

## Du tableau à la séquence Revoir Hopper (Gustav Deutsch, *Shirley*, 2013)

Livio Belloï

*À la mémoire de Cesira Novello (1931-2017)*

L'année 2013 a vu l'apparition d'un singulier objet de cinéma. Cette année-là en effet, l'artiste autrichien Gustav Deutsch, grand maître du cinéma de *found footage*, auteur notamment de la monumentale trilogie *Film ist.* (1996-2009)<sup>1</sup>, sortait sur nos écrans son premier film de fiction tourné avec des acteurs de chair et d'os. Avec *Shirley* (du nom de son personnage principal), sous-titré *Visions of Reality*<sup>2</sup>, Deutsch s'engageait dans un pari pour le moins audacieux, puisqu'il s'agissait, en la circonstance, de recréer, d'incarner et d'animer treize tableaux du peintre américain Edward Hopper.

En termes généalogiques, *Shirley* est le point d'aboutissement d'un processus relativement long, scandé par différentes phases qui déclinent, chacune à leur manière, la notion même de *remake* ou de reprise. Le premier *remake* dont *Shirley* dérive tient de l'installation multimédia. En 2008-2009, dans le cadre d'une exposition intitulée *Western Motel : Edward Hopper and Contemporary Art* organisée par la Kunsthalle (Vienne), Deutsch livre un premier état de sa réflexion quant à l'œuvre du peintre. D'une part, il expose des répliques-miniatures, à l'échelle et en trois dimensions, de dix tableaux de Hopper ; de l'autre, il recrée, non plus à l'échelle, mais grandeur nature, le décor de *Western Motel* (1957), tableau bien connu qui tenait lieu d'illustration à l'affiche même de l'exposition. Tout le dispositif est conçu en telle sorte que les visiteurs de la Kunsthalle puissent investir et occuper, littéralement, l'espace imaginé par le peintre et recréé par le cinéaste<sup>3</sup>.

La deuxième phase du processus aura consisté à peupler cet espace en trois dimensions et à y tourner un premier court-métrage portant le même titre que le tableau dont il s'inspire. C'est là, comme l'a observé Gabriele Kranzelbinder (Deutsch et Schimek 2013, p. 9), le « pilote » de *Shirley*.

<sup>1</sup> Sur *Film ist.*, voir notamment Belloï 2013 et Cowan 2010. Pour un point de vue plus panoramique sur l'œuvre de Deutsch, voir Brainin-Donnenberg et Loebenstein 2009.

<sup>2</sup> Gustav Deutsch, *Shirley. Visions of Reality*, KGP Kranzelbinder Gabriele Production, 93', 2013.

<sup>3</sup> Pour un aperçu de cette installation, voir Deutsch et Schimek 2013, p. 28-29 et 34. Outre des articles signés par Brigitte Felderer et Olaf Möller, cet ouvrage comprend un long entretien avec Gustav Deutsch et sa collaboratrice Hanna Schimek (nous allons y revenir), ainsi que de nombreux dessins, plans et autres photos de plateau.

À partir de 2010, le projet prend une tournure strictement architecturale<sup>4</sup>. Au décor propre à *Western Motel*, devaient s'adjoindre des reconstitutions grandeur nature et minutieuses jusqu'au moindre détail de douze autres tableaux de Hopper, puisés un peu partout dans son œuvre, entre 1931 et 1965. Une fois ces décors réalisés, il ne restait plus au cinéaste qu'à y disposer des acteurs et à y déployer un récit connectant entre eux les différents tableaux devenus vivants. Autant dire, dès lors, que *Shirley* procède fondamentalement de *remakes* en chaîne, à l'intérieur d'une vaste constellation où s'entrecroisent tour à tour peinture, cinéma, architecture, exposition et installation.

La structure générale de *Shirley* appelle quelques mots de commentaire. Le prologue du film s'affiche comme une reconstitution de *Chair Car*, tableau daté de 1965 – soit la plus tardive des œuvres de Hopper que Deutsch ait entrepris de recréer. Incarnée par Stephanie Cumming, Shirley entre dans le wagon par la droite et prend place sur un siège. De son sac à main, elle extrait bientôt un livre qu'elle se met à feuilleter. Un raccord dans l'axe nous révèle qu'il s'agit d'un ouvrage d'Emily Dickinson (1830-1886), la poétesse favorite de Hopper<sup>5</sup>. Ainsi visualisée, la couverture du livre nous fait signe en ce qu'elle reproduit, précisément, *Western Motel*, mais dans la version retravaillée par Deutsch, ce qui produit au passage un effet de miroitement, sinon de mise en abyme. S'ensuit un lent zoom avant braqué sur la couverture de l'ouvrage, qui débouche sur un effet de flou. C'est sur cet amas de couleurs informes que finissent par se détacher les titre et sous-titre de l'œuvre, avant que ne s'amorce la première séquence du film.

À l'autre bout du récit, nous retrouvons cette même masse informe vis-à-vis de laquelle la caméra entame cette fois un mouvement inverse, recadrant Shirley dans la voiture-salon inaugurale, alors qu'elle s'apprête à partir pour Rome rejoindre la troupe du Living Theatre, en vue de travailler avec le compositeur italien Luigi Nono. Récit encadré, dès lors, qui mise à plein sur les pouvoirs imageants de la lecture, thème déjà exploré dans le segment 11.3 de *Film ist.*<sup>6</sup>. Récit enchâssé qui, dans cette structure même, trouve son ordonnancement temporel : si *Chair Car* constitue bel et bien le tableau le plus tardif auquel Deutsch ait choisi de donner vie, tous les autres lui sont forcément antérieurs. Ce qui signifie que le corps du film peut se lire comme une succession de flashbacks, chaque nouvelle séquence prenant place, en termes de chronologie, à la date même à laquelle le tableau correspondant de Hopper a été composé<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Rappelons au passage que Gustav Deutsch est architecte de formation (études effectuées entre 1970 et 1979 à l'Université technique de Vienne).

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs sur une citation d'Emily Dickinson qu'à l'autre bout du film, *Shirley*, par la voix intérieure de son héroïne, se clôturera.

<sup>6</sup> À ce sujet, voir Belloï 2013, p. 212-218. Pour l'occasion, Deutsch réactive le thème du bovarysme, tel qu'il a été conceptualisé, dès 1902, par le philosophe Jules de Gaultier.

<sup>7</sup> Si les tableaux de Hopper déterminent la date à laquelle se déroulent les différentes séquences de *Shirley* (chronologiquement, de 1931 à 1965), c'est Deutsch qui en choisit le lieu (de Paris à New York, en passant par Los Angeles, New Haven, Albany, etc.), le jour (le 28 août, à une exception près) et l'heure (matinée ou soirée).

Mais allons voir les choses de plus près et penchons-nous, en la circonstance, sur la quatrième séquence de *Shirley*, basée sur *New York Movie* (1939), le « tableau "cinématographique" le plus puissant de Hopper » selon son exégète Walter Wells (2007, p. 224). Le trait le plus immédiatement remarquable, quant à ce tableau, tient à son caractère bipartite très affirmé : à gauche, la salle de cinéma proprement dite<sup>8</sup> ; à droite, l'ouvreuse, saisie dans une posture d'attente, comme envahie par l'ennui. Au centre, une masse sombre, constituée d'un mur et d'une colonne, qui obstrue la représentation et bloque le regard. Alors que, dans son principe, *New York Movie* se donne pour ambition de représenter un espace un et homogène, le tableau s'offre à nous comme un diptyque, voire, osons l'expression, comme un écran divisé<sup>9</sup>.

Pour étrange qu'elle puisse paraître, cette division du tableau peut s'expliquer : elle doit être rapportée, en l'occurrence, à un fait de genèse. *New York Movie* est connu pour être le tableau de Hopper qui aura exigé le plus grand nombre de croquis préparatoires (54 en tout)<sup>10</sup>. À consulter ces croquis, l'on se rend compte que ce tableau, s'il n'est pas un diptyque au sens strict du terme, s'avère bien être, à tout le moins, un *composite* ou un conglomérat. En fait, les deux portions latérales du tableau renvoient à deux salles de cinéma distinctes. Celle de gauche correspond à un croquis esquissé au Palace Theatre, celle de droite à des dessins préparatoires exécutés au Strand (deux salles de cinéma de Broadway que le peintre fréquentait assidûment). Pour composer *New York Movie*, Hopper procède ainsi à une juxtaposition de deux lieux distincts, qui en forment un troisième, pure invention de ce tableau. Il y a donc là une manière de collage ou de montage. La masse sombre située au centre de l'image est ce qui

---

<sup>8</sup> Wells a bien mis en évidence la propension de Hopper à représenter des salles de spectacle (*Two on the Aisle*, 1927 ; *First Row Orchestra*, 1951 ; *The Sheridan Theater*, 1957 ; *Intermission*, 1963, etc.). Il va jusqu'à formuler l'hypothèse, assez séduisante, d'un « Hopper imprésario » (2007, p. 223-241).

<sup>9</sup> S'appuyant sur la présence des plafonniers dans la portion gauche de l'image, Walter Wells livre une lecture un peu différente de la structure propre à ce tableau : « Un rideau et une colonne ornementale divisent le tableau en deux, tandis que seuls ces étranges plafonniers lumineux situés dans la partie obscure font apparaître des couleurs qui enveloppent l'ouvreuse de l'autre côté de la colonne. Sans ces plafonniers, le tableau serait un diptyque formé de deux images reliées mais séparées, celle de l'ouvreuse indifférente au film et celle des spectateurs assis loin d'elle » (2007, p. 229). Pour Wells, les plafonniers en question auraient ainsi valeur de traits d'union entre les deux espaces.

<sup>10</sup> Ces dessins préparatoires sont conservés par le Whitney Museum of American Art. Il est loisible de les consulter en ligne à l'adresse suivante : <<http://whitney.org/Exhibitions/HopperDrawing/Explore>> (dernière consultation : le 6/08/2017). Sur la pratique et l'importance du croquis pour Hopper, voir Lyons, O'Doherty et Weinberg 2012. En consultant les carnets de travail de Hopper, l'on découvre notamment que *Shirley* est en fait le surnom que le peintre attribuait au personnage de la secrétaire dans le tableau intitulé *Office at Night* (1940) – œuvre elle aussi convoquée et retravaillée dans *Shirley*. En d'autres termes, le prénom du personnage de Deutsch et, par rebond, le titre de son film constituent également des emprunts, plus discrets, à Hopper.

aura contribué à raccorder les deux lieux, à les souder. C'est une couture, mais c'est aussi une sorte de balafre que le peintre n'a aucunement cherché à atténuer.

De part et d'autre de cette couture, qui occupe à elle seule près d'un tiers du tableau, Hopper s'est employé à tisser tout un réseau de dichotomies qui forment la charpente même de l'œuvre. En premier lieu, la salle et le hall s'opposent comme s'opposent pénombre et lumière. La salle, sur la gauche, est le lieu du divertissement, de la consommation ; le hall, quant à lui, sur la droite, est le lieu du travail et, en l'occurrence, de l'ennui. En termes spatiaux, la salle offre une profondeur assez ample, dans laquelle le regard a tout loisir de s'enfoncer, avec l'écran de cinéma, au fond de l'image, pour seule limite ; l'espace du hall, à l'inverse, obéit à une profondeur plus restreinte, le regard venant d'abord buter sur la silhouette féminine, puis sur le rideau rouge qui annonce la volée d'escaliers et fait partiellement obstacle.

L'opposition est également le schème qui préside aux rapports entre les figures humaines représentées : pluriel dans la salle, où sont assis deux personnages, contre singulier dans le hall. Les spectateurs dans la salle sont de surcroît figurés de dos, à peu près dans la même position que celle qu'occupe le spectateur devant le tableau, alors que l'ouvreuse se présente à nous de profil, dans un rapport de quasi-perpendicularité vis-à-vis des éléments de décor qui l'entourent. Eux sont assis, elle est debout. Eux adoptent une posture centrifuge, leur regard se projetant dans l'image que l'écran leur donne en pâture ; elle observe une posture plutôt centripète, entre repli sur soi et auto-absorbement (pour reprendre, en l'adaptant quelque peu, le concept forgé par l'historien de l'art Michael Fried [Fried 1990]). En d'autres termes, la césure autour de laquelle le tableau s'articule sépare deux univers posés comme strictement antagoniques. Entre l'espace de la salle et celui du hall, Hopper érige une barrière qui paraît étanche, infranchissable.

Introduit par deux intertitres véhiculant des informations de temps et de lieu (« Monday, August 28<sup>th</sup> 1939 », « New York, 10 p.m. »), sur lesquels se donne à entendre une voix radiophonique relatant des événements arrivés en ce jour précis, le *remake* cinématographique que Deutsch livre de *New York Movie* frappe d'abord par sa rigoureuse précision. Tout y est : à gauche, la salle de cinéma avec ses deux seuls spectateurs visibles ; isolée à droite, dans l'espace du hall, l'ouvreuse, qui prend en l'occurrence les traits du personnage de Shirley ; au centre, la colonne et le mur, qui font césure. Mais, sous cette conformité apparente, il convient de pointer les transformations multiples que le cinéaste imprime au tableau dont il s'inspire.

La première question à se poser de ce point de vue est sans conteste celle de l'écran. Dans *New York Movie*, Hopper réserve à ce dernier une place relativement restreinte : dans le tableau, nous ne voyons guère qu'un fragment de l'écran, à la surface duquel se laisse deviner un paysage montagneux, enneigé, vierge de toute figure humaine. La première intervention de Deutsch quant au matériau-source consiste précisément à élargir l'espace dévolu à l'écran, en telle sorte qu'une

scène de film puisse venir s'y projeter, fût-ce partiellement. Ce film, que Deutsch incruste dans la scène hopperienne, n'est autre que *Dead End (Rue sans issue, 1937)* de William Wyler, avec Sylvia Sydney, Humphrey Bogart et Joel McCrea dans les rôles principaux – un film qu'en termes de vraisemblance historique élémentaire, le personnage de Shirley aurait en effet très bien pu voir en 1939. Mais là n'est pas le plus important. Comme le personnage féminin y fait allusion dans son monologue intérieur, le film de Wyler adapte en fait une pièce de théâtre écrite en 1935 par Sidney Kingsley (1906-1995) et produite par le Group Theatre, cette troupe new-yorkaise d'avant-garde fondée en 1931 par Lee Strasberg, Cheryl Crawford et Harold Clurman. Séduit par cette pièce dépeignant les bas-fonds d'un quartier de New York, le producteur Samuel Goldwyn en racheta les droits (pour « 165.000 dollars », précise Shirley), avant d'en confier la réalisation à William Wyler. Quant au « Clifford » évoqué dans le monologue de Shirley<sup>11</sup>, il s'agit bien sûr de Clifford Odets (1906-1963), l'auteur de pièces engagées comme *Waiting for Lefty* (1935, avec Elia Kazan dans la distribution) et *Golden Boy* (1937)<sup>12</sup>, lui aussi membre du Group Theatre et entretenant des relations assez tortueuses avec l'industrie cinématographique hollywoodienne<sup>13</sup>.

C'est précisément ce film projeté qui va permettre à Deutsch de subvertir le dispositif hopperien originel. Pour le cinéaste, il s'agit, plus spécifiquement, de rétablir une communication entre les deux espaces initialement disjoints. Ce décroisement s'opère avant tout par le biais du son. Alors que la caméra entame un lent pano-travelling vers la silhouette de Shirley, cette dernière récite au mot près, et en voix *in*, ce qui est assez rare pour être souligné, les répliques prononcées par le personnage féminin dans le film de Wyler. Pour l'anecdote, ce personnage n'est autre que la mère du gangster Baby Face Martin (Bogart), incarnée par Marjorie Main, actrice qui tenait le même rôle dans la pièce de Kingsley. L'imitation qu'en livre Shirley accentue le côté las et traînant de cette voix, de cette sorte de miaulement un peu plaintif, dont elle semble gentiment se moquer en le contrefaisant. Si Shirley est capable de faire siennes ces répliques, ce n'est pas en raison de son métier d'ouvreuse, qui aurait vu le film des dizaines, voire des centaines de fois : c'est plutôt que, dans le scénario imaginé par Deutsch, elle *est* une actrice du Group Theatre, qui a joué dans la version originale de *Dead*

<sup>11</sup> « Hollywood is a dead end. Everybody comes back. Like Clifford. After *Waiting for Lefty* and *Awake and Sing !*, Hollywood offered 4000 dollars a week. He resisted at first. But then, *Paradise Lost* went into trouble at the box office. So he went. A communist in Hollywood ». Cette dernière phrase fait évidemment songer à l'important ouvrage d'Andersen et Burch 1994.

<sup>12</sup> À l'affiche de *Golden Boy*, l'on retrouve non seulement Elia Kazan, mais aussi un certain Jules Garfield, de son vrai nom Julius Garfinkle, qui, en cinéma, allait devenir John Garfield (Tay Garnett, *The Postman Always Rings Twice*, 1946 ; Robert Rossen, *Body and Soul*, 1947 ; Abraham Polonsky, *Force of Evil*, 1948, etc.).

<sup>13</sup> Engagé à Hollywood comme scénariste, Odets continuera à écrire des pièces de théâtre dont certaines feront par la suite l'objet d'adaptations à l'écran. C'est le cas, exemplairement, de *Clash by Night* (Fritz Lang, 1952) et de *The Big Knife* (Robert Aldrich, 1955). Sur le Group Theatre, voir principalement Smith 1990 et Krich Chinoy 2013.

*End*. En cela, Shirley est particulièrement bien placée pour juger des mérites respectifs de Kingsley et de Wyler – même si, aujourd’hui, comme elle le signifie à deux reprises en voix intérieure, elle avoue préférer le rôle, moins en vue, plus marginal, de « l’ouvreuse » (*usherette*).

Depuis sa position de retrait, Shirley formule un plaidoyer en faveur du théâtre *contre* le cinéma, pour Kingsley *contre* Wyler. À ses yeux, le film de Wyler (qui n’était évidemment pas choisi au hasard) est exemplaire du fait que l’industrie hollywoodienne elle-même est une voie sans issue (« a dead end »). Tel est du reste le paradoxe qui travaille et traverse cette séquence : si Deutsch vise à faire tomber la barrière entre les deux espaces juxtaposés par Hopper, c’est pour mieux y réinstaller une dichotomie mettant aux prises, d’une part, le théâtre engagé, progressiste, soucieux de problématiques sociales tel que le pratique le Group Theatre et, de l’autre, le cinéma hollywoodien, que le personnage de Shirley perçoit comme aliéné et aliénant, inféodé aux pleins pouvoirs des producteurs.

Après l’intervention de Shirley, Deutsch revient, en termes de cadrage, à la configuration initiale, la plus proche du tableau de Hopper. Dans la deuxième partie de cette séquence, le cinéaste fait porter l’attention sur l’autre pan de la représentation, soit la salle de cinéma elle-même. Sur l’écran second, se profile une autre séquence de *Dead End*, qui est comme le double de la première. Ce sont les retrouvailles de Baby Face Martin, non plus avec sa mère (auprès de laquelle il a essuyé un rejet particulièrement brutal), mais avec son amour de jeunesse, Francey, incarnée par Claire Trevor, dont ce sera d’ailleurs l’unique apparition dans le film de Wyler. Là encore, les retrouvailles tournent à l’aigre, Baby Face Martin découvrant que son ancienne fiancée, acculée par la pauvreté, a sombré dans la prostitution. En échantillonnant ces quelques plans (et c’est également vrai de la séquence précédente), Deutsch joue le jeu de son héroïne et lui prête main forte : il réduit le film de Wyler à ce qu’il est dans le fond, à savoir un mélodrame académique et larmoyant, vidé de toute critique sociale explicite, dénaturant, en cela, la pièce originelle de Kingsley<sup>14</sup>.

Dans un entretien daté de 2013, Deutsch précise qu’il a approché les tableaux de Hopper comme si ces derniers étaient des « instantanés » (*snapshots*), qu’il s’est employé à transformer, par expansion, en des séquences de six à huit minutes (Deutsch et Schimek 2013, p. 108). En d’autres termes, avec *Shirley*, Deutsch élabore un récit au départ d’un nombre limité d’images tutrices qu’il se sent libre

---

<sup>14</sup> Il est à noter que cette séquence n’est pas la seule qui, dans *Shirley*, convoque le cinéma. Variation autour du tableau intitulé *Intermission* (1963), la douzième séquence du film met en scène Shirley alors qu’elle assiste, dans une salle quasiment déserte, à la projection d’un film. Fait notable : le film en question, *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961), reste strictement confiné au hors-champ, conformément au dispositif imaginé par Hopper. Le film de Colpi (sur un scénario de Marguerite Duras) se laisse cependant reconnaître par sa bande-son, au travers de quelques fragments de dialogue entre Alida Valli et Georges Wilson et de la chanson « Trois petites notes de musique » composée par Georges Delerue.

de manipuler à sa guise. Aussi faut-il distinguer, dans sa démarche et pour chacune des séquences concernées, deux moments spécifiques : d'une part, le moment de la citation ou du *remake* au sens strict, ce que l'on pourrait nommer le *moment-Hopper* dans les différents tableaux vivants de *Shirley* ; et, de l'autre, plus fondamental et nettement plus riche d'enjeux, le moment de la subversion ou du détournement, à la faveur duquel le cinéaste fait dévier ou dériver les tableaux du peintre américain<sup>15</sup>. À cet égard, *Shirley* n'est en rien le tournant radical que nombre de commentateurs ont voulu y voir. Sous de multiples aspects, le film de Deutsch s'inscrit en une relation de continuité et de parfaite cohérence avec ses grandes œuvres de *found footage*.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Andersen et Burch 1994** : Thom Andersen et Noël Burch : *Les Communistes de Hollywood. Autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (coll. « L'œil vivant »), 1994.

**Belloï 2013** : Livio Belloï, *Film ist. La pensée visuelle selon Gustav Deutsch*, Lausanne, L'Âge d'Homme (coll. « Histoire et esthétique du cinéma »), 2013.

**Brainin-Donnenberg et Loebenstein 2009** : Wilbirg Brainin-Donnenberg et Michael Loebenstein (dir.), *Gustav Deutsch*, Wien, Synema, 2009.

**Cowan 2010** : Michael Cowan, « Les rythmes du désir filmique chez Gustav Deutsch », *Intermédialités*, n° 16, 2010, p. 209-216.

**Deutsch et Schimek 2013** : Gustav Deutsch et Hanna Schimek, *Shirley, der Film/the Film, Visions of Reality, die Ausstellung/the Exhibition*, Wien, Verlag für Moderne Kunst, 2013.

**Fried 1990** : Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980, 1988], Paris, Gallimard (coll. « Nrf essais »), 1990.

**Krich Chinoy 2013** : Helen Krich Chinoy, *The Group Theatre : Passion, Politics, and Performance in the Depression Era*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

**Lyons, O'Doherty et Weinberg 2012** : Deborah Lyons, Brian O'Doherty et Adam D. Weinberg, *Edward Hopper. De l'œuvre au croquis*, Paris, Éditions Prisma, 2012.

**Smith 1990** : Wendy Smith, *Real Life Drama : The Group Theatre and America, 1931-1940*, New York, Knopf, 1990.

**Wells 2007** : Walter Wells, *Un théâtre silencieux : l'art d'Edward Hopper*, Paris, Phaidon, 2007.

---

<sup>15</sup> Cette double logique de la reconstitution et du détournement permet de faire le départ entre *Shirley* et les travaux, assez proches en apparence, de la jeune plasticienne néerlandaise Laetitia Molenaar. Depuis 2010, Molenaar s'est attachée elle aussi à reproduire en trois dimensions et en miniature des tableaux de Hopper (voir son site : <<https://laetitiamolenaar.com>>, dernière consultation : le 7/08/2017). Mais la seule modification qu'elle y introduit tient au fait qu'elle s'incruste dans l'univers de Hopper, se glissant dans la peau des personnages féminins figurés par le peintre (c'est-à-dire, en un certain sens, dans la peau de Josephine Hopper, son épouse, qui était aussi son modèle féminin de prédilection). Chez Deutsch, la reconstitution est le point de départ ; chez Molenaar, c'est en quelque sorte le point d'aboutissement.