attire l'attention sur le détail figuratif de la chute, les bords du cadre pictural sont franchis. Le mouvement d'enfoncement optique, agrémenté d'effets artificiels de scintillements à la surface des vagues peintes, est prolongé par un montage parallèle. Tandis que le corps gracile de la spec-

tratrice s'effondre sur le sol du musée, une chute qui lui cloue la bouche, et lui fendille la lèvre, l'entrée fantasmagorique dans le plan-représentation la plonge dans la profondeur fictive de l'étendue marine.

Le mode de relation maladif entre les tableaux et le regard (champ-contrechamp, franchissement du cadre par travelling, détail, animation sonore, reflet sur la vitre, toucher de la main) privilégie les figures du discours sur la fascination du visible : vision tactile, réflexivité entre *Ce que nous voyons* et *Ce qui nous regarde*, pouvoir du *Détail*, sidération de *La Tête de Méduse*. Les effets sonores (bruit de cavalerie pour la bataille de *San Romano*, souffle de Zéphyr pour *Le Printemps*) donnent vie à ce bruit visuel inépuisable décrit par Louis Marin au cœur des toiles regardées.

La mise en scène ne se contente pas d'illustrer les dimensions poétiques du choc esthétique. La confrontation artistique n'a d'autre motivation que de signifier le frisson du *giallo* puisque le tueur psychopathe, révélé par un plan suspect lors du plongeon dans la toile, surveille et orchestre la visite. Notre regard à nous, très peu meurtrier, s'attarde dans les cages d'escaliers, auprès des touristes japonais, lors des passages de salles, dans ce plan qui s'approche des fenêtres pour les cadrer aux limites du visible. Pour faire un tableau d'une pause contemplative à l'extérieur, et reposer les conditions de la perspective italienne *in situ*.

Les trois films disposent une femme plus ou moins fatale, mais toujours silencieuse, devant les peintures exposées et y confrontent une présence masculine. La rencontre a lieu à travers les toiles : la filature empressée, la poursuite dragueuse, la manipulation en retrait. Lors des visites, notre regard s'est parfois désintéressé des illusions érotiques et des projections esthétiques, notre souvenir s'est refusé à quitter le lieu et à suivre le fil de l'histoire, pour prolonger ce flottement imperceptible sur le vide des murs, pour revivre les allures variables d'une traversée à contre-courant, et pour se pencher sur les ouvertures hors-cadre propres à chaque musée.