

Le portrait au cinéma

Une fenêtre sur l'imaginaire

Carlo Mandolini

Number 202, May–June 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49041ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mandolini, C. (1999). Le portrait au cinéma : une fenêtre sur l'imaginaire. *Séquences*, (202), 25–26.

Le portrait au cinéma une fenêtre sur l'imaginaire

Dans son film *Roma*, Federico Fellini nous offre une séquence absolument inoubliable et troublante: alors que l'on creuse le métro de Rome, les travaux sont soudainement interrompus par la découverte d'une villa romaine. À l'intérieur, les spécialistes y trouvent des fresques fascinantes, représentant ces hommes et femmes d'un autre temps qui nous regardent avec cet air inquiet, caractéristique de l'art du portrait romain. Un montage rapide nous donne l'impression que chaque personnage se retourne au moment même où nous le surprenons dans l'intimité de son temps, de sa dimension. Ces regards, qui sont à la fois reproche et cri d'angoisse, constituent sans doute l'un des moments les plus saisissants de l'histoire du cinéma.

Si l'impact sur le spectateur est tel, c'est que ces images, immobiles et sans relief, jouent parfaitement leur rôle... d'images fixes. Elles deviennent en effet des éléments visuels qui se posent en antagonistes de l'image en mouvement — tout comme les fantômes romains de Fellini ont jeté un dernier regard impuissant vers les envahisseurs modernes (en mouvement et qui créent le mouvement: le métro).

Le mouvement et le réel

Le mouvement est l'un des éléments fondamentaux qui donnent à l'image cinématographique son caractère concret et réaliste. Il permet de créer une temporalité et une spatialité qui *ressemblent* au réel. Le spectateur, conscient de ce rapport *contractuel* qu'il entretient avec l'art cinématographique, s'engage dans un état de *suspension volontaire de l'incrédulité* et accepte de croire complètement — le temps d'un film — à un univers, certes illusoire, qui repose néanmoins sur une certaine conception communément acceptée du vraisemblable. Aussi, lorsque l'image fixe s'immisce dans le récit cinématographique (le royaume du mouvement) et devient un élément important de la narration, le spectateur se trouve face à un conflit purement formel qui déborde vers la question du fond.

Cette nouvelle dimension créée par la *confrontation* entre mouvement et fixité permet de sublimer le réalisme du mouvement et de pénétrer résolument dans le domaine de l'onirisme et de l'imaginaire. La question est encore plus intéressante à étudier lorsqu'on considère que l'image fixe immobilise ce que le cinéma s'est évertué à faire bouger, c'est-à-dire le corps humain.

La question de l'immobilité

L'immobilité au cinéma est donc une sorte d'outrage à l'art du mouvement. L'image fixe vient confronter le cinéma dans ce qu'il a de plus

fondamental. Dans ce contraste, né de la rencontre de ces deux états de l'image, il y a création d'un interstice au sein duquel se développent les termes qui permettent au film de créer une voie de lecture parallèle ou alternative. D'où l'importance du procédé et de son impact sur la réception spectatorielle.

Dans le sublime *La Terre* (Aleksandr Dovjenko), le mouvement frénétique provoqué par l'arrivée du tracteur est suivi par un extraordinaire moment de plénitude illustré par ces couples qui, la nuit après le travail, s'enlacent dans la pureté de l'immobilité. C'est grâce à cette absence de mouvement que le spectateur peut comprendre pleinement l'ampleur de la transformation provoquée par l'arrivée de la modernité dans cette ferme d'Ukraine.

Le portrait photographique du couple dans le parc de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni) révèle à son tour une dimension autre, celle que la réalité illustrée par les images en mouvement n'arrive pas à voir. C'est en étudiant et en scrutant le portrait de ce couple mystérieux que le photographe se convainc qu'il a été témoin d'une tentative de meurtre. Dans ces deux exemples, nous sommes encore en présence non seulement d'une image cinématographique, mais aussi d'un indice (pour reprendre la classification des signes de Pierce), c'est-à-dire une image photographique dont le rapport au réel (au signifié) est immédiat.

Or que se passe-t-il lorsque l'image cinématographique s'applique à souligner la présence à l'image d'une image d'un autre type et dont le rapport au réel est plus distant, comme une peinture, par exemple (dans la classification piercienne, un signe de type iconique)? Évidemment, le contraste entre les images se fait alors encore plus grand et l'icône, se distinguant de l'indice, permet de creuser un sillon narratif qui lui est propre et, éventuellement, d'ouvrir une fenêtre nouvelle sur un deuxième degré d'imaginaire.

Le portrait et l'absence

Le cinéma a toujours su entretenir ce rapport particulier entre l'image photographique en mouvement et l'image fixe de type iconique. Le portrait a su se tailler une place importante dans cette relation entre images. Du *Cabinet du Dr Caligari* (Robert Wiene) au tout récent *Au cœur du mensonge* (Claude Chabrol) en passant — bien sûr — par *Laura* (Otto Preminger), le portrait a joué un rôle déterminant dans la narration cinématographique, dans la mesure où il a permis de signaler une absence, un manque. Un manque que le pragmatisme de l'image photographique en mouvement ne peut illustrer.

Dans *Caligari*, par exemple, le portrait du somnambule que le

Dr Caligari montre à la foule pour l'inviter au spectacle (et qui n'est pas sans rappeler le personnage du *Cri* d'Edvard Munch) est déjà une évocation de l'ambiguïté et de la dualité autant de la situation que du personnage. En raison des caractéristiques assez épurées du dessin — qui tranche grandement avec la complexité expressionniste du décor, ce portrait est une porte ouverte vers le monde parallèle que le film s'applique à illustrer. C'est en nous montrant cette image dessinée de Cesare (ce portrait, donc) que Wiene crée l'attente chez le spectateur et allume chez lui la pulsion scopique, cet irrépressible désir de voir et qui est au cœur de l'expérience cinématographique.

Lorsque la vision de l'objet du discours nous est constamment niée, cette pulsion scopique est frustrée. C'est alors que le spectateur est prêt à tout pour s'imaginer l'objet de tous les discours. C'est dans cette relation présence/absence que le portrait devient déterminant. C'est d'ailleurs dans ce rapport que le film *Laura* puise toute sa richesse.

Jusqu'à la mi-temps du film, la Laura en question n'est qu'un nom, un cadavre sans visage et, pour le spectateur, sans corps. Preminger a su utiliser avec intelligence ce portrait de Laura qui trône dans l'appartement de la jeune femme que l'on croit morte. C'est grâce à ce portrait, qui comble l'absence, que le détective chargé de l'enquête tombe amoureux de Laura. Cette présence immobile de Laura crée une atmosphère onirique et surréaliste et contribue à envoûter le spectateur. L'art statuaire est une variante du portrait dans ce désir de créer l'immobilité. Dans *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné), la pétrification des amants les rend supérieurs aux autres *habitants du monde* (cinématographique), dont le diable — d'où son erreur — dans la mesure où ils ne sont plus assujettis aux lois du mouvement: ils sont hors temps et hors espace.

L'idée est à peu de choses près la même dans *The Barefoot Contessa* (Joseph Mankiewicz), où la statue de Maria — que l'on voit dès le début du film au cimetière — annonce déjà que le personnage s'est toujours trouvé hors temps, hors normes... ce qui d'ailleurs la perdra.

Le portrait comme clé du mystère

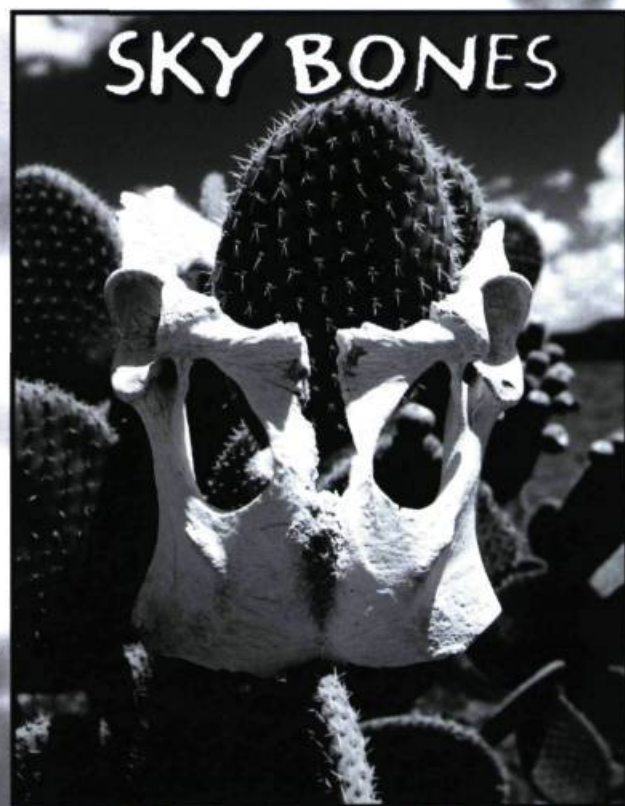
L'objet du récit n'est cependant pas toujours (ou pas seulement) une personne. Parfois c'est quelque chose d'abstrait; la vérité, par exemple. Dans *Le Dossier 51* (Michel Deville), l'élément fondamental qui permettra de coincer l'homme qui est dans la mire de cette agence de renseignement se trouve dans un portrait. Portrait qui révèle l'inconscient de «51» et qui précipite sa chute. Dans *Au cœur du mensonge*, la découverte de l'aventure extraconjugale de Viviane par son mari René se fait progressivement, au même rythme que le parachèvement du portrait des mystérieux amants. Ce portrait permettra finalement d'illustrer la vérité et, surtout, de dire l'indicible et de montrer l'état d'âme du peintre. Lorsque Viviane demande à son mari si la femme du portrait la représente, René lui répond qu'il s'agit là d'une femme, de toutes les femmes. C'est que le portrait va au-delà du concret, de l'analogie. Le portrait touche à l'essentiel, au sentiment, à une vérité autre que celle des images en mouvement.

Carlo Mandolini

cinéma libre
est fier d'inaugurer le nouveau complexe
Ex-Centris

en primeur

3 films
novateurs



Sky Bones de Marielle Nitoslawska

" Que tes créations soient des coups de hache. Qu'elles parlent toutes les langues, qu'elles atteignent le cœur, qu'elles combattent la décadence et le désenchantement. Le seul remède est un art sorcier, guerrier. "

Domingo Cisneros, extrait du film *Sky Bones*

Précédé de **The Sickroom** de Serge Marcotte
et de **L'invention d'un paysage** de Serge Cardinal

Consultez les horaires Cinéma!

Complexe Ex-Centris - 3638, boul. St-Laurent, Montréal - Info. (514) 843-4726

Cinéma LIBRE
www.cinemalibre.com

cam
interactif

Le Centre des Arts
du Cinéma
de Montréal
1000, rue St-Jacques
Montréal, Québec
H2Y 1A5