



CLASSIQUES  
GARNIER

BELLOÏ (Livio), « L'instauration du portrait », *Écrans*, n° 16, 2021 – 2, *La peinture de portrait : enjeux cinématographiques*, p. 143-154

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13013-0.p.0143](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13013-0.p.0143)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2022. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

BELLOÏ (Livio), « L'instauration du portrait »

RÉSUMÉ – Le présent texte se donne pour ambition de saisir la question du portrait peint à ses origines, dans le vaste champ du cinéma des premiers temps. Après avoir évoqué quelques formes de portraiture spécifiques à cette période originaire, l'analyse se concentre sur *The Portrait of Lady Anne* (Thanouser, 1912), film méconnu, mais particulièrement révélateur quant aux mises en scène et aux enjeux du portrait peint dans le cinéma du début des années 1910.

MOTS-CLÉS – Cinéma des premiers temps, Thanouser, Mélodrame, Portrait peint, Modèle, Incarnation, Ellipse temporelle, Reproduction

BELLOÏ (Livio), « The establishment of the portrait »

ABSTRACT – This essay aims to address the question of the painted portrait as it was posed at its origins in the vast field of early cinema. After having recalled various forms of portraiture specific to this inceptive period, my analysis will focus on *The Portrait of Lady Anne* (Thanouser, 1912), a little-known film which nevertheless appears particularly revealing in regard to the staging devices and the wider stakes of the painted portrait in the cinema of the early 1910s.

KEYWORDS – Early cinema, Thanouser, Melodrama, Painted portrait, Model, Incarnation Temporal ellipsis, Reproduction

## L'INSTAURATION DU PORTRAIT

Pour le cinéma naissant, nul objet plus incongru, plus hétérogène que le portrait peint. Entre le cinématographe et la peinture, se font jour, on le sait, d'importants clivages d'ordre symbolique, esthétique et idéologique sur lesquels il n'y a pas lieu de revenir ici, mais qui contribuent, aux yeux des premiers opérateurs, à faire du portrait peint un objet proprement impensable, sinon, plus radicalement, l'objet le plus anti-cinématographique qui soit. Tel est pourtant le pari, sans doute un peu risqué, dans lequel souhaite s'engager la présente réflexion : celui de problématiser *en amont* la question du portrait peint en cinéma et de l'aborder, autant que faire se peut, dans le champ du cinéma des premiers temps.

Durant cette période originaire, le portrait existe d'abord sur un mode très incertain et problématique. Plus précisément, le portrait peint, saisi au début du cinéma, s'avère pour ainsi dire *barré* par d'autres formes de portraiture, mieux adaptées aux caractéristiques aussi bien techniques qu'esthétiques du médium émergent qu'est alors le cinéma.

Songons tout d'abord au portrait dessiné tel qu'il apparaîtrait très tôt dans la production Edison. Ainsi, dans la vue intitulée *Inventor Edison Sketched by World Artist* (William Heise et James White, Edison, 1896), le dessinateur James Stuart Blackton dresse, sur le mode du simple croquis (*sketch*), le portrait du célèbre inventeur et homme d'affaires. Une telle opération est du reste profitable pour les deux parties. Au travers de ce portrait, Blackton tend en effet à glorifier Edison, tout comme il assure, dans le même geste, sa propre promotion grâce à la large diffusion de ces images par le biais du Vitascope, l'appareil de projection nouvellement inventé dont la première eut lieu en avril 1896 dans un music-hall new-yorkais<sup>1</sup>.

---

1 L'historien Charles Musser signale ainsi que cette vue recueille un succès considérable partout où elle fut projetée, contribuant à faire de Blackton une « sorte de célébrité »

On pourrait par ailleurs évoquer une pratique certes assez peu répandue, mais néanmoins attestée : celle du portrait modelé. Dans *The Sculptor's Nightmare* (Wallace McCutcheon, Biograph, 1908), un sculpteur, après une soirée trop arrosée, est mis en prison. Dans sa cellule, il s'endort et, sur le mode du rêve ou du cauchemar en l'occurrence, il voit apparaître sur de petites colonnes trois tas d'argile informes qui, progressivement et comme par magie, au prix d'un plan assez serré, vont se transformer en des bustes représentant des hommes politiques bien connus du grand public américain, lesquels, cette année-là, briguaient la succession du Président Theodore Roosevelt (respectivement, de gauche à droite : Charles W. Fairbanks, William Howard Taft et William J. Bryan)<sup>2</sup>. De toute évidence, cette pratique du portrait modelé a part intimement liée avec les débuts du cinéma d'animation ; elle serait inconcevable sans les ressources offertes par la technique du *stop motion*, ou, pour être plus précis, de ce que, plus tard, on nommera la *claymation*. En tout état de cause, il y aurait toute une investigation à mener sur les relations complexes qui unissent le cinéma d'animation naissant et la notion de portraiture, comme en témoigne également et exemplairement un film tel que *Chiffonniers et caricaturistes* (Segundo de Chomón, Pathé, 1908).

Croquis, portrait modelé (sans même parler du portrait photographique) : tout cela n'est évidemment pas sans intérêt, mais qu'en est-il alors du portrait peint ? Comment et sous quelles conditions ce type de portrait devient-il un bon objet de cinéma ou, à tout le moins, un objet envisageable et représentable pour le cinéma des premiers temps ? En vue d'apporter quelques éléments de réponse à cette question, il faut consentir à un léger déplacement sur la ligne du Temps et se transporter au tout début des années 1910. Ce moment relativement circonscrit voit en effet le portrait peint affleurer au sein des images de cinéma en vertu d'un double phénomène : d'une part, un phénomène d'infiltration

---

("somewhat of a celebrity") qui allait par la suite faire des apparitions régulières sur les scènes de music-hall, avant de devenir à son tour réalisateur et de s'imposer comme pionnier du cinéma d'animation (*Humorous Phases of Funny Faces*, Vitagraph, 1906). Sur ce point, voir donc Musser, Charles, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1990, p. 121.

2 Il est à noter qu'à la fin du film, Roosevelt lui-même aura droit à son portrait modelé, qui en passera d'abord par la représentation d'un ourson, allusion à un fait réel qu'un cinéaste comme Edwin S. Porter évoque, sur un mode assez sarcastique, dans *The "Teddy" Bears* (Edison, 1907).

et, de l'autre, un phénomène d'instauration. Le premier de ces phénomènes tourne plutôt autour des producteurs de portraits et correspond, génériquement parlant, au cinéma burlesque de ces années-là. Quant au phénomène de l'instauration, il est plutôt associé au *destinataire* du portrait peint ou à son détenteur ; il s'actualise dans le genre alors très en vogue du mélodrame mondain.

Le phénomène d'infiltration se laisse caractériser en ce qu'il fait du portrait peint un simple prétexte, un expédient pratique, un objet comme un autre dès lors qu'il s'agit, pour un film, de trouver son impulsion et, partant, de multiplier les péripéties. Réalisé en 1911 par Jean Durand, *Le Rembrandt de la rue Lepic* met ainsi en scène l'univers de la bohème montmartroise. Dans un « café de rapins » (comme le dit un intertitre), un vendeur de tableaux propose à un couple de faire l'acquisition d'un « Rembrandt authentique » contre la modique somme de 35 francs. L'affaire se conclut rapidement et l'acheteur dépose négligemment le portrait qu'il vient d'acquérir sur la chaise d'une tablée voisine. Arrivée de l'arrière-plan, une dame anglaise quelque peu excentrique (en fait, un homme grossièrement travesti et grîmé), désireuse de commander une absinthe, s'assied par mégarde sur la toile, dont le contenu vient s'imprimer sur sa robe blanche. S'ensuit un film-poursuite particulièrement échevelé, au cours duquel le spectateur en vient presque à oublier la présence du portrait transféré sur la robe de la cliente. La course folle se termine chez un encadreur de la rue des Abbesses, lequel prend l'initiative de découper le portrait à même la robe de l'Anglaise, pour constater aussitôt, sans grande surprise, qu'il s'agit d'un faux. On l'aura compris : dans ce film, l'image peinte fait office de simple prétexte, d'élément déclencheur voué à donner son élan à une course-poursuite, au même titre que le gigot dans ce film pionnier en la matière qu'est *Stop Thief!* (James Williamson, 1901) ou encore que le chapelet de saucisses dans la bien nommée *Course à la saucisse* (Alice Guy, Gaumont, 1906). Mais du moins le portrait fait-il son entrée dans la panoplie des objets sur lesquels le cinéma peut compter et dont il est susceptible de tirer parti.

Dans les mêmes années, un film comme *La Ténacité de Polycarpe* (Ernest Servaes, Éclipse, 1914) exploite le thème du portrait peint, non plus en tant qu'il fait l'objet d'une transaction, mais sur le seul versant de sa composition. Pour des raisons que le film ne prend pas soin d'expliquer, le personnage de Polycarpe, interprété par Charles Servaes,

souhaite se faire peindre dans une pose qui fait vaguement songer à Napoléon Bonaparte. Pour ce faire, le personnage burlesque entraîne avec lui un peintre muni de tout le matériel nécessaire. Dans tous les endroits qu'ils investissent (un parc public, un plan d'eau, un quai, les abords d'un ravin, etc.), le peintre et le modèle se heurtent aux pires difficultés, de sorte que l'élaboration du portrait se trouve constamment mise en péril et différée. Le motif du portrait en voie de composition offre ici à Ernest Servaes l'opportunité de revisiter l'une des grandes formes itératives que le cinéma s'est inventé dans la seconde moitié des années 1900, à savoir le film à saynètes enchaînées<sup>3</sup>. Il paraît en outre significatif que toute la dynamique burlesque de ce film repose sur l'idée d'un portrait systématiquement *empêché*.

Le phénomène d'instauration du portrait peint concerne quant à lui, tendanciellement, le destinataire ou le détenteur du tableau. Il revient à mettre en scène, non pas l'univers de la Bohème, mais plutôt celui de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie. En toute logique et complémentairement, ce phénomène trouve son actualisation dans un autre genre, bien différent dans sa structure comme dans ses tonalités, celui du mélodrame.

Soit, à titre d'échantillon, *The Portrait of Lady Anne*, film produit en 1912 par la firme américaine Thanouser. Ce film en une bobine (format tout à fait conventionnel pour l'époque) met en scène la star féminine de cette firme de production indépendante, à savoir Florence La Badie, laquelle y interprète en effet le personnage-titre, mais aussi deux autres personnages assez singuliers sur lesquels nous aurons à nous pencher. Si le metteur en scène n'a pu être formellement identifié, le scénario de ce film est généralement attribué à Lloyd Lonergan, un collaborateur régulier de la firme Thanouser dès le début des années 1910.

Le film commence *ex abrupto*, avec un intertitre qui, de manière très concise, vise à ancrer le récit sur un plan historique ("In the year 1770"), et nous informe quant à ce qui semble devoir constituer son événement fondateur : « Le portrait est accroché » ("The portrait is hung"). D'entrée de jeu, il est remarquable que le film consacre une présence du portrait

---

3 Parmi les représentants emblématiques de ce genre ou sous-genre, voir notamment *Mésaventures d'un cycliste myope* (Éclipse, 1907), *That Fatal Sneeze* (Lewin Fitzhamon, Hepworth, 1907), *Le Cheval emballé* (Ferdinand Zecca, Pathé, 1907), *Une Dame vraiment bien* (Louis Feuillade, Gaumont, 1908), etc.

sur le personnage qu'il représente. Une telle entrée en matière revient également à faire du portrait une image foncièrement historique, ancestrale au sens fort du terme, associée non seulement au genre du film à costumes, mais aussi à une certaine classe sociale.

Quelles sont les caractéristiques de ce portrait et comment ce dernier trouve-t-il sa place à l'intérieur de l'image de cinéma ? Remarquons tout d'abord qu'il s'agit d'un portrait en pied, représentant le corps de Lady Anne dans son intégralité. Ce portrait a en outre ceci de particulier qu'il est grandeur nature (ou, en tout cas, pas très loin). En termes de positionnement, le tableau est déposé (plutôt qu'accroché) à l'arrière-plan, dans une relation de perpendicularité très affirmée vis-à-vis de l'axe optique. En pareille configuration, tout se passe dès lors comme si le regard lancé par le portrait recroisait constamment le regard de la caméra – et, par voie de conséquence, celui du spectateur. Ce rapport de frontalité s'exacerbe encore du fait que le portrait occupe à peu près le centre de l'image. Du portrait, l'on peut ainsi affirmer que, tout au long du film, il nous *regarde* avec une certaine insistance.

Par ailleurs, comme ce plan introductif le suggère, le tableau, dans l'espace du décor, vient en fait se superposer à un miroir, auquel il se substitue. Par voie de conséquence, ce seul plan inaugural insiste, non seulement sur le caractère central du portrait peint dans l'économie générale du récit, mais également sur les effets de spécularité dont il pourrait éventuellement se faire le lieu.

À l'avant-plan sur la gauche, le personnage de Lady Anne, arborant la même tenue que la figure peinte, prend ostensiblement la pose et reproduit sous les yeux émerveillés de son père (Justus D. Barnes) la posture adoptée par son *alter ego* pictural. C'est là manière, pour le film, d'insister d'emblée sur le rapport de parfaite ressemblance qui unit le portrait et son modèle ; c'est aussi l'occasion de pointer la qualité première qui, dans le sens commun, est attendue d'un portrait : le bon portrait est celui qui *ressemble*.

Dans les plans qui suivent, le personnage de Lady Anne reçoit la visite de son fiancé, un jeune soldat prénommé Paul (William Russell). Au salon, ce dernier croise d'abord le père de la jeune femme. Au moment où ils se saluent, les deux personnages se disposent exactement de part et d'autre du portrait et produisent à son entour un singulier effet de surcadrage. Lorsque Lady Anne fait son entrée en scène, la figure peinte

reste toujours bien visible à l'arrière-plan. Sur la suggestion du père et avec la complicité de sa fille, le fiancé est à son tour invité à vérifier le rapport de conformité qui unit le portrait à son modèle, dans un plan qui rejoue en quelque sorte celui par lequel le film s'est inauguré.

C'est alors que se produit la rencontre dont la suite du film, avec le concours du portrait, va tirer prétexte. Dans un plan tourné en extérieur, Lady Anne et son fiancé croisent une séduisante cavalière, avec laquelle le jeune homme entame une conversation. Victime d'une crise de jalousie, Lady Anne prend ombrage de cette situation et, furieuse, décide de rendre sa bague de fiançailles au jeune soldat, dans un geste figuré en gros plan. Par le biais d'une lettre, le fiancé signifie alors à Lady Anne que, désespéré par cette rupture brutale, il va s'en aller sur les champs de bataille dans l'espoir d'y trouver la mort – décision qui n'empêche pas la jeune femme de promettre sa main à un nouveau prétendant. Dans le plan en question, les deux personnages sont assis devant le portrait, ce qui tend à accentuer la présence massive et centrale de ce dernier, lequel semble regarder les personnages *de haut*, dans une posture de supériorité ou, à tout le moins, d'autorité. Quand, à la fin de ce plan, Lady Anne et son nouveau fiancé se lèvent, le cadrage fait de nouveau en sorte que la figure peinte demeure bien visible, immuable, à l'arrière-plan. En somme, dans toutes les scènes au tableau, le portrait de Lady Anne semble représenter un personnage supplémentaire, une présence fixe et muette, mais une présence à part entière, toujours visible et mêlée, en quelque sorte, aux vicissitudes des personnages de chair et d'os qui évoluent sous ses yeux. Rongée par les regrets, Lady Anne finira par perdre la vie après avoir visualisé, dans une sorte d'hallucination fatale (actualisée par une surimpression), la mort de Paul sur un champ de bataille.

Le film pourrait s'arrêter là, mais, tout bien considéré, c'est là qu'il commence véritablement. La seconde partie du récit s'ouvre sur un intertitre qui nous signifie une importante et audacieuse ellipse. Le film nous invite en effet à effectuer un ample bond dans le temps, de 1770 à 1912 – c'est-à-dire la date même de sa réalisation. Les temps ont changé et c'est également le cas des lieux. Nous ne sommes plus dans la riche demeure de Lady Anne et de son père, mais dans la maison d'une descendante de l'aristocrate, donnant ce soir-là une grande réception mondaine. Par-dessus l'ellipse, un élément est resté tel qu'en lui-même :



c'est le portrait situé à l'arrière-plan, bordé de lourdes tentures, mais toujours inscrit dans une relation de frontalité vis-à-vis de l'appareil de prise de vue<sup>4</sup>.

Interloquées par la figure peinte qu'elles aperçoivent dans le hall, trois amies demandent à la descendante de Lady Anne (personnage qui ne sera d'ailleurs jamais nommé) de se placer près du tableau. Grâce à cette mise en présence, les invités ont tout loisir de constater que la jeune fille a hérité d'une apparence physique qui se confond aisément avec celle de son aïeule. Homologie qui ne doit cependant pas occulter le fait que le rapport de mimétisme connaît en la circonstance une rigoureuse inversion. Dans la première partie du film, c'est le tableau qui ressemble à Lady Anne. Dans la partie contemporaine du récit, c'est la descendante de Lady Anne qui ressemble à s'y méprendre au tableau, dont elle constitue une sorte de vivante effigie, trait pour trait<sup>5</sup>. À cet égard, le scénario élaboré par Lloyd Lonergan ne fait que réactiver un lieu commun dont Marc Vernet a jadis bien cerné les enjeux, notamment pour ce qui est de la *noblesse* communément attachée au portrait : « Le portrait est noble en ce qu'il appartient toujours peu ou prou à la galerie des ancêtres et qu'à travers lui, il est question de généalogie, de continuation de génération en génération<sup>6</sup>. » Question de généalogie, mais aussi, complémentirement, question d'hérédité et d'héritage, pourrait-on ajouter.

- 
- 4 La disposition du portrait relativement à la caméra mériterait à elle seule un développement à part entière, qui excéderait largement les limites imparties à la présente étude. De manière succincte et indicative, notons simplement que, dans le cinéma américain du début des années 1910, la mise en scène connaît de profondes mutations, visant notamment à une latéralisation générale de la représentation et à une proscription subséquente du regard à la caméra. Sur ces points, voir notamment Burch, Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université, 1991 et Pearson, Roberta, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1992. Dans *The Portrait of Lady Anne*, les différents acteurs se plient à ces nouvelles contraintes, mais le portrait, quant à lui, y échappe. En d'autres termes, ce qui est désormais interdit au corps actoriel reste autorisé quant à la figure peinte.
- 5 Comme le rappelle opportunément Hubert Damisch : « Il n'est pas jusqu'à la peinture qui n'ait d'abord été pensée sous le titre de 'pourtraicture', du portrait, du *trait pour trait* ». Damisch, Hubert, *Traité du trait*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 61.
- 6 Vernet, Marc, « Dictatures du pignoché : les fictions du portrait », *Iris*, n<sup>os</sup> 14-15, automne 1992, p. 45.

La vérisimilitude mise en lumière au début de la seconde partie du film n'est alors qu'anecdotique : elle ne saurait à elle seule faire récit. Pour que l'intrigue se noue véritablement, encore faut-il que, dans un premier temps, la jeune fille de 1912 commence par se rapprocher plus encore de son aïeule et de son apparence générale. Avec ses amies, elle imagine alors une sorte d'interlude costumé au cours duquel elle revêtira la robe portée par son ancêtre dans le tableau ("The girls decide to wear costumes of long ago", comme le précise un intertitre). Ainsi déguisées, les jeunes filles défilent sous le regard des invités – et c'est la descendante de Lady Anne qui apparaît en dernier lieu, dans un moment qui a valeur d'apothéose. Se plaçant à nouveau dans le voisinage de la figure peinte, la jeune fille de 1912 prend une fois encore la pose et exhibe, sous les applaudissements des convives ébahis, une ressemblance cette fois parachevée. Dans cette nouvelle mise en présence, les relations trouvent singulièrement à se déplacer et à se brouiller entre modèle et portrait. Pour la descendante de Lady Anne, c'est en effet le portrait qui tient désormais lieu de *modèle* auquel se conformer.

Le film, à vrai dire, va plus loin et, grâce à un nouvel intertitre explicatif, nous apprend que, de son ancêtre, la jeune fille de 1912 a également hérité d'un trait de caractère déjà évoqué dans la première partie du récit. À l'instar de Lady Anne, elle est en effet « jalouse jusqu'à l'absurde » ("Like her ancestress, the girl is absurdly jealous"). De fait, dans une scène à nouveau située au bas de l'escalier, là même où trône, imperturbable, la figure peinte, la descendante de Lady Anne croit surprendre son fiancé en train de flirter avec une autre jeune femme (alors qu'il se contente de lui rafraîchir le visage à l'aide d'un éventail). En l'occurrence, l'effet de miroitement est double : si, sur un plan diégétique, la jeune fille de 1912 nous est présentée comme une sorte de reproduction de son aïeule, la seconde partie du récit rejoue, sur un plan cette fois structurel, sa partie liminaire en lui empruntant un même schéma narratif, tout en le décalant d'environ 150 années. En d'autres termes, la première partie du film tient lieu de *modèle* pour la seconde, laquelle, à bien des titres, fait figure de *remake* contemporain.

Face à cette situation de crise, c'est vers le portrait que le film alors se tourne, orchestrant pour l'occasion un événement figuratif majeur (ou complètement kitsch, c'est selon). Désormais cadré en plan plus rapproché, occupant à présent presque toute la hauteur de l'image, le

portrait de Lady Anne se fait ici le lieu d'une véritable transfiguration. Par le biais d'un lent fondu enchaîné, la figure peinte s'anime progressivement, retrouve son corps de chair et d'os et s'extirpe du tableau dans lequel elle était enfermée. Autant dire qu'envisagé sous cet angle, le scénario de Lonergan renverse le principe même du *Portrait ovale* tel que Poe se l'était imaginé<sup>7</sup> et tel que Jean Epstein en livrera, avec *La Chute de la maison Usber* (1928), une transposition plus ou moins fidèle : en l'espèce, ce n'est pas que le tableau absorbe la force vitale du modèle ; c'est plutôt que le portrait autorise, très précisément, sa *réanimation*, fût-ce à titre provisoire. Par ailleurs, l'on comprend mieux à présent la nécessité d'avoir eu recours à un portrait en pied et grandeur nature : sur un plan matériel, il fallait que l'espace du tableau soit suffisamment haut et large pour permettre d'y accueillir le corps même de Florence La Badie – et non pas seulement sa représentation.

L'être de peinture se mue donc en un être de cinéma, qui a tôt fait de rejoindre, dans la salle de bal adjacente, le monde des vivants et, plus spécifiquement, le fiancé éconduit. La scène de bal qui s'ensuit contribue à bouleverser une fois encore la donne quant aux rapports de ressemblance dont le film tire parti : dans ces quelques images, c'est paradoxalement Lady Anne qui ressemble à sa descendante, au point que son fiancé lui-même n'y voit que du feu.

En termes de mise en scène, la métamorphose de Lady Anne donne lieu, vers la fin du film, à une triangulation assez étrange et ingénieuse. Attirée par la musique, la jeune fille de 1912 revient vers la salle de bal, mais décide de rester à l'extérieur et d'épier les danseurs. Enveloppée d'une longue cape noire, cadrée de dos à l'avant-plan, dans une posture voyeuriste qu'elle a en partage avec le spectateur, la jeune fille (pour le coup, forcément, une doublure) regarde, au travers d'une fenêtre, son *alter ego* danser avec son fiancé – et même lui accorder un discret baiser<sup>8</sup>. Dans l'espace de la vitre, Lady Anne, de son côté, a beau s'être provisoirement réincarnée, elle n'en demeure pas moins, à l'instar de son portrait, un personnage encadré (ou surcadré), ici par un élément de décor.

7 Poe, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 590-593.

8 Comme me le souffle obligeamment Sophie Lécole, la cape arborée par le personnage féminin peut être considérée comme une extension du fond noir sur lequel la figure peinte se détachait. On peut également y voir un simple stratagème de mise en scène : cette ample cape noire est bien faite pour camoufler au regard du spectateur le recours à une doublure.

Deux indices vont aider la descendante de Lady Anne à élucider le mystère auquel elle se trouve confrontée. D'une part, lorsqu'elle regagne le hall, elle s'aperçoit que la figure peinte a déserté son lieu, ne laissant derrière elle qu'un aplat uniformément noir. D'autre part, dans la robe portée jadis par Lady Anne et dont elle s'est elle-même affublée, la jeune fille retrouve, abîmé par le Temps, le message d'adieu envoyé par Paul, le fiancé de son ancêtre (autre effet de rime visuelle entre les deux parties du film). C'est par ce double biais que la descendante de Lady Anne finit par comprendre le message que son aïeule entend lui adresser par-delà les générations. Réincarnée pour la bonne cause, Lady Anne aura ainsi fait office de trait d'union entre la jeune fille de 1912 et son fiancé ; elle aura assuré une sorte d'intérim, évitant à sa descendante de commettre l'erreur fatale dont elle s'était rendue coupable un siècle et demi auparavant. Au portrait, sont ainsi prêtées des vertus édifiantes : il se donne comme le lieu d'une sagesse ancestrale et exemplaire dont la descendante de Lady Anne se doit de tirer les leçons. Dans *The Portrait of Lady Anne*, le tableau prend de la sorte valeur d'image bienveillante et tutélaire, située aux antipodes des portraits plus ou moins maléfiques ou intimidants qui hanteront récursivement le cinéma classique hollywoodien (comme dans *Rebecca* [Alfred Hitchcock, 1940], *The Woman in the Window* [Fritz Lang, 1944], *Experiment Perilous* [Jacques Tourneur, 1944] ou encore, peut-être moins connu, *The Locket* [John Brahm, 1946]).

Tel est tout le paradoxe sur lequel le film s'échafaude : alors que son scénario repose massivement sur la notion de *reproduction* (qu'il faut entendre ici dans sa pleine extension et dans tous les sens du terme : pictural, généalogique, visuel, structurel), il vise *in fine* à enrayer, précisément, un mécanisme de reproduction, à briser une chaîne de déterminismes. L'erreur ainsi évitée et les fiancés promptement réconciliés, il ne reste plus à Lady Anne qu'à réintégrer le tableau et, depuis ce lieu, dans un plan encore plus rapproché, à nous adresser une dernière marque de connivence, avant de se figer à nouveau en son portrait, sage comme une image.

Dans ce film de 1912, le portrait peint n'a plus rien d'un commode prétexte déclencheur. Son annexion par les images de cinéma n'est plus de l'ordre, relativement anecdotique, d'une infiltration : il prend plutôt la forme d'une véritable instauration, voire, déjà, d'une consécration. Avec une sorte de touchante ingénuité, *The Portrait of Lady Anne* démontre

tout le parti que le cinéma peut tirer du portrait peint, non seulement en tant que ressort narratif, mais aussi en tant que foyer potentiel de divers effets de specularité. À l'instar de *Lady Anne* descendant de son tableau, tout le film sort ici du portrait.

*The Portrait of Lady Anne* est loin de représenter un cas isolé dans la production cinématographique du début des années 1910. On lui connaît même un précédent dont le prétexte narratif s'avère pour le moins troublant : c'est *Le Portrait ovale* (titre alternatif : *Le Portrait inachevé*), un film produit par Gaumont en 1910 et qu'il est de coutume d'attribuer à Léonce Perret. L'argument du film est assez simple à résumer : le Marquis Pierre de Beaune (Raoul d'Auchy) a entrepris de dresser le portrait de Jeanne, sa jeune épouse (Yvette Andréyor). Or, au cours d'une partie de chasse, le Marquis tue accidentellement sa femme d'un coup de fusil à bout portant. Plongé dans le désespoir, le Marquis se met alors à la recherche de modèles féminins qui pourraient l'aider à parachever « le portrait de sa bien-aimée ». Un jour, presque par hasard, il croise le chemin d'une certaine Madeleine Lambert, le parfait sosie de son épouse, dont le rôle est également interprété, comme il se doit, par Yvette Andréyor. Sur la question du portrait peint, mais aussi sur le thème du modèle et du double, il conviendrait assurément de mettre en regard *The Portrait of Lady Anne* et *Le Portrait ovale*, non seulement pour y détecter des résonances, mais également en vue d'y repérer des modulations autour de scénarios étonnamment pré-hitchcockiens.

Reste une question plus générale et relativement épineuse : l'instauration du portrait peint au début des années 1910, phénomène dont nous n'avons pu qu'esquisser ici les contours, est-elle le simple fait du hasard ? Comme de nombreux historiens l'ont fait observer, l'orée des années 10 marque un tournant décisif pour le spectacle cinématographique. C'est le moment crucial au cours duquel le cinéma, après s'être progressivement inventé comme langage, cherche à s'affirmer comme art et se lance conjointement dans une course effrénée à la respectabilité. Or, dans le cadre de cette fondamentale « transformation du cinéma » dont Eileen Bowser a jadis fait le thème directeur de ses investigations<sup>9</sup>, l'équation sous-jacente au portrait s'avère somme toute assez limpide :

9 Bowser, Eileen, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.

insérer un portrait peint au sein d'une œuvre cinématographique, c'est forcément représenter l'environnement au sein duquel ce portrait se trouve exposé ; c'est aussi, par simple effet de capillarité, représenter les classes sociales qui évoluent dans cet environnement (personnifiées, dans les films qui ont retenu notre attention, par la descendante de Lady Anne ou encore par le Marquis de Beaune) – ces mêmes classes sociales que le cinéma, alors en pleine quête de légitimité, entend désormais séduire, un public qu'il brigue ouvertement et au regard duquel il cherche à s'imposer en dissimulant autant que possible ses origines roturières comme son substrat forain.

Mettre en scène un portrait peint revient également, pour le cinéma du début des années 1910, à miser sur un très élémentaire effet de captation symbolique : invoquer de la sorte un art ancien et institué, c'est former l'espoir, peut-être un peu naïf et vain, que rejaillisse sur la prosaïque image de cinéma un peu du prestige depuis toujours attaché à l'image peinte.

Livio BELLOÏ  
Université de Liège