

Les aventuriers de l'art moderne, *un récit entre histoire de l'art, documentaire et création*

Sandrine Hyacinthe

La série *Les aventuriers de l'art moderne* a pour objet l'histoire de la création de 1900 à 1945. Elle utilise les codes propres du média filmique pour produire un récit de l'histoire et de l'art. Cette capacité du film est reconnue très tôt par les historiens de l'art. Dès 1952, Carlo Ragghianti (1994) pensait que la proximité des arts plastiques et cinématographiques offrait la possibilité de faire de l'histoire de l'art au moyen du cinéma. En 1956, dans son ouvrage *Beaux-arts et cinéma*, Henri Lemaître soulignait aussi la capacité du cinéma à historiciser les autres arts. C'est pourquoi certains historiens de l'art sont passés à la réalisation, tels que Kenneth Clark, Paul Haesaerts, Carlo Ragghianti ou, plus près de nous, Judith Wechsler (Robert et Le Forestier 2015). Ainsi, ces films, qui abordent une période particulière, montrent l'artiste au travail, son œuvre, les logiques de constructions formelle et conceptuelle issues de contextes particuliers, et contribuent à une relecture de l'histoire et de l'art. Ils peuvent être considérés comme les « films d'histoire de l'art » (Dufrene 2010, 147)¹. Quant à la série d'animation qui nous intéresse, elle aussi s'inscrit dans ce mouvement de relecture du passé artistique en réussissant la mise en récit d'une histoire de l'art au moyen des codes propres à la monstration du dispositif filmique.

Relire le passé *avec* et *par* les œuvres d'art est au cœur de la pratique tant de l'historien de l'art que du réalisateur de « films d'histoire de l'art ». Depuis les années 1970-1980, ce sujet est au centre des réflexions de la discipline, qui s'interroge sur la manière dont les images (espaces de création et de représentation où vivent les codes esthétiques et les manières collectives de traduire le passé) permettent d'accéder au « temps historique »². Les réflexions postmodernes qui ont mis l'accent sur les réseaux d'influence et de coopération, qui interrogent les discours (Foucault), qui sonnent la fin des « grands récits » (Lyotard), aboutissent à un questionnement sur *l'écriture de l'histoire*³, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Michel de Certeau. Dès lors, l'histoire engagée dans une nouvelle réflexivité est conçue comme un récit dont les procédures d'écritures sont identifiables et signifiantes et qui est une explication en soi par l'enchaînement qu'il propose. Il intègre dans un même mouvement description et cause, longs courants de fond et petits faits brefs, autant de rythmes rendant sensible la continuité paradoxale du temps historique, fondée sur le discontinu. Comme Michel de Certeau l'indique, le récit historien suppose une « construction dédoublée » (1975, 111) qui prétend énoncer un contenu vrai (le discours logique) sous la forme d'une narration (le récit littéraire). Suivant cette même dynamique, l'histoire de l'art va,

elle aussi, s'engager dans un processus méthodologique réflexif et s'emparer du questionnement des temps de l'art et des procédures de mise en forme de son récit. C'est alors à partir de l'image d'art que la discontinuité du temps historique peut être appréhendée. L'image n'est pas une forme constante, autant canon que reprise, elle est sujette à la disparition, à la réapparition ou à la transformation. Ces phénomènes rythment le processus de l'histoire de l'art et perturbent l'idée de sa progression uniquement linéaire. L'influence de ces fluctuations sur la progression historique a été relevée dès 1934 par Henri Focillon dans son ouvrage *Vie des formes*, dans lequel l'historien oppose au continuum historique les interruptions brutales de « l'événement » qu'est l'œuvre d'art⁴. Cette conception de l'histoire tirant sa progression de l'interruption est autrement formulée chez Walter Benjamin (2006) par la « dialectique de l'arrêt »⁵. Cette prise en compte de l'image en tant que médium dans lequel se raconte le passé est en jeu dans la série. Dès lors, la temporalité historique construite au rythme des images ne reproduit plus l'unité calquée sur des stades organiques⁶. Elle s'exprime désormais par « strates », « blocs hybrides » (Didi-Huberman 2002) ou « rhizomes » (Deleuze 1980). L'appréhension de l'œuvre d'art est alors envisagée sous les angles participant de son historicité (Hartog 2003). La construction, au cours du temps, de représentations du passé à partir d'empilement de croyances et d'associations de valeurs est une des clés pour se départir d'un récit historique de l'art régi par le paradigme moderniste longtemps dominant. Cet intérêt distancié de la discipline pour sa propre histoire et le questionnement de la relation que nous entretenons avec elle sont les conditions pour qu'une autre poétique de l'histoire de l'art puisse s'écrire et la notion de modernité, être repensée.

L'objet de cette réflexion est de montrer comment la série d'animation *Les aventuriers de l'art moderne*, en tant que film d'histoire de l'art, participe à la mise en histoire de la création à l'époque de la modernité et à la manière dont la série entre formellement en résonance avec certaines notions théoriques qui ont permis à l'histoire de l'art de sortir de l'impasse temporelle futuriste, telles que la *survivance* (Warburg), la *métamorphose* (Malraux), ou encore *l'anachronisme* (Didi-Huberman). Il s'agira donc de montrer comment la série d'animation peut constituer un détour heuristique pour comprendre la manière dont l'histoire de l'art s'écrit, une histoire exprimée à partir d'œuvres d'art et d'images recrées dans lesquelles le passé se raconte. Aussi porterons-nous, tout au long de cette analyse, une attention particulière aux manifestations de différents régimes de temporalité des images, qui s'expriment dans le dispositif narratif visuel de la série, et à la manière dont leur articulation construit le récit historique. Il s'agira d'analyser les appropriations et aménagements des techniques narratives du récit textuel et leurs codifications en image. À cet égard, le choix du récit biographique sur le mode du journal intime, structurant toute la série, est un moyen efficace de production d'information et de perturbation temporelle (Carron 2002)⁷. En effet, la vie des artistes est livrée par une succession de fragments intimes (événements du quotidien, réflexions, émotions et souvenirs personnels). Ces événements contingents, organisés comme un empilement de suites indéfinies, créent des microrécits qui s'entremêlent et complexifient le récit principal. Ils produisent des changements de rythmes (interruption, retour, ralenti, accélération). Nous verrons alors comment cette galerie de portraits animés est l'occasion de traiter simultanément d'une vie et d'une œuvre tout en complexifiant le déroulé d'une histoire de la modernité artistique, habituellement traitée sur le mode linéaire et centraliste, de façon à en multiplier les points de vue et à introduire différents régimes temporels au sein de la grande histoire qui se déroule de 1900 à 1945. Ainsi, l'histoire de l'art que donne à voir la série s'exprime à la fois de manière diachronique et synchronique. Par ailleurs, ce dispositif visuel qu'est la série d'animation repose sur l'activation d'une circulation des références imageantes. Il s'agira alors d'identifier ces opérations d'appropriation d'images et d'œuvres afin d'analyser leur participation dans le processus de mise en récit engageant un autre rapport au temps et aux œuvres. En effet, l'assemblage de références de différentes natures et de différentes époques fait de la série un espace d'accumulation de temporalités multiples. Finalement, à partir de ces deux premières analyses, nous verrons comment la série rouvre ce pan du passé de la création, et met en image un récit « plastique »⁸ et discontinu de l'art qui engage un dialogue entre histoire et mémoire, entre vérité et fiction. Dès lors, quelle histoire de la création la série met-elle en scène ? Quel rôle y jouent les images ? Quelle relation à notre passé l'histoire artistique qui se met en action exprime-t-elle ?

Temporalité imbriquées, les perturbations du modèle narratif historique

Comme son titre et ses six chapitres l'indiquent, c'est une histoire canonique et héroïque scénarisée de la modernité artistique que conte la série, dont le découpage correspond à une chronologie connue, celle de l'histoire de l'art moderne traditionnelle, dont Paris est la capitale, et qui se déroule de la fin du XIX^e siècle à 1945. Dans cette histoire, le cubisme et la figure de Picasso tiennent la place centrale, les œuvres cubistes et cet artiste sont d'ailleurs un des fils rouges de la série. Par ailleurs, le titre et les sous-titres renvoient au *récit d'aventure* en écho à une littérature moderniste de l'art que l'on retrouve dans les écrits artistiques de l'après Seconde Guerre mondiale. En effet, les manuels comme les expositions de cette époque ont abondamment utilisé la terminologie *aventurière* de l'histoire moderne rehaussée de références symboliques à la bohème. Cette stratégie littéraire avait pour but de souligner l'aspect combatif des recherches artistiques afin d'en souligner la finalité : la quête de nouveauté. Elle orientait du même coup l'histoire et l'art dans la dynamique d'une destinée futuriste et progressiste. Cette historiographie de l'art moderne suppose une conception de l'histoire de l'art téléologique et essentialiste. Tendue vers l'avenir, elle rejette toute expérience s'apparentant au passé ou à la tradition. Mais, s'il est possible de reconnaître les indices d'une historiographie traditionnelle de l'art et la réitération du grand récit moderniste, ce dernier se voit pourtant perturbé par le choix narratif sur lequel repose la série, à savoir le récit biographique.

Ce modèle narratif des biographies d'artistes hérité de l'historien de l'art Giorgio Vasari s'éloigne ici de l'historiette organique au profit de portraits extrêmement bien documentés sur le modèle dynamique proposé par la microhistoire tel qu'il fut promu par Carlo Ginzburg et Carlo Poni dans les années 1980. Dans la lignée de cette conception structurale, l'histoire de l'art s'engage à considérer *l'individu-artiste* comme une unité dynamique. Le choix biographique remet au centre du récit historique un acteur agissant dont il permet de suivre l'évolution, celle de ses positionnements intellectuels, de ses localisations géographiques et de ses relations sociales ; il permet de mieux cerner les relations qu'entretient l'artiste avec son œuvre ainsi que d'analyser le devenir de celle-ci. Cet usage dynamique de la biographie entraîne la prolifération de microrécits qui complexifie et perturbe le déroulement du grand récit historique en déplaçant le regard vers les structures relationnelles qui lient ensemble les différents protagonistes. La série, en réinvestissant le récit de vie, met en image une histoire à la fois diachronique et synchronique de la création, où la dimension individuelle et collective ainsi que la matérialité de l'œuvre d'art prévalent à la question des styles. Le style est un concept propre à l'histoire de l'art permettant de délimiter des périodes historiques à partir de leur cohérence esthétique. Cette conception implique un schéma historique de progression linéaire construit sur l'accumulation successive des courants artistiques et des esthétiques. Cependant, ce schéma tend à occulter la singularité de certaines esthétiques ne correspondant pas au canon dominant⁹. C'est pourquoi approcher l'œuvre à l'aide d'une biographie dynamique est une manière alternative de saisir la complexité d'une époque.

La question des styles n'est cependant pas négligée et la série la résout efficacement par l'évocation de ces derniers à travers les représentations des artistes dont les portraits sont traités dans le style développé par chacun d'eux (Fig.1). Ainsi, Soutine apparaît toujours sous les traits expressionnistes correspondant à sa peinture, Modigliani est traité à l'instar de l'épure graphique de ses dessins, le style de Chagall est évoqué par les couleurs et les motifs récurrents de son iconographie, les traits du visage de Picasso se transforment en un portrait cubiste, tandis que Dalí est identifié par sa moustache et le classicisme des portraits. Quant à Foujita, s'il n'apparaît pas directement, sa présence est suggérée à travers la représentation de sa maîtresse Youki, sa carnation laiteuse typique, son kimono rouge et son association au motif du chat, renvoient sans l'ombre d'un doute à l'œuvre du maître japonais. L'efficacité de ces évocations est renforcée par l'emploi de la technique de l'animation qui, par la communauté de langage qu'elle partage avec les arts plastiques, reproduit des correspondances formelles permettant d'assimiler fortement un artiste à sa technique. Faisant d'une pierre deux coups, cette synthèse règle en même temps les questions de la description du style et des descriptions tant physique que psychologique des personnages. Cependant, bien qu'elle soit efficace, une telle synthèse tend à enfermer la figure de l'artiste et son œuvre dans une lecture dramatisante qui alimente le caractère hagiographique. Néanmoins, cette manière d'évoquer les peintres innerve l'ensemble de la série, rendant ainsi tangible la synchronie de différents courants stylistiques sur près d'un demi-siècle. Cette contemporanéité des esthétiques prend ses distances avec une histoire de la modernité écrite sur le canon de

la succession de ruptures stylistiques. Au contraire, grâce à ce procédé, l'histoire que donne à voir la série est rythmée par des opérations de modélisation qui ont permis de glisser d'un courant artistique à un autre au fil de cette période. Ce procédé d'attachement d'un artiste à une esthétique, doublé de l'usage dynamique de la biographie, se focalise sur la nature des relations entre l'artiste et son entourage, les éloignements ou les agrégations ; il permet de dessiner l'évolution des courants artistiques, leur émergence, leur transformation ou leur disparition. L'ascension du cubisme est soulignée d'une part par l'essor de ses adhérents et d'autre part par les oppositions suscitées à son encontre, que la mise en scène met en évidence par les affrontements entre Picasso et Matisse ou Modigliani. L'évolution du surréalisme, (sa constitution, sa diversification et ses divisions) se dessine à partir des réseaux de personnalités artistiques, littéraires et scientifiques rayonnant autour de Breton. La disparition à l'écran de certains artistes vient signifier l'effacement d'un courant artistique. C'est le cas d'une partie du courant fauve, que la série oblitère par l'effacement de Derain, Vlaminck et Van Dongen, frappés par la compromission de leur voyage en Allemagne de 1941¹⁰.



Fig. 1 Portraits d'artistes (captures d'écran, *Les aventuriers de l'art moderne*, DVD. Paris, ARTE, 2015).

Puisque cette histoire est racontée à travers une série de portraits d'artistes suivant leurs trajectoires et leurs déplacements, s'ouvre également le champ géographique. En effet, l'intérêt du récit biographique pour les itinéraires singuliers suppose de porter une attention à la mobilité des acteurs au cours de leurs échanges avec leur milieu (le collectif, l'époque, les lieux, l'environnement). Dans le cas sur lequel nous nous penchons, le milieu est fortement mis en valeur pour constituer une atmosphère éclairant les parcours et les caractères singuliers des protagonistes, mais aussi pour montrer comment ceux-ci peuvent l'organiser (Levi 1989 ; Le Goff 1989). Diversifiant les focales et les localisations d'un même contexte, le récit biographique produit un élargissement temporel et spatial au regard du récit principal. Aussi ce double élargissement est-il particulièrement bien rendu par le média filmique, qui saisit les localisations géographiques et les différents types de mobilités des personnages. Ainsi, bien que Paris soit le lieu principal des intrigues, le récit se décentralise, c'est alors une histoire de l'art internationalisée qui est donnée à voir. L'élargissement géographique est accompagné par de multiples indices visuels, tels que les motifs récurrents des cartes ou des divers modes de transport, qui introduisent les déplacements. Ces changements de lieux sont également soulignés à l'écran par la différence de traitement qui leur est accordée. Ainsi, apparaît à l'écran un Paris ou un New York sombre, en noir et blanc, dévoilant les motifs de la modernité technique que sont les enseignes électriques ou l'architecture verticale des immeubles, à l'inverse d'un sud de la France plus lumineux, chaud et colorisé, où le paysage naturel est omniprésent. Cette internationalisation peut être caractérisée par un moment historique, telle la montée du communisme en France (épisode 5, min 10.26 à 13), illustrée par une iconographie faisant référence aux affiches russes et au constructivisme. La série met ainsi en place autant d'indices imageants qui permettent au spectateur de circuler et de se situer dans l'espace et le temps. Enfin, quant à l'attention particulière portée aux trajectoires individuelles au fil des épisodes, elle restitue l'espace des lieux de l'art, qu'ils soient privés et intimes (l'atelier, le studio), publics et collectifs (les cafés), ou des lieux institutionnels comme ceux du marché de l'art (galerie, hôtel des ventes). Cette concentration sur les espaces spécifiques à l'art contribue à rénover notre approche de l'œuvre au regard de ses moyens de production. Par ailleurs, cette attention portée aux lieux de l'art combinée au récit de vie concourt à l'évolution de la conception de l'artiste moderne, qui passe de la figure traditionnelle du génie solitaire à celle d'un être social travaillant en groupe et inscrit dans des structures de production artistique.

Ainsi, l'entrecroisement des récits biographiques permet de contredire une vision traditionnellement admise d'une histoire qui progresserait linéairement vers un futur déterminé en privilégiant un éclatement des points de vue de personnalités singulières sur une période donnée. En outre, le récit biographique est un outil efficace pour évoquer les processus de création propres à un artiste et à une œuvre. Une telle plongée dans l'univers d'un artiste et de son œuvre permet une expérience disloquée du temps.

Les temps de l'art, une histoire avec et par les images

Ces microrécits biographiques, en tant qu'épisodes narratifs, introduisent différents régimes de temporalité que la série unifie au fil des épisodes à l'histoire de la création et au grand récit historique. Ces derniers ajoutent un niveau supplémentaire de perturbation au traditionnel récit linéaire. Effectivement, montrer la création et l'œuvre d'art se traduit le plus souvent à l'écran par des effets de pauses dans le cours de la narration ; l'intégration d'une œuvre au sein du récit filmique suppose une focalisation caméra aux limites de l'espace de l'œuvre produisant la sensation de stase vis-à-vis du récit principal. Si ces séquences consacrées à l'œuvre semblent fonctionner comme des unités autonomes, elles contribuent activement à la progression de l'histoire de l'art racontée par cette série grâce aux techniques d'animation. Par ailleurs, parler d'une œuvre d'art implique le plus souvent de se concentrer sur les *temps de l'art*. Par *temps de l'art*, on entend la diversité des régimes temporels propres à la création. Selon les historiens de l'art Stéphane Reboul et Umut Ungan (2014), ces temps s'articulent en quatre moments différents de la création, lesquels sont la temporalité historique (celle de la société), celle externe (celle du spectateur et de la réception de l'œuvre), celle interne (celle de l'œuvre) et celle génétique (celle des processus de création). Ces deux dernières temporalités correspondent aux évolutions des réflexions dans le domaine des arts visuels, attribuables entre autres à Walter Benjamin et à Georges Didi-Huberman. La temporalité interne cherche à saisir la rythmique interne propre à l'œuvre et celle génétique, à comprendre l'œuvre par le suivi de ses étapes de gestation. De plus, représenter ces deux temporalités interne et génétique est l'une des raisons d'être du film d'histoire de l'art, dont les *critofilms* de Ragghianti, réalisés entre 1948 et 1964, restent une référence pour avoir su retranscrire, à l'écran, les rythmes internes d'une œuvre¹¹. Dans *Les aventuriers de l'art moderne*, la temporalité interne de l'œuvre, qui correspond aux rythmes de la composition, est montrée par l'utilisation des codes de filmage classiques, propres au film d'histoire de l'art : montrer intégralement l'œuvre, puis procéder par zooms et gros plans sur les motifs centraux qui jalonnent la composition afin d'expliquer le tableau et d'en faire ressentir les rythmes. Cet usage de la caméra peut s'apparenter au commentaire d'œuvre, mais c'est surtout une description visuellement dynamique qui en résulte. Les mouvements de la caméra, remontant ou descendant les lignes et les motifs de la composition, rendent sensibles les différents tempos internes d'une œuvre, de sorte que l'on s'éloigne de sa présentation purement mimétique. Par ailleurs, l'attention portée à la temporalité propre à l'œuvre offre à cette dernière une occasion de devenir un pivot narratif pour l'ensemble du récit. Cette fonction narrative qu'acquiert l'œuvre dans cette série d'animation est notamment visible dans la mise en images de la temporalité génétique, celle liée au temps du processus créatif. Elle se divise habituellement en deux moments : celui du processus créatif, à savoir le temps de la *praxis*, c'est-à-dire celui du *faire*, et le temps de la *poiésis*, c'est-à-dire celui de la *conception*.

Ainsi, au sein de la série, montrer ce temps de la *praxis* est l'occasion d'une fusion heureuse entre une œuvre et la technique du cinéma d'animation qui l'exprime, le tout étant fortement lié au processus narratif et à l'évolution de l'art. Cette fusion repose sur un procédé d'appropriation d'une technique plastique, voire d'un concept artistique, ce qui est notamment permis par la communauté de langage existant entre l'animation et la technique picturale. Les analogies techniques et esthétiques entre les arts plastiques, le cinéma et le cinéma d'animation font de ce dernier un excellent outil de médiation pour exprimer la création artistique. Certaines séquences accèdent à ce que Georges Sadoul (1959) nommait le « ciné-plastique », c'est-à-dire une forme filmique capable de faire fusionner les différents arts plastiques et filmiques dans une communauté de langage, notamment permise par le cinéma d'animation. Ce phénomène est observable dans l'ensemble de la série au point que, dans certains cas, l'œuvre dépasse son statut d'objet d'art pour devenir une véritable zone de passage, un jalon entre les séquences, et que la temporalité de l'œuvre dynamise l'histoire principale. Par exemple, dès le premier épisode, les traits de peinture du *Portrait*

de *Gertrude Stein* (Épisode 1, 37 : 36 à 37 : 50) s'animent et s'échappent de l'espace du tableau pour se prolonger dans ceux d'un train en marche. Cet effet plastique fonctionne comme un fondu dynamique, où la fulgurance du trait de peinture souligne le brusque départ de Picasso pour le Sud. Dans d'autres cas encore, la technique de l'animation ne fait pas qu'illustrer la démarche picturale, elle fusionne avec cette dernière (Épisode 6, 41 : 15 à 42 : 07). Dans la séquence consacrée à la mort de Soutine, l'animation se réapproprie la technique expressionniste de ce dernier, permettant ainsi à la fois de rejouer le geste du peintre, de passer d'une œuvre de l'artiste à une autre et de participer à la dramatisation du récit. Le tempo des œuvres se révèle grâce à l'enchaînement de gros plans, à l'animation de la touche picturale appuyée et aux mouvements nerveux de la caméra suivant les lignes des motifs. Les couleurs sombres et la silhouette fantomatique deviennent, quant à eux, des éléments visuels dramatiques participant à la mise en scène de la mort de l'artiste. Il se crée d'ailleurs une réflexivité ténue entre le style de Soutine et sa destinée funeste. Ainsi, en même temps qu'il enrichit les moyens de monstration du film, le ciné-plastique opère un déplacement de la fonction de l'œuvre ou de la technique, qui ne tient plus simplement la place de l'exemple, mais qui participe activement à la progression du récit et à la production de sens.

La série pousse à l'extrême cette opération dialogique entre les images qu'elle déploie et celles produites par les autres arts visuels. En effet, les passages consacrés aux arts plastiques sont construits à partir d'un système d'appropriations qui lie techniques et concepts artistiques à de nouvelles images, lesquelles prennent une part active dans le récit de l'histoire artistique. La séquence portant sur les papiers collés cubistes (Épisode 2, 13 : 53 à 14 : 39) est un exemple particulièrement frappant de cette opération. En effet, alors que s'achève la présentation du cubisme analytique, lequel est exemplifié par une série d'œuvres, des images animées dans le style des papiers collés prennent le relais et mettent en pratique l'explication de cette technique. Ces séquences de mise en abîme d'une technique ou d'un concept artistique sont récurrentes dans les passages traitant des arts plastiques. C'est également le cas dans la séquence consacrée à la définition du dadaïsme (Épisode 4, 8 : 04 à 8 : 50) qui intensifie encore le rapport d'appropriation en mélangeant images d'archives, animation, typographies, lesquelles permettent de définir le dadaïsme tout en mettant en pratique ses propositions plastiques. En effet, on retrouve aussi bien l'iconographie de Dada que la technique du papier découpé qui la caractérise. La portée de cette séquence est plus que didactique, c'est une création dadaïste à part entière. En effet, la réappropriation dépasse la simple mise en abîme des principes dadaïstes, c'est une création nouvelle qui naît dans l'esprit même du courant décrit. Ainsi, les images déployées dans la série n'ont pas qu'une simple fonction illustrative et documentaire, mais ont une fonction active, de sorte que l'œuvre, les techniques et les concepts artistiques deviennent des acteurs de leur propre histoire. Soumises aux transformations des techniques d'animation, les images acquièrent une fonction narrative. En positionnant les œuvres comme des pivots narratifs à partir desquels sont initiées de nouvelles histoires en images, la série propose une approche complexifiée de l'histoire de l'art. En outre, parce qu'elles reposent sur le procédé appropriatif, ces séquences sont particulièrement signifiantes dans le rapport qu'elles entretiennent avec la technique même de la réalisation de la série, qui est elle-même un *découpage-collage* de différentes images, natures, époques. En effet, le dispositif général de la série d'animation s'approprie pleinement la création représentée, la remet en scène, mais également la met en pratique, ce qui engage immanquablement une réflexivité de la création.

Quant au temps de la *poiésis*, cette temporalité de l'ordre de l'intime, il trouve avec le biographique une porte d'entrée dans le récit. À ce niveau, le récit biographique flirte avec la psychologie de l'art, qui tend à replacer l'artiste au centre de la création afin de révéler les processus génétiques d'une œuvre. Le film d'animation prend en charge de manière particulièrement efficace la part psychologique du processus créateur, comme le montre la métamorphose des portraits de certains artistes. Dans une courte séquence (Épisode 5, 44 : 55 à 45 : 15), la transfiguration du visage de Picasso par la technique du fondu enchaîné révèle ses états d'âme quant au drame de la guerre d'Espagne et a un effet accélérant qui montre le passage de l'incapacité de créer à l'évolution stylistique fulgurante du peintre de *Guernica*.



Fig. 2 Captures d'écran, épisode 1 (39 : 00 à 39 : 55)

Une autre approche consiste à montrer les influences de Picasso travaillant au *Portrait de Gertrude Stein* et implique la mise en scène de références issues du passé mais restant actives dans le processus de création. Dans ce cas, c'est la référence au *Portrait de monsieur Bertin* d'Ingres, archétype du portrait bourgeois, qui est mobilisée. Cette juxtaposition des deux œuvres introduit une comparaison visuelle dynamique portant sur le genre du portrait, puisqu'elle montre les différentes métamorphoses qu'a subies ce genre, à partir d'autres images sources que sont *Le bain turc* d'Ingres, les statues ibériques et la *Vierge à l'enfant de Gósol* (Fig. 2), pour aboutir aux portraits cubistes de *Gertrude Stein* et à celui des *Demoiselles d'Avignon*. Ces références sont présentées dans une succession rapide d'images ; la première apparaît indirectement à l'écran, par l'intermédiaire de films d'époque montrant des baigneuses, tandis que les statues ibériques et la *Vierge à l'enfant de Gósol* apparaissent sous formes dessinées¹². Un autre procédé est utilisé pour *La Dentellière* de Dalí (épisode 4, min : 44.34-44.44), dont la référence directe à Vermeer est révélée par la métamorphose à l'écran du tableau, où s'inscrivent les modifications effectuées par le peintre surréaliste. Si, dans ces deux premiers cas, les images sources induisent une progression logique d'un passé de référence initial vers un présent de l'art, elles se brouillent dès lors qu'elles s'appliquent à Soutine (Fig. 3). Elles sont alors livrées sous forme de flash-back biographiques accompagnés d'un commentaire psychologisant rétrospectif. Les anecdotes biographiques dramatiques, la récurrence des motifs de salissures et de carcasses sont les moyens d'anticiper visuellement et affectivement le style expressionniste du peintre et le motif qui jalonne son œuvre, à savoir *Le bœuf écorché* de Rembrandt le quel, d'ailleurs, ne sera jamais montré. Cette différence de traitement des images sources entre les peintres souligne la différence des projets esthétiques qu'ils mènent : d'un côté Picasso, un peintre engagé dans une lutte explicitement énoncée contre une tradition classique de l'art, et de l'autre Soutine, un artiste aux prises avec un quotidien misérable à transcender. La force de ce procédé de mise à l'écran de la temporalité génétique confère une forme d'autonomisation des images, lesquelles participent activement au récit en tant que point d'impulsion d'une évolution (du présent vers l'avenir, *Guernica*) ou de lien logique dans le processus créateur entre passé et présent.



Fig. 3 Captures d'écran, épisode 3 (10 : 00 à 12 : 00)

Cette attention portée à la temporalité génétique est révélatrice de la survie de certaines images à travers le temps, de la récurrence de certains motifs ou de leur métamorphose. De plus, ces phénomènes rendus visibles à l'écran forcent à reconsidérer l'œuvre non plus comme un objet fini, mais comme un espace en mutation, comme un lieu où s'activent des opérations de modélisation. Autrement dit, les procédés narratifs visuels donnent ainsi à voir la circulation d'images *survivantes* issues du passé. Ce concept fut développé par l'historien de l'art Aby Warburg pour repérer la permanence et la réactivation de certaines formes et de motifs reliés à l'Antiquité à l'époque de la Renaissance. En d'autres termes, la *survivance* exprime la permanence d'anciennes idées au sein d'une autre civilisation. Elle permet alors de penser la circulation des images à travers le temps et l'histoire en suggérant aussi que l'image est porteuse de son propre temps, qu'elle est constituée de temporalités imbriquées les unes dans les autres¹⁵. Ces survivances issues du passé dépassent les seules œuvres d'art et peuvent se retrouver sur nombre d'images de l'ensemble de la série. En ce sens, les nombreux emprunts citationnels faits aux arts plastiques sont particulièrement féconds. Ainsi, dans certains cas, ils peuvent inspirer la mise en scène, comme dans l'épisode du congrès des écrivains au moment de la montée du communisme (épisode 5). Dans cette séquence, l'image animée rejoue la texture tramée ou pointilliste des affiches ou tracts russes, tandis que l'esthétique constructiviste est reprise dans les bandeaux et formes géométriques de couleurs vives qui traversent l'image comme autant de vecteurs dynamiques orientant la lecture du message. Cet empilement d'images est également repérable dans la séquence consacrée à Ambroise Vollard (Fig. 4) : le portrait de ce marchand de tableaux est présenté et construit sur la base des représentations successives qu'en ont données les peintres Renoir et Bonnard. Ainsi, le portrait du marchand de tableaux présenté par la série, réactualise une représentation de cette figure selon les codes stéréotypés qu'ont pu employer les artistes du début du XX^e siècle. Cependant, la circulation de ces images peut produire une lecture anachronique de l'histoire de la création. Ainsi se relèvent, au fil de la série, un certain nombre d'exemples d'anachronismes, du moins de contretemps au regard d'un déroulé chronologique de l'histoire de la création. En est un autre exemple la séquence de Picasso au travail (Fig. 5), dans laquelle la série adresse un clin d'œil réflexif à sa propre lignée. Montrant Picasso au travail sur le *Portrait de Gertrude Stein* en 1906, ce passage est la citation animée du dispositif filmique employé par Clouzot pour son film *Le mystère Picasso* de 1955. Ce dispositif filmique consiste à montrer la réalisation de l'œuvre sans montrer l'artiste, ce dernier étant placé derrière une toile ; seuls sont visibles l'ombre de sa silhouette et le trait de son dessin.



Fig. 4 Portraits d'Ambroise Vollard, épisode 1 (3 : 33 à 3 : 40)



Fig. 5 Edward Quinn, tournage du *Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot, Nice, studio de la Victorine, 1955.

Dans cette séquence, la technique animée rejoue ce dispositif filmique. Certes, par ce clin d'œil réflexif, la série d'animation s'inscrit dans la lignée des films sur l'art, dont elle maîtrise les codes et les références, mais l'effet d'anachronisme de cette citation renvoie également à l'évolution de l'histoire de la peinture qui, dans le cadre du déroulé chronologique de la série, ne se raconte pas encore au cinéma. Autre exemple d'effet anachronique, celui de la métaphore du papillon illustrant la maladie de Modigliani (épisode 3, min : 19.50-19.57). Il s'agit d'une création contemporaine de la série puisque cette séquence est inventée de toutes pièces pour les besoins de celle-ci¹⁴. Dans d'autres cas, pour pallier le manque de matériel imageant d'époque (des archives et des fictions) et certaines interdictions liées au droit d'image, des plans ont été tournés afin d'être intégrés à la série¹⁵. Ces dialogues entre les représentations et les temps qui mettent en scène la création brouillent les frontières de l'existence des images (artistiques, celles du cinéma de fiction ou du documentaire) et en créent simultanément de nouvelles, ce que Rancière nomme des « défigurations », dont la particularité est de créer « la nouveauté au passé » (2003, 95). Ces espaces de dialogue d'images et de temps permettent de créer un univers qui reproduit le monde de l'art à l'époque de la modernité en prenant appui sur un monde préexistant. La présence de la référence réelle contribue ainsi à crédibiliser l'univers

déployé dans la série. Ces différents procédés de réalisation consistant à réinventer une image à la manière de l'époque produisent un « effet de réel » (Barthes 1968) indiquant que le récit historique use de la mise en scène comme l'invention, voire la fiction et qu'en cela il est une évocation du passé.

Par les différents moyens dont elle dispose, la série d'animation réussit à rendre sensible cette circulation de références et de temporalités que contiennent les images. Ces dernières sont donc à envisager comme des espaces d'accumulation de références et de temps, elles sont des formes capables de produire leurs propres histoires et d'en engager d'autres. Ces images déployées par la série participent toutes à la construction de l'aventure moderne. C'est une histoire de l'art construite par ses propres images qui se met en scène. Cette histoire de la création ainsi écrite repose sur un système d'assemblages et de correspondances dans lequel le processus historique se développe à partir des images. L'histoire de la création qui s'écrit à travers ce montage particulier d'images et de temps différents renvoie à la conception de l'histoire en tant que reconstruction du passé que partagent certains historiens de l'art, tel Didi-Huberman, pour qui « tout passé est définitivement anachronique : il n'existe ou ne se consiste qu'à travers les figures que nous en faisons ; il n'existe donc que dans les opérations dangereuses de le présenter » (1990, 49). Une telle conception de l'histoire en tant que présentation l'éloigne de sa fonction de vérité univoque, et les réagencements du passé au fil du temps l'ouvrent à d'autres possibilités, ce dont la série est un exemple.

Une histoire-mémoire : un musée imaginaire

À considérer le répertoire iconographique mobilisé par la série d'animation pour reconstituer cette histoire de l'aventure de l'art moderne, il se dégage une forte unité de représentation du passé, laquelle permet de répondre aux objectifs didactiques de la série. Située à la croisée de plusieurs médias, cette série d'animation peut être considérée comme un dispositif intermédiatique (Müller 2006). En effet, les procédés d'hybridation qu'elle mobilise à partir des œuvres d'art, des images documentaires (d'archives, de films) et du cinéma de fiction d'époque lui confèrent une unité formelle, unité créant un répertoire d'objets nous renvoyant à la notion de modernité aussi bien artistique que technique ou scientifique¹⁶. Ces motifs auparavant ont contribué à bâtir l'histoire de la modernité et de ses ambitions progressistes et futuristes. Ils sont donc tous porteurs au présent des utopies modernistes passées, chacun d'eux est une trace, une expérience d'un passé commun de la culture occidentale. Leur rapprochement et leurs comparaisons, accélérés grâce aux techniques d'animation, permettent de reconstituer une évocation de la modernité.

La mise en répertoire de ces images, qu'implique le déroulement cinématographique, rapproche la série du dispositif imageant du « Musée de l'audio-visuel » suggéré en 1976 par Malraux dans *L'intemporel*. Il s'agit d'un Musée imaginaire augmenté, dans lequel les formes non verbales prennent en charge la transmission du savoir sur l'art, mais aussi relocalisent l'histoire de la création dans un contexte géographique et temporel. Selon Malraux, la mise en séquence englobe la création dans le monde d'images qui l'environne (références et influences, mais aussi contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre), ressuscitant ainsi son « unité perdue » (2004, 992) plus fortement que la prise de vue photographique qui tend à la fragmentation. Le montage sur lequel repose la série se rapproche du dispositif organisationnel voulu par Malraux. En effet, par la nature même de sa construction, la série est une « structure feuilletée » (de Certeau 1975, 102), un champ dans lequel se déploient des expériences du passé réactualisées en images. Une telle construction donne à voir la circulation de diverses expériences, d'un passé artistique, vécus et rêvés, qui s'imprègnent et qui nourrissent également notre propre vision du passé.

Une telle conception empêche dorénavant de comprendre l'histoire de l'art comme un enchaînement causal d'évènements. Elle nous invite à repenser l'histoire de l'art comme un réseau de sens, reposant sur le dynamisme des correspondances à l'œuvre, par lequel s'active notre mémoire culturelle. L'entrecroisement des sources — visuelles, écrites et orales — occasionne des contaminations entre ces différents médias, entraîne la recréation d'images porteuses de temps et de sens, et permet d'accéder à une reconstitution du passé dans ses différents aspects. Ce phénomène est particulièrement visible dans les scènes recrées sur les modèles de représentations déjà existants ou nouvelles à partir des techniques plastiques de l'époque. Elles sont des inventions inédites au présent d'un passé révolu. Ces procédés créent ce que Warburg nomme un « entre-espace »¹⁷ (Didi-Huberman 2000 ; Agamben 1998), concept suggérant une ouverture des possibilités

de l'image, du support formel et esthétique, vers un lieu d'action pour la mémoire collective et culturelle. Ces images en actes deviennent les intermédiaires créatifs entre réel et fiction, et accordent à la mémoire et à l'imaginaire une place centrale dans le processus cognitif. Elles sont ainsi un lieu d'expériences où la mémoire participe à la cohérence de l'interprétation et à la continuité du récit historique. La vérité et la fiction des images sont les deux moteurs de la reconstitution du passé et influencent sa représentation et sa version. On touche ici à la question de la mémoire. La mémoire est une forme de rapport au passé qui se distingue de l'autorité objective attribuée à l'Histoire par sa plasticité (Nora 1984). En effet, parce qu'elle relève de la dialectique de l'anamnèse (entre souvenir et amnésie), la mémoire est considérée comme subjective (individuelle ou collective), labile et manipulable (Bédarida 2001 ; Wunenburger 2008). Elle partage en cela des traits communs avec l'imaginaire et la fiction. Mais le phénomène de l'anamnèse révèle également les rapports particuliers que la mémoire entretient avec le temps, puisqu'elle fait apparaître au présent un souvenir passé. Se dessine ici la capacité de la mémoire à produire d'autres images à travers le temps.

Ainsi, la série d'animation, en tant que dispositif intermédiaire, réalise le même mouvement à partir de l'hybridation de son répertoire iconique, en arrimant fiction et documentaire (images d'archives, films et techniques de filmages liées au genre). La part créative du récit historique repose en partie sur l'intégration de motifs du passé et l'invention ou la recréation de formes nouvelles, autant d'opérations qui correspondent au désir de resituer l'objet perdu dans le passé en maintenant un effet plausible de réalité de ce passé. Cette capacité de la série d'animation à représenter le passé et son supplément de sens (soit une distance critique) rejoint la notion clé de « représentance » élaborée par Paul Ricœur. Cette notion dynamique envisage « le rapport entre les constructions de l'histoire et leur vis-à-vis, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces » (Bédarida 2001, 736). Ainsi, grâce à sa créativité et sa capacité à produire de nouvelles formes, la série accède au temps de la mémoire, ce temps qui figure le passé au présent, où souvenirs et fiction se nourrissent et participent à la mise en scène du récit historique. L'histoire de la création, qui s'écrit visuellement au fil des épisodes, s'organise alors à partir de formes non verbales à fonction mnésique (Gombrich 1986).

Dès lors, la série, située entre documentaire et création, produit une mise en histoire de la modernité. Mais il s'agit d'une reconstitution du passé construite sur le modèle de la « rétrocipation » (Pierre 2012, 19), c'est-à-dire une opération de renversement des rapports de projection entre passé et futur. Cette accumulation et cette mise en répertoire des objets de la modernité permettent une distanciation critique autorisant à revisiter les mythes qui leurs sont attachés, en prenant acte que ces derniers appartiennent à un projet futuriste désormais éteint. L'enjeu est la relecture des représentations d'un avenir dépassé, pour mieux comprendre comment un certain destin de l'art s'est constitué sur les mythologies de vitesse, de mobilité, ou de progrès technique et scientifique. Le recyclage de cette iconographie en appelle alors à l'imaginaire moderniste pour en proposer une autre forme, une « vision plastique » (Francastel 1950) qui montre en même temps ce que l'histoire a retenu de la modernité, mais aussi ce qui n'a pas eu d'avenir. Le récit qui en résulte est celui d'un entrecroisement que nous avons décrit, lequel perturbe l'historiographie traditionnellement admise pour cette période qui a longtemps fait l'objet de lectures nationalisantes et d'exclusions. La configuration qui est proposée crée une nouvelle poétique historique autorisant une pluralité d'événements et d'agents qui permettent au récit de s'éloigner d'une histoire nationale de l'art telle qu'elle a pu s'écrire jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, la série évoque un pan de l'histoire de l'art français dans sa version officielle réévaluée depuis la fin des années 1960. Elle se base sur un panthéon artistique élaboré à partir de l'après Seconde Guerre mondiale. Elle y inclut Picasso, Soutine et d'autres artistes de Montparnasse et leur donne la place que l'histoire de l'art leur a attribuée : Picasso en tant que héros du renouvellement de la modernité et Soutine, incarnation d'une modernité romantique plus subjective. Ces deux figures permettent de maintenir et de rejouer la dialectique, chère à l'art occidental, du couple raison et folie. Néanmoins, les réseaux qui se dessinent à partir de ces deux grandes figures indiquent une pluralité créative qui ne se résume pas simplement à cette dichotomie de la modernité. Par ailleurs, cette histoire de la création est construite sur un oubli. En effet, si la série traite d'artistes ayant appartenu à la catégorie désuète de l'École de Paris¹⁸, elle évite soigneusement le terme. Cette catégorie de l'histoire de l'art, développée vers 1925, désignait les artistes étrangers exerçant à Paris afin de les distinguer des artistes de nationalité française qui, eux, exerçaient à l'Académie. Cette terminologie, qui est un des symptômes d'une

histoire de l'art participant au projet national et identitaire, fut employée jusqu'aux années 1960 (Passini 2012). Son effacement progressif de la discipline est concomitant des bouleversements intellectuels qui se sont opérés dans le domaine des sciences humaines, notamment à partir de l'émergence de la pensée postmoderne et de celle des sociétés de contrôle, au sein desquelles une telle catégorie ne pouvait plus avoir voix au chapitre. Aussi l'histoire de l'art française, obligée de se réinventer, a-t-elle fait éclater cette catégorie obsolète pour en faire émerger certains acteurs, dont Picasso et Soutine, qui sont devenus les héros d'un panthéon rénové. L'historiographie de l'art, en substituant à cette catégorie une constellation d'individus, se dégage du mythe nationaliste lié à l'art de cette période (Hyacinthe 2016). Ainsi, l'histoire que raconte la série est un prolongement de celle formulée par une histoire de l'art rénovée qui, à partir des années 1970-1980, rejette le projet nationaliste attribué à l'art. Ce nouveau récit autorisé, construit sur un oubli, est un récit résilient, capable de maintenir une mémoire collective de la création désormais distanciée des mythes modernistes et de produire un roman national pacifié.

Conclusion

Finalement, la réussite de cette série d'animation en tant que film d'histoire de l'art est due d'une part à sa fonction documentaire : *Les aventuriers* porte à l'écran la complexité du processus créatif (lié à la vie de l'artiste, à l'analyse formelle ou à l'élaboration d'une œuvre, et aux évolutions stylistiques dans une période donnée). D'autre part, la réussite réside aussi dans la capacité du dispositif animé à produire une représentation complexe de l'histoire de la modernité artistique, faite d'un empilement d'anciennes images de l'avenir, qui apparaissent au présent comme les reflets du passé et dans lesquelles cohabitent des temporalités imbriquées. Le dispositif filmique et les réappropriations qu'il mobilise créent un rapport dialogique entre œuvres, images et temps, ce qui déplace les discours concurrentiels habituellement tenus entre ces différents éléments de la mise en histoire. En outre, cette série d'animation, tel un musée imaginaire augmenté, induit une réflexivité à l'égard de l'art et de l'histoire. Il permet de retourner les relations dynamiques entre passé et futur, sans pour autant perdre le fil de l'histoire. Cependant, malgré sa tentative de donner lieu à une histoire de l'art non traditionnelle (celle d'une progression non linéaire capable de saisir la complexité d'une époque), par des écarts ou des partis-pris, la série livre une vision orientée de la modernité et réitère un discours autorisé sur l'art, celui de Paris, capitale de l'art moderne. Ainsi, la mise en avant des figures artistiques canonisées de la modernité tend à réduire les autres artistes à des rôles de subalternes, voire de faire-valoir. Qui plus est sont gommés de l'histoire de la modernité certains regroupements (École de Paris) ou courants (effacement d'un pan du fauvisme et de l'abstraction) qui y ont pourtant pris part¹⁹. Ces opérations de sélections et d'omissions permettent de conserver et d'acquérir de nouvelles valeurs pour la modernité artistique, telles que l'esthétique réaliste, le combat et l'engagement (politique et social), le romantisme de la bohème, et finalement celle de l'humanisme, dont la plaque tournante généreuse serait Paris, terre d'accueil pour les artistes de toutes nationalités vers laquelle convergent ou se diffusent toutes les nouveautés artistiques. Ces omissions témoignent donc de la difficulté de la série à se dégager d'une conception mythique de la modernité artistique héritée de l'après Seconde Guerre mondiale. Cependant, cette part mythique n'est pas dénuée de sens, car comme le note Michel de Certeau, « [l']écriture historique est prise dans une relation fondamentalement ambivalente par sa double nature d'écriture en miroir qui renvoie au présent une fiction, fabricatrice de mensonge et en même temps de vérité » (1975, 118). Ainsi, la série est le lieu de cette expérience réflexive où mémoire et imaginaire tiennent une place centrale dans le processus du récit historique, de sorte qu'il est possible d'affirmer que cette série d'animation peut être considérée comme un nouvel outil heuristique participant de l'historiographie de l'art et de la création, également capable d'informer sur les relations que nous entretenons avec l'histoire artistique elle-même.

Références

- Agamben, Giorgio. 1998. *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Hoëbeke.
- Barthes, Roland. 1968. « L'effet de réel ». *Communications* 11 : 84-89.
- Bédarida, François. 2001. « Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricœur ». *Revue historique* 619 : 731-739.
- Benjamin, Walter. 2006. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter. 1991. « Sur le concept d'histoire ». *Écrits français*, 432-455. Paris : Gallimard.
- Carron, Pierre. 2002. *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles : Ousia.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Collectif. 1994. *Histoire de l'art et cinéma : les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti*. Paris : Louvre.
- Collectif. 2008. « Périodisation et histoire de l'art ». *Perspective : Revue de l'INHA* 4, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-periodiques/perspective/perspective-2008-4-periodisation/_attachments/2008-4_Apercu.pdf (consulté le 20 juillet 2018).
- Deleuze, Gilles. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit.
- _____. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.
- _____. 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- Dufrêne, Thierry. 2010. « L'histoire de l'art à l'âge du cinéma ». *Diogène* 231 : 137-149.
- Focillon, Henri. 2013. *Vie des formes*. Paris : PUF.
- Francastel, Pierre. 1950. « Le point de vue d'un pédagogue ». *Les arts plastiques* 5-6 : 13-16.
- Ginzburg, Carlo et Carlo Poni. 1981. « La micro-histoire ». *Le débat* 17 : 133-136.
- Gombrich, Ernst. 1986. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Chicago : University of Chicago Press.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Hyacinthe, Sandrine. 2016. *L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'art à Paris de 1945 à 1980*. Thèse de doctorat. (Université Paris Nanterre).
- Le Goff, Jacques. 1989. « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? ». *Le débat* 54 : 48-53.
- Lemaître, Henri. 1956. *Beaux-arts et cinéma*. Paris : Cerf.
- Levi, Giovanni. 1989. « Les usages de la biographie ». *Annales ESC* 44 (6) : 1325-1336.
- Malraux, André. 2004. « L'intemporel », dans *La métamorphose des dieux*, 987-1000. Paris : Gallimard.
- Michaud, Philippe-Alain. 2012. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula.
- Müller, Jürgen E. 2006. « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses : l'identité des médias en questions* 16 : 103-104.
- Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire, I : la République*, 16-42. Paris : Gallimard.
- Passini, Michaela. 2012. *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Pierre, Arnauld. 2012. *Futur antérieur : art contemporain et rétrocipation*. Paris : Les Presses du réel.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Reboul, Stéphane et Umut Ungan. 2014. « Les temps de l'art : une introduction ». *Marges* 19 : 11-16.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit*. Paris : Seuil.
- Robert, Valentine et Laurent Le Forestier. 2015. *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Sadoul, Georges. 1959. « A Work in Progress ». *Cahiers du cinéma* 91 : 46-51.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2008. « Les paradoxes de l'anamnèse ». Dans *Mémoire et identité : parcours dans l'imaginaire occidental*. Sous la direction de Paul-Augustin Deproost, Laurence van Ypersele, Myriam Watthee-Delmotte, 151-162. Louvain : Presses universitaires de Louvain.

Notes

- 1 L'expression est de Thierry Dufrêne. Il englobe dans cette catégorie des films mettant en œuvre une vé-

ritable pratique de l'histoire de l'art avec et par la caméra, tels que *Rembrandt* (K. Clark, 1975), *Carpaccio* (R. Longhi, 1948), *Die steinernen Wunder von Naumburg* (C. Oertel, 1932), les critofilms (1948-1964) ou *Il cenacolo di Andrea del Castagno* (C. Ragghianti, 1954).

2 Ricœur décrit le temps historique comme un médiateur entre le temps du monde (cosmologique) et le temps vécu. Il est soumis à trois conditions de possibilité : un déroulé linéaire, la succession culturelle et sociale, et l'idée de la trace en tant qu'indication matérielle porteuse de sens. Cette trace historique est l'indicateur d'une réalité produite au passé (c'est là le temps avec lequel les historiens travaillent) (1985, 189-228).

3 Cette question de la mise en récit a fait l'objet de fortes réflexions depuis plus d'une trentaine d'années en France chez des philosophes comme Paul Ricœur et Jacques Rancière, ou d'historiens comme Paul Veyne.

4 Le développement de Focillon (2013, 81-97) est repris dans Didi-Huberman (2000, 26).

5 « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique de l'arrêt » (478-479).

6 Cette conception de l'histoire de l'art est héritée de Giorgio Vasari, dont l'ouvrage *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550) fut un des modèles méthodologiques de la discipline. Cette anthologie monographique présente l'histoire et l'art dans une progression linéaire orientée par un destin calqué sur le cycle biologique avec une jeunesse, une maturité et une mort.

7 Selon l'auteur, le journal intime, en tant que succession indéfinie de notes, relève du régime de la chronique au sens aristotélicien, qui s'oppose par sa fragmentation au récit unitaire (chapitres 9 et 23 de *La poétique*) : « À la différence [de l'autobiographie rétrospective], le journal est délié de tout souci de cohérence, [...] chaque notation, prise isolément, relève bien d'une configuration narrative à part entière » (150).

8 En référence à la « vision plastique » (Francastel 1950).

9 Concernant les débats relatifs au style et à la périodisation en histoire de l'art, voir le dossier « Périodisation et histoire de l'art » (collectif 2008).

10 Sur ce point, la série procède à l'image de l'historiographie de l'art qui, après la Seconde Guerre mondiale, efface de son récit ces artistes jugés collaborationnistes et interdits d'exposition. Ce jugement est annoncé visuellement dès l'épisode 1, à l'occasion d'une scène de banquet outrancier : les images de ces artistes se mêlent à celle de veaux et de porcs, une référence renvoyant à l'image péjorative qui leur est accolée après-guerre et pour longtemps.

11 L'originalité du critofilm est d'avoir réussi une synthèse entre le documentaire et le film d'art. Carlo Ragghianti définissait le critofilm comme « une lecture et une analyse critique du langage artistique réalisée dans le langage visuel du cinéma » (Dufrêne 2010, 142).

12 Concernant la Vierge à l'enfant de Gósol, la technique animée permet d'en faire ressortir certaines caractéristiques, notamment les grands yeux, lesquels sont davantage agrandis.

13 Le commentaire de Didi-Huberman concernant la survivance insiste sur la circulation des images, car elle « impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire, l'œuvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'anachronise. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelques fois après des choses moins anciennes » (2002, 85-86).

14 Cette séquence inédite est réalisée à partir du détournement d'un film documentaire de Gaston Velle datant de 1904. Voir l'entretien de Pauline Gaillard par Karine Abadie (décembre 2016).

15 Par exemple, l'interdiction de représenter les mains ou le geste de certains artistes a nécessité le tournage de plans de mains. Voir les différents témoignages des réalisatrices dans *Les aventuriers de l'art moderne* (2015) et les entretiens de Valérie Loiseleux, Pauline Gaillard, Amélie Harraut par Karine Abadie et Rémy Besson (2016-2017).

16 L'intensification de la présence d'images scientifiques en particulier (objets médicaux ou images radiologiques) est nettement visible dans les derniers épisodes. Leur juxtaposition aux créations artistiques crée un rapport dialogique entre ces motifs.

17 Le concept « d'entre-espace » (*Zwischenraum*) est traduit par celui d'« intervalle » chez Didi-Huberman. Il est le lieu matériel permettant de créer à la fois une distance entre les images et la possibilité d'un passage (2000, 452-505).

18 L'École de Paris, popularisée par André Warnod en 1925, est rapidement évoquée dans l'épisode 3 (min : 12.35) avec en fond la tour Eiffel tel un phare. Il s'agit d'une image hautement symbolique pour évoquer brièvement

cette école, qui désigna longtemps le fleuron de l'art moderne français et Paris, son berceau historique. Par ailleurs, il faut prendre en considération la bibliographie du livre de D. Franck (format initial des *Aventuriers de l'art moderne*), qui rassemble de nombreux ouvrages de l'après Seconde Guerre mondiale et l'important corpus que déploie la série ; il est impensable que l'expression soit restée inconnue des auteurs. Aussi s'agit-il d'un oubli volontaire de cette appellation de l'histoire de l'art.

19 L'occultation de ces courants aux connotations négatives est caractéristique de l'historiographie française de l'après Seconde Guerre mondiale, qui tente de restaurer l'assise de Paris sur l'échiquier artistique international. Ainsi, le fauvisme, représenté par les artistes qui ont fait le voyage en Allemagne de 1941, est banni des expositions et de l'histoire. Il en va de même de l'abstraction, dont l'esthétique et les origines (perçues par bon nombre d'agents artistiques de l'époque comme relevant de l'expressionnisme germanique barbare et irrationnel) sont jugées peu compatibles avec le canon du réalisme cartésien de l'esthétique française. Pour ces raisons, l'histoire de l'abstraction commence à s'écrire dans les années 1950, de fait une seule référence à l'abstraction et à Kandinsky est faite dans l'épisode 1 (48 : 15).