

Les aventuriers de l'art moderne

Un pari d'immersion visuelle dans l'histoire de l'art

Fanny Lautissier

La série *Les aventuriers de l'art moderne*, constituée de six épisodes d'une durée de 52 minutes chacun et diffusée par la chaîne de télévision franco-allemande Arte en décembre 2015, semble inviter par son titre à une exploration télévisuelle pleine de rebondissements, à une plongée dans l'inconnu. Le territoire de l'art moderne, ici proposé à notre (re) découverte, se trouve pourtant déjà largement exploré et cartographié par le champ académique (Riout 2000). Les titres des différents épisodes reprennent le découpage chronoanologique à partir duquel est construite la trilogie de romans de Dan Franck *Le temps des bohèmes* (Franck 2015), dont la série est l'adaptation¹, et évoquent autant de temps forts et de figures emblématiques d'un « grand récit » de l'Histoire de l'art (Riout 2000). Les discours médiatiques² et arguments promotionnels qui ont accompagné la production et la programmation de la série ont interprété les choix techniques et formels opérés pour mettre ces trois romans en images comme une véritable promesse d'originalité. Si les chroniques de Dan Franck constituent une première médiation littéraire de cette histoire particulière de l'art moderne à travers la description d'un « milieu »³, leur adaptation sous forme de série qualifiée de « documentaire » en déplace les enjeux sur le terrain des formes visuelles.

En étudiant la manière dont la présentation des différentes ressources historiques et documentaires mobilisées par la série se trouve conditionnée sur le plan esthétique par des ressorts dramatiques propres au récit de fiction, nous analyserons ce qui fait des *Aventuriers de l'art moderne*, au-delà d'une déclinaison du modèle pédagogique et/ou ludique du « film sur l'art » (Dufrêne 2010, 137), une forme idéalisée de l'appréhension sensible de l'histoire de l'art, un pari d'immersion visuelle (Chatonsky 2014).

Afin de bien cerner les enjeux de ce travail, nous effectuerons dans un premier temps une contextualisation non exhaustive de la place des *Aventuriers de l'art moderne* au sein des productions audiovisuelles portant sur l'histoire de l'art et plus particulièrement des programmes diffusés sur les chaînes de télévision françaises. À ce titre, le cas des productions trouvant avec la chaîne Arte un canal de diffusion privilégié au cours des années 2010, est particulièrement significatif.

Nous étudierons ensuite comment les procédés utilisés cherchent à dépasser la simple adaptation ou illustration pour participer à la construction d'une fiction documentée, appuyée sur les jalons et les marqueurs classiques de l'historiographie de l'art moderne et sur le recours à une forme d'anachronisme visuel assumé.

Enfin, nous tenterons de montrer comment ces différents éléments, au-delà d'une volonté de démonstration, concordent à un certain idéal immersif, en composant avec les critères économiques et juridiques qui délimitent le cadre de nombreux projets de valorisation du patrimoine et de transmission des connaissances.

1. Le modèle de la série dans le paysage des productions audiovisuelles sur l'histoire de l'art et l'art moderne

Les formes visuelles de l'histoire de l'art : vers une convergence des codes du documentaire et de la fiction

La liste des longs-métrages biographiques consacrés à la figure d'un artiste est longue. Parmi les derniers films distribués en France, on peut citer le « biopic » *Gauguin - Voyage de Tahiti* (Edouard Deluc, 2017, 102'), en partie basé sur les écrits de l'artiste. Dans un tout autre genre, le long-métrage d'animation *La passion Van Gogh (Loving Vincent)*, (Dorota Kobiela, Hugh Welchman, 2017, 94') revient, sous la forme d'une enquête, sur les circonstances de la mort de Vincent Van Gogh à travers une double immersion, à la fois narrative et technique, dans la vie du peintre. Ces formes visuelles allient à des degrés divers des éléments considérés comme caractéristiques des films dits « de fiction » ou « documentaires » et reflètent la diversité des pratiques existant dans le domaine de la figuration de l'histoire de l'art. Ces productions cinématographiques françaises ou internationales trouvent leur parallèle parmi les productions télévisuelles à portée pédagogique diffusées sur les chaînes françaises. L'une des références considérée comme pionnière, citée notamment comme source d'inspiration tant sur la forme que sur le fond par Dan Franck⁴, est la série *Les heures chaudes de Montparnasse* (Jean-Marie Drot, 14 x 52 min), née d'un projet qui débute dans les années 1960 et connaît des prolongements jusqu'au début des années 1990. Ces programmes, fondés sur l'omniprésence de la narration de leur réalisateur, dont le récit en fil conducteur est dispensé face caméra⁵ ou par le recours à la voix *off*, se veulent entre autre un recueil de témoignages d'artistes et viennent nourrir la représentation d'un certain milieu et d'un âge d'or, voués à disparaître. Le spectateur est invité à porter un regard nostalgique sur ce passé. Citons également plus récemment le format court et hebdomadaire de l'émission *D'art d'art*⁶, dont le générique réalisé en animation donne littéralement la parole aux personnages présents sur cinq œuvres picturales considérées comme emblématiques de l'histoire de l'art. Ce programme repose également sur une logique de sérialité et sa diffusion connaît une longévité remarquable⁷.

La chaîne Arte intègre la vulgarisation de l'histoire de l'art aux objectifs de la ligne éditoriale de ses programmes documentaires et développe dans cet objectif un faisceau de formes et formats visuels divers, à la portée résolument didactique. Ainsi, l'émission *Palettes* (26', réalisée par Alain Jaubert), diffusée sur la Sept puis Arte entre 1988 et 2003, et centrée sur la description et l'analyse d'une œuvre par épisode, peut être considérée comme fondatrice de cette démarche. Ces dernières années, forte des succès d'audience remportés et dans un souci d'accompagner les transitions technologiques dans l'univers des productions audiovisuelles, Arte semble se spécialiser dans la diffusion de programmes tels que *Grand'art*, *Portraits d'artistes*, *Les petits secrets des grands tableaux*, calibrés en fonction de l'actualité culturelle des commémorations ou des expositions et de partenariats avec les institutions organisatrices de ces événements⁸.

Les aventuriers de l'art moderne, une série documentaire

Les épisodes des *Aventuriers de l'art moderne*, viennent s'intégrer à ce paysage diversifié, tout en s'appropriant certains codes formels de la série de fiction. On peut faire ici l'hypothèse d'une recherche de densification de l'« expérience spectatorielle » (Soulez 2011) de la part de l'équipe de production et de réalisation de ces épisodes par le recours à la forme sérielle.

Quelle que soit la nature des images et procédés figuratifs employés lors de l'élaboration des épisodes de la série *Les aventuriers de l'art moderne*, l'influence du récit littéraire adapté au modèle de la série de fiction télévisée se traduit notamment par le choix d'un format et d'une durée spécifiques (pour mémoire : 6 x 52 min), qui soient conformes aux contraintes des grilles de programmation et standards internationaux. Le principe même d'un découpage en épisodes participe de la logique feuilletonesque de la série. En ce sens, l'annonce de la constitution prochaine de la collection documentaire *Les aventuriers de l'art* par l'ajout d'une nouvelle « saison », qui serait intitulée *Romantismes*⁹, confirme cette volonté de conformation, au moins par le discours, au modèle formel de la série de fiction. Au-delà de la structure globale de la série, les épisodes intègrent plusieurs critères formels, de manière à « respecter les codes de la fiction »¹⁰. Ainsi, le générique d'ouverture des six épisodes, qui possède sa musique originale¹¹ et est réalisé à partir d'une technique d'animation en *stop motion* par une équipe différente de celle travaillant sur le reste des épisodes¹², apporte une forte identité visuelle et sonore à la série. Comme dans le cas de séries fictionnelles aux multiples personnages, l'accent est mis sur quelques figures qui apparaissent en fil conducteur tout au long des différents épisodes. C'est le cas pour Picasso, dont le statut de génie artistique, confirmé par la narration, en fait le héros de la saga, mais aussi, dans un registre différent, pour Max Jacob¹³. Comme dans le cas d'autres séries diffusées sur Arte,

que l'on pourrait considérer comme plus purement fictionnelles, la chaîne de télévision développe des pages web et contenus multimédia dédiés, dont une infographie consacrée aux « personnages » de la série et à leurs caractéristiques, aux relations qu'ils entretiennent entre eux et plus largement aux réseaux qu'ils constituent¹⁴, considérant ainsi ces différents personnages comme des héros de fiction et mettant en exergue leurs alliances et antagonismes, sources d'une certaine tension dramatique qui se trouve ici réintroduite au sein de sujets plus traditionnellement considérés comme documentaires.

Au début du premier épisode, une mise en situation géographique et symbolique, comparable aux mentions textuelles qui peuvent apparaître à l'écran notamment en ouverture de certains *biopics* ou de films d'action, est effectuée par la voix off de la narratrice : « Paris, 1900. Capitale du monde ». Le récit se poursuit un peu plus tard par la présentation d'un des principaux protagonistes : « le jeune homme s'appelle Max Jacob » (épisode 1, 1 : 45). On peut par ailleurs relever de nombreux effets de césure, de suspense, qui renforcent l'ancrage dramatique du récit. Par exemple, à la fin du premier épisode, la présentation de la rivalité existant entre Matisse et Picasso se conclut par la phrase « *Le duel a commencé* » (49'44"), qui vient se surimposer à la vision d'une tache de sang qui s'étend sur le sol d'une arène. Pour poursuivre ce relevé, on observe même un recours à des effets de *cliffhanger*¹⁵, introduits par le récit et la voix off de la narratrice. C'est entre autres le cas à l'articulation des deuxième et troisième épisodes de la série : « *Apollinaire porte la main à sa tête. Il y a un trou dans le casque et une chaleur qui descend le long de la joue : le sang [...] avant de perdre connaissance, il appelle les secours et tombe sur le côté, tandis que sonne un tir d'artillerie, beau comme un feu d'artifice* ». D'autres caractéristiques communes au récit littéraire et au modèle de la série de fiction sont identifiables. Il en va ainsi des destins tragiques d'Apollinaire, ou de Modigliani et de sa compagne Jeanne Hébuterne, qui viennent frapper la « communauté » à la fin du troisième épisode, ou encore des prolepses ou effets d'annonce que l'on retrouve à la fin du quatrième épisode : « *Louis Aragon et André Breton, unis et fraternels pendant vingt ans, vont bientôt se séparer pour une raison plus insupportable encore qu'une désertion : la trahison* » ou en clôture du cinquième épisode : « *Le 1^{er} avril 1939, la guerre d'Espagne est terminée. La deuxième guerre mondiale va commencer* ». On repère par ailleurs l'utilisation de l'analepse (ou *flash-back*) « 3 ans plus tôt... », (épisode 2). A la fin du sixième épisode, c'est une séquence onirique qui clôt l'enchaînement de tragédies et la saison avec le poème « L'Adieu » d'Apollinaire, manière de créer une boucle narrative.

D'autres marqueurs viennent densifier le récit, en faisant à la fois référence aux mondes de la littérature et des séries de fiction. On passe d'un « aventurier » à un autre au moyen de connecteurs temporels exprimant la simultanéité : « Pendant ce temps-là, alors que son pays est à feu et à sang, que fait Picasso ? » (épisode 5, 40'08). Dès le deuxième épisode, un court montage d'extraits vient rappeler les faits marquants relatés auparavant. Introduit par le texte « précédemment dans *Les aventuriers de l'art moderne* » apparaissant à l'écran, ce rappel est inspiré de la formule récapitulative ou remémorative « *previously on...* », placée ou annoncée par une voix off en introduction des épisodes de nombreuses séries américaines.

L'incorporation de ces codes narratifs et visuels participe à la construction d'une fiction documentée.

2. La construction d'une fiction documentée

La figuration du « grand récit » de l'histoire de l'art moderne

Dan Franck base ses chroniques sur l'étude de nombreuses sources littéraires et biographiques, de mémoires, de correspondances, afin de mettre en lumière les éléments emblématiques et les grandes figures de cette histoire de l'art moderne, participant ainsi à la confortation de leur postérité. Dans le cadre de l'adaptation effectuée pour *Les aventuriers de l'art moderne*, des découpages sont opérés dans le récit de Dan Franck. La chronologie interne de chaque épisode est repensée de manière plus linéaire pour satisfaire aux attentes supposées d'une adaptation télévisuelle, et les choix de l'auteur en tant que scénariste de la série se portent vers une valorisation des éléments les plus « photogéniques » de ses ouvrages, laissant ainsi de côté plusieurs chapitres de ses chroniques consacrés à différentes figures de la littérature (Hemingway, Fitzgerald). L'accent est ainsi porté sur une série de figures représentatives : le génie (Picasso) qui fait ici office de « statue du Commandeur »¹⁶, le poète (Apollinaire, Desnos), le photographe de guerre (Robert Capa, Gerda Taro), l'écrivain ou le philosophe (Gide, Malraux, Sartre et Beauvoir) ou encore l'entremetteur (Cocteau). L'histoire de l'art moderne est également examinée au prisme de ses écoles, mouvements ou groupes influents (le cubisme, Dada) et de ses modèles ou muses (Kiki de Montparnasse)¹⁷. À travers l'évocation narrative et visuelle de différents lieux symboliques (tout d'abord Paris et ses quartiers : Mont-

martre, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés ; ses lieux de sociabilité : le Dôme, la Rotonde ; ses ateliers d'artistes : le Bateau-lavoir, la Ruche) et anecdotes (l'âne Aliboron, le vol de la Joconde) constitutives du « grand récit » de l'histoire de l'art moderne (Riout 2000, 16-17), on constate que le « modèle parisien » est peu remis en question¹⁸. Les parcours et carrières des peintres au centre du récit sont traditionnellement jalonnés de voyages et d'installations dans le Sud de la France. Autour des artistes eux-mêmes, gravitent les marchands, mécènes, amateurs et collectionneurs (Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, Gertrude Stein). Les figures féminines prennent également leur place dans ce récit (Marie Laurencin, Marie Vassilieff, Elsa Triolet, Gala, Simone de Beauvoir). L'ensemble de ces éléments peuvent être considérés comme autant de marqueurs, voire de « lieux de mémoire » (Nora 1997) de l'histoire de l'art moderne et de la délimitation de son patrimoine. À Paris, une plaque commémorative est ainsi apposée par l'association La Mémoire des lieux sur la façade de l'hôtel Istria, rue Campagne Première, où nombre d'artistes ont résidé dans les années 1920. Particulièrement développé dans les premiers épisodes, le lien entre le monde de la peinture et la « figure bohème » (Joyeux-Prunel 2016, 84) est peu à peu escamoté, au profit d'une plus forte imbrication des notions de modernité et d'engagement politique, portées par d'autres disciplines, au risque d'un certain déterminisme¹⁹. Le contexte politique et historique demeure toutefois assez diffus dans *Les aventuriers de l'art moderne*, la série insistant plus particulièrement sur les deux guerres mondiales. La fin du deuxième épisode est ainsi concentrée sur l'expérience de la Grande guerre, vue et vécue par Apollinaire au travers de sa correspondance et de ses *Poèmes à Lou*. La silhouette dessinée du poète vient se superposer aux archives filmiques provenant entre autres des fonds de l'Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), utilisées pour illustrer ces séquences. Dans le cinquième épisode, intitulé « Libertad! », l'exemple de l'œuvre *Guernica* de Picasso vient faire la synthèse du lien entre art moderne et engagement politique et apporte ainsi un contrepoint au « silence des peintres » évoqué par Philippe Dagen au sujet de la difficulté supposée du rapport pictural à la Grande guerre (Dagen 2012). La synthèse de ce glissement de l'art moderne vers le politique est atteinte avec la figure d'André Malraux, prégnante dans les derniers épisodes.

La chronologie des événements relatés se trouve relayée et illustrée sur le plan visuel par de nombreuses archives filmiques ou photographiques que le montage et les différents procédés d'animation viennent lier entre elles. La logique d'illustration littérale adoptée prime alors sur l'exigence de véracité documentaire.

Détournements et anachronismes visuels

Dans la construction visuelle des *Aventuriers de l'art moderne*, on retrouve certains procédés classiques des programmes télévisuels consacrés à l'art, notamment les focalisations sur certains détails effectués dans l'œuvre via la caméra et le commentaire. C'est par exemple le cas de la description de certaines œuvres de Picasso, notamment *Les demoiselles d'Avignon* au début du deuxième épisode. Ce passage de la série reprend fidèlement et réassemble, par le biais de la voix *off*, des pans entiers de la description rédigée par Dan Franck dans le premier volet de sa trilogie, « Bohèmes »²⁰. L'utilisation de la voix *off* comme recours narratif met ici en lumière la tension existant entre d'une part les caractéristiques d'anonymat et d'omniscience²¹, proche de l'idéal d'« objectivité » présidant habituellement au genre documentaire (Lugon 2001), et d'autre part la subjectivité considérée comme inhérente au récit de fiction. En s'appropriant ce procédé, l'équipe du film souligne le caractère hybride de la série²². Celui-ci se traduit par un recours systématique au montage, au détournement, au collage, à la colorisation, à l'inclusion d'œuvres ou de détails en couleur dans le décor de photographies ou films en noir et blanc, à l'animation d'images fixes en totalité ou en partie. L'ajout de musique ou d'effets sonores participe à ce brouillage des genres et témoigne d'une volonté de restituer l'ambiance, sinon l'esprit, d'une époque. L'animation, au-delà de sa vocation illustrative, sert également à introduire la caricature, ainsi que les effets comiques ou burlesques dans la série. C'est notamment le cas avec l'énumération visuelle des « mille stratagèmes » imaginés par Apollinaire et Picasso pour se débarrasser des statuets incriminantes dans l'affaire du « vol de la Joconde » (épisode 2, 17 : 43). L'évocation visuelle s'émancipe ici du récit. L'animation et les différents procédés visuels utilisés se font également un vecteur d'onirisme, de poésie, de l'expression même des subjectivités et des sensibilités particulières des personnages.

Les différentes techniques d'animation, qui participent beaucoup à l'identité visuelle de la série, ne sont pas les seuls procédés d'illustration utilisés. Plus majoritairement, des séquences de montage viennent appuyer, voire doubler le récit adapté des romans de Dan Franck. Il y a de longs passages constitués de montages de séquences filmiques

fictionnelles en une sorte de « pot-pourri » d'extraits de films muets, parmi lesquels on note une prédominance d'archives filmiques issues des collections de Gaumont Pathé Archives, de Lobster Films et de l'Institut National de l'audiovisuel (INA). Plusieurs raisons peuvent expliquer ce recours important à un même type d'archives sélectionnées pour leurs capacités illustratrices et décontextualisées par le montage. Nina Barada formule à ce sujet son hypothèse de la « nostalgie du décor »²³ et Rémy Besson analyse la tension qui se trouve de fait créée entre « effet de présence » et « opacification »²⁴ suscités par cette utilisation des sources visuelles. Pour mieux qualifier la prédominance de ces formes détournées d'utilisation des archives, il faudrait sans doute également prendre en compte certains critères relevant des pratiques professionnelles et de l'économie des ressources iconographiques, tels l'accessibilité de ces archives au sein de fonds numérisés conservés par ces différentes structures, l'existence de l'indexation des contenus facilitant et accélérant les recherches iconographiques, ainsi que d'éventuels accords commerciaux préexistants entre la société de production et ces entités. Plus que de la seule animation graphique, la singularité des *Aventuriers de l'art moderne* se traduit par l'imbrication du montage et de l'animation. Le mélange de ces procédés permet d'animer l'archive et par extension de modeler la représentation du temps, introduisant ainsi un « effet de fiction » (Ricoeur 1987, 335). Dès lors, on assiste, sur le terrain de l'histoire de l'art, à un dépassement des problématiques soulevées dans les années 2000 au sujet de différents projets de reconstitution ou de docufiction à l'œuvre dans certaines formes de figuration télévisuelles de l'histoire (Veyrat-Masson 2008). Un déplacement s'effectue ainsi du régime de la reconstitution vers celui de l'immersion dans l'œuvre, dans son époque et plus généralement dans la forme visuelle proposée.

3. De l'animation à l'immersion

Propriétés et vertus prêtées à l'animation : de l'animation à l'animisme

Dans son ouvrage intitulé *Fictions d'images*, Emmanuel Siéty évoque ce qu'il appelle le « fantasma animiste »²⁵, qui consiste à vouloir donner vie aux images. On assiste ici à ce que l'on pourrait considérer comme un déplacement de ce fantasma : ce n'est pas simplement aux œuvres d'art évoquées auxquelles les procédés d'animation utilisés dans *Les aventuriers de l'art moderne* doivent insuffler la vie, ou du moins communiquer un mouvement, mais c'est aussi à la figure de l'artiste et à son époque. L'argumentaire promotionnel de la série va dans ce sens²⁶. Aux procédés graphiques d'animation vient s'ajouter la possibilité d'animer l'archive photographique elle-même, en renforçant ainsi les possibilités d'une reconstitution ou d'un *re-enactment*²⁷ par l'animation elle-même. Les expressions utilisées par les trois coréalisatrices dans divers entretiens menés au moment de la première diffusion de la série en 2015 sont révélatrices à ce titre et mettent en exergue la dimension ludique de ce dispositif de correspondances et d'évocations visuelles : « jouer au grand détournement », « jeu de faux-semblant », « pour que l'animation et l'archive se construisent ensemble (...), afin que l'archive authentifie l'animation, autant que l'animation authentifie l'archive »²⁸. La pratique de l'anachronisme²⁹ visuel devient décomplexée, assumée, revendiquée même, devenant par là un moyen d'accéder à l'intemporel³⁰. À cela vient s'ajouter le postulat cherchant à affranchir les pratiques visuelles de leur « régime d'historicité » (Hartog 2003) en faisant des images d'animation des formes visuelles non datées et donc intemporelles, voire universelles, dont la seule caractéristique serait de permettre l'évocation³¹. L'animation, par sa plasticité, se voit conférer la propriété supposée d'être ludique et intemporelle et, partant, d'avoir la faculté de rendre des sujets accessibles au grand public soit, en d'autres termes, de tendre à l'universel. De nombreux longs-métrages de fiction sont ainsi réalisés totalement ou en partie à l'aide de techniques d'animation en raison de ces vertus prêtées à l'image d'animation³². Ce même raisonnement est à l'œuvre pour l'utilisation de procédés graphiques dans le cadre de projets hybrides fondés sur une démarche et des sources documentaires. C'est le cas notamment du recours au roman graphique, forme souvent mobilisée et construite à partir de sujets réputés difficiles à représenter ou à transmettre³³.

Ces images sont tout autant le fruit d'un ensemble de critères historiques, économiques, juridiques, esthétiques que les images d'archives en prise de vue réelle. À titre d'exemple, nous évoquerons le cas de la figuration de la parole dans les séquences d'animation des différents épisodes des *Aventuriers de l'art moderne*. Dans la grande majorité des plans, les personnages animés restent muets, la voix *off* se faisant le relais du dialogue rédigé. Peu de séquences montrent les lèvres des personnages articuler de manière précise et synchronisée le dialogue ainsi « soufflé » par la voix de la narratrice. Seules quelques scènes intègrent ce degré de réalisme. Ainsi, au début du premier épisode, pour évoquer les débuts de l'amitié de Max Jacob et Picasso, ou encore plus tard dans la série, lors des rencontres entre Kiki et Kisling, ou entre Kiki et Man Ray. Pour le reste des séquences d'animation, l'image vient souligner ou surligner

le récit, les personnages miment les actions, les exclamations, les expressions, exagérations et échanges de regards qui sont décrits par le commentaire³⁴. Les interactions entre les différents personnages sont donc le plus souvent illustrées de manière littérale et appuyée. Pour tenter d'expliquer cette caractéristique, plusieurs hypothèses peuvent être émises. La première serait celle d'une recherche de distinction par rapport au monde jugé plus enfantin du dessin animé, comme si la portée documentaire de l'image d'animation se trouvait en partie contenue et révélée par ce pouvoir d'évocation muette³⁵. Il convient également de tenir compte non seulement de la réalité économique d'un temps de travail qui serait rallongé par cette animation et cette synchronisation détaillées, mais encore de la question de l'« exportabilité » technique et commerciale de ces séquences d'animation. En effet, la série est diffusée en trois versions sur l'édition DVD. La problématique de la traduction et du doublage effectués dans les différentes langues est ainsi plus facilement résolue et la portée universelle prêtée à l'image d'animation se trouve préservée.

Le cadre économique, juridique et technologique d'une expérience immersive du patrimoine

Les propriétés immersives de l'utilisation conjuguée de techniques d'animation variées et des montages d'archives visuelles dans *Les aventuriers de l'art moderne* se heurtent cependant à des contraintes, notamment en raison du cadre juridique de la reproduction des œuvres³⁶, car l'équipe n'a pas forcément toujours obtenu l'autorisation d'animer les œuvres elles-mêmes, à la manière de ce qui est par exemple effectué avec certains détails de l'œuvre de Chagall dans le troisième épisode (6 : 48). Cette problématique peut être la même qu'il s'agisse des archives mobilisées ou des œuvres dans lesquelles il s'agit d'immerger visuellement le spectateur. Dans le cas de la reproduction à l'écran des œuvres et techniques de Picasso, les trois coréalisatrices des *Aventuriers de l'art moderne* ont pu faire le choix de s'approprier et de détourner par l'animation certaines techniques artistiques particulières. On peut citer à titre d'exemple l'imitation de la technique des collages de Braque et Picasso pour figurer les événements du récit se déroulant à l'époque de ces réalisations artistiques (épisode 2, 14 : 35), ou la reproduction des étapes du tracé de certaines esquisses (celles de Picasso au début de ce même épisode, ou encore à la fin du cinquième, pour la préparation de son œuvre *Guernica*). L'équipe a toutefois rencontré des refus de la part des ayants droit de l'auteur, lorsqu'elles ont notamment proposé de représenter de manière détaillée son geste de sculpteur.

La notion d'un patrimoine artistique à transmettre, à prendre en compte dans le contexte et le modèle économiques de ces productions consacrées à l'art et à son histoire, se trouve ainsi confrontée à une convergence de facteurs technologiques et juridiques. Il faut noter cependant que la contrainte juridique et les obstacles à la reconstitution se trouvent de fait amoindris quand il s'agit d'animer des œuvres relevant du domaine public. Les possibilités d'immersion, y compris dans la technique de l'artiste et la matérialité de son œuvre, se trouvent alors multipliées. On peut ainsi faire l'hypothèse que ce critère a pu s'avérer déterminant dans le choix d'appliquer un certain mimétisme graphique à la reproduction de la touche picturale de Soutine sur sa toile en cours d'élaboration (épisode 4, 33 : 30) ou de l'écriture d'Apollinaire courant sur le manuscrit de son recueil *Alcools* (épisode 2, 23 : 51)³⁷. Les mêmes conditions influencent également la réalisation d'un projet tel que le film *Loving Vincent* évoqué précédemment, pour lequel la dynamique d'immersion dans les œuvres et la technique de Van Gogh est poussée à l'extrême, jusqu'à la reproduction de la « touche » du peintre en l'associant à la rotoscopie (Achemchame 2013) pour que l'animation des personnages soit effectuée « à la manière de ».

En confrontant les modèles de la série et du documentaire télévisuels à une appréhension de l'« art moderne » dans une acception large et multidisciplinaire, l'animation est placée au cœur de ces dynamiques, qui nous semblent par ailleurs à rapprocher de développements muséographiques du début du XXI^e siècle. Elle vient alors rejoindre les autres outils de connaissance de l'histoire de l'art que sont, dans le domaine muséal, l'exposition, son catalogue et le faisceau de dispositifs de médiation interactifs ou immersifs qui l'accompagnent³⁸. Dans le paysage des programmes télévisuels consacrés à l'art par Arte, la logique immersive déjà à l'œuvre dans *Les aventuriers de l'art moderne* et alimentée notamment par le flux d'images de natures différentes que la série mobilise et assemble dans un souci d'évocation crédible, se trouve renforcée dans des émissions telles que *Les petits secrets des grands tableaux*, de Carlos Franklin et Clément Cogitore (diffusée dès 2015). Cette dernière mobilise des procédés de réalité virtuelle et de figuration en 3D, rejoignant ainsi, sur le mode de l'immersion visuelle, le modèle de la visite virtuelle de musée³⁹.

Par l'immédiateté qu'elle suppose, l'expérience proposée par *Les aventuriers de l'art moderne* n'est pas celle d'une simple immersion dans le récit écrit de Dan Franck, mais bien une immersion dans l'histoire ou, par défaut, dans une ambiance représentative de l'époque et du milieu évoqués. Dan Franck procède lui-même à l'adaptation et à la réécriture scénaristique de son livre afin de cadrer avec les critères formels et économiques de cette transposition. En

faisant la synthèse de nombreuses références et en s'inscrivant dans un corpus de programmes télévisuels ou visuels immersifs portant sur l'art et son histoire, la série vient alimenter l'idée de « musée imaginaire augmenté »⁴⁰, dans lequel c'est bien finalement le spectateur qui, dans une forme de « présentisme » (Hartog 2003), est appelé à devenir lui-même cet « aventurier de l'art moderne ».

Références

- Anon. 2015. « Art, bohème et poésie », *Arte Magazine* 51, <http://artefrance-webmag.artetv.com/webmag/magazine/51-2015.pdf> (consulté le 20 février 2018).
- Achemchame, Julien. 2013. « Quand le cinéma ne suffit pas, la rotoscopie au service d'une adaptation cinématographique. *A Scanner Darkly* par Richard Linklater, d'après Philip K. Dick », *Miranda* 8, <http://journals.openedition.org/miranda/3344> (consulté le 20 février 2018).
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Caillet, Aline. 2013. « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges* 17, <http://journals.openedition.org/marges/153> (consulté le 20 février 2018).
- Chatonsky, Gregory. 2014. « Par les flots (la corrélation immersive) », *Cahier ReMix* 4, <http://oic.uqam.ca/fr/remix/par-les-flots-la-correlation-immersive> (consulté le 20 février 2018).
- Dagen, Philippe. [1996] 2012. *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande guerre*. Paris : Hazan.
- Dosse, François. 2005. « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps* 87-88, http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4372 (consulté le 20 février 2018).
- Dufrène, Thierry. 2010. « L'histoire de l'art à l'âge du cinéma », *Diogenes* 231 : 137-149.
- Fiant, Anthony. 2011. « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », *Cahiers de Narratologie* 20, <http://narratologie.revues.org/6346> (consulté le 20 février 2018).
- Franck, Dan. 2015. *Le temps des bohèmes*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Lorau, Nicole. 2005. « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espaces Temps* 87-88, http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4369 (consulté le 20 février 2018).
- Lugon, Olivier. 2001. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2016. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*. Paris : Gallimard.
- _____. 2017. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris : Gallimard.
- Montazami, Morad. 2008. « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images Re-vues* 5, <http://imagesrevues.revues.org/334> (consulté le 20 février 2018).
- Nora, Pierre. 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Rancière, Jacques. 1996. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel* 6.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- Riout, Denys. 2000. *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris : Gallimard.
- Rochette, Hélène. 2015. « Les aventuriers de l'art moderne : Arte fait revivre Picasso et ses amis ». *Télérama*, 16 décembre. <http://www.telerama.fr/television/les-aventuriers-de-l-art-moderne-arte-fait-revivre-picasso-et-ses-amis,135208.php> (consulté le 20 février 2018).
- Siéty, Emmanuel. 2009. *Fictions d'images. Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Soulez, Guillaume. 2011. « La double répétition. Structure et matrice de séries télévisées », *Mise au point* 3, <http://map.revues.org/979> (consulté le 20 février 2018).
- Veyrat-Masson, Isabelle. 2008. *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*. Paris : INA/De Boeck.

Notes

- 1 Les trois premiers épisodes sont coréalisés par Amélie Harrault et Pauline Gaillard (1. « Bohême 1900-1906 » ; 2. « La bande de Picasso 1906-1916 » ; 3. « Paris capitale du monde 1916-1920 ») et les trois derniers par Amélie Harrault et Valérie Loiseleux (4. « Les enchanteurs de Montparnasse 1920-1930 » ; 5. « Libertad ! 1930-1939 » ; 6. « Minuit à Paris 1939-1945 »).
- 2 « Cette œuvre d'exception mêle animation, peinture, photos colorisées et archives pour mieux nous plonger dans l'effervescence créatrice du Paris du début du XX^e siècle », dans Rochette 2015.
- 3 Le terme peut ici être lu en référence à la caractérisation du « milieu » en tant qu'espace « où s'exercent des forces sociales, attractions ou répulsions, qui trouvent leur manifestation phénoménale sous la forme de motivations psychologiques telles que l'amour ou l'ambition », effectuée par Bourdieu 1992.
- 4 « J'ai commencé à rédiger *Bobèmes*, le premier tome, il y a une vingtaine d'années, avec l'idée de raconter la vie des artistes et de l'art moderne entre 1900 et 1930, à Montmartre et à Montparnasse. J'avais vu les documentaires formidables de Jean-Marie Drot sur le même sujet. Je voulais écrire un livre où l'on ressent l'allégresse qui correspondait au quotidien de ces gens-là, ce foisonnement artistique extraordinaire », Dan Franck, cité dans « Art » 2015.
- 5 « Peut-être vous en souviendrez-vous, dans l'émission précédente « Ils s'en venaient de l'Oural et du Mississippi », nous avons assisté à la mise en place, si l'on peut dire, des artistes du monde entier à Montparnasse », Introduction par Jean-Marie Drot à l'épisode intitulé « Des valseuses 1900 aux canons de la Grande guerre » de la collection Les Heures chaudes de Montparnasse, diffusé le 13 septembre 1989 sur la Sept.
- 6 Ce programme, diffusé sur France 2 depuis 2002, consistant en un commentaire d'œuvre au format pastille d'une durée de 1 min 15, présenté par Frédéric Taddéi, est produit par la société Froggies Media, spécialisée dans les programmes courts consacrés à l'art.
- 7 La société de production Froggies Media célèbre en 2017 les quinze ans de son émission emblématique (<https://www.froggiesmedia.com/single-post/2017/03/08/Froggiesmedia-%C3%A0-le-15-ans-de-DArt-DArt->).
- 8 Voir l'exemple récent du film *Sergueï Chtchoukine, le roman d'un collectionneur*, coproduit notamment par la Fondation Louis Vuitton au moment de l'exposition *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine* (22 octobre 2016 - 5 mars 2017).
- 9 Le projet, organisé autour d'une nouvelle collaboration entre Dan Franck et Amélie Harrault, est en cours de production chez Silex Films. Voir à ce sujet le compte rendu du Cartoon Forum 2017 réalisé par *Ecran noir* (14 septembre 2017. <http://ecran noir.fr/blog/blog/2017/09/14/cartoon-forum-2017-des-femmes-culottes-du-romantisme-et-un-voyageur-impenitent/>) ou encore la présentation officielle du projet par la société Silex Films (<http://www.silexfilms.com/animation/romantismes/>).
- 10 Cette consigne faisant partie, d'après Dan Franck, du cahier des charges fixé par Arte pour ce programme, cf. le complément n° 7 du DVD publié par Arte Editions, « *Les aventuriers de l'art moderne. Les codes de la fiction* », entretien avec Dan Franck et les trois coréalisatrices (6'18").
- 11 Cette musique originale est composée par Pierre Adenot (voir notamment à ce sujet : <http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=aventuriers-de-lart-moderne>)
- 12 Le travail effectué par les coréalisateurs Vincent Pianina et Lorenzo Papace fait l'objet d'un « *making-of* », figurant notamment parmi les compléments de l'édition DVD de la série.
- 13 Abadie, Karine. « La figure de Max Jacob dans *Les aventuriers de l'art moderne* : mémoire ou réinvention de l'histoire littéraire ? », *Les aventuriers de l'art moderne* : un objet pluridisciplinaire, colloque organisé par Karine Abadie et Rémy Besson dans le cadre du 85^{ème} Congrès de l'ACFAS, 12 mai 2017 (<http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/85/300/304/c>).
- 14 Infographie *Les personnages en un clic* (<https://sites.arte.tv/ladam/fr/les-personnages-en-un-clic-ladam>), comparable à certains autres contenus créatifs mis en ligne par la chaîne, par exemple dans le cadre de la diffusion de la série britannique *Peaky Blinders* (Steven Knight, BBC, diffusée à partir de 2015 sur Arte : <http://peakyblindere.arte.tv/fr/#/>). Ainsi, la fiche de l'infographie *Les personnages en un clic* consacrée au personnage de Jean Cocteau, intitulée « Jean Cocteau. Le dandy (1889-1963) », en plus de rassembler quelques éléments biographiques, fait la liste de ses principaux « contacts » dans la série, en les répertoriant en tant qu'« ami » ou « ennemi ».
- 15 Ce type d'effet est notamment décrit comme « un arrêt du récit en pleine action - traditionnellement une situation dangereuse pour le héros ou sa protégée - qui nourrit l'attente de l'épisode suivant » (Soulez 2011)
- 16 L'expression est utilisée par Kathleen Evin dans *L'humeur vagabonde*, émission radiophonique consacrée aux

Aventuriers de l'art moderne, diffusée sur France Inter le 15 décembre 2015.

17 Personnage qui avait déjà fait l'objet du court-métrage d'animation *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* (2012, 14'), également réalisé par Amélie Harrault et produit par Silex Films. Voir aussi l'album de bande dessinée Catel et Bocquet. 2007. *Kiki de Montparnasse*. Paris : Casterman.

18 « Outre sa dimension idéologique, la vision avant-gardiste du monde, et plus généralement de l'histoire des Modernes, risque d'imposer comme idéal un modèle historiquement marqué et fortement lié au contexte de la naissance et du développement des avant-gardes artistiques à Paris depuis le XIX^e siècle » (Joyeux-Prunel 2016, 39).

19 « Faut-il adhérer au discours qui fait [des avant-gardes] les acteurs d'une suite de révolutions ? C'est accepter sans recul une conception linéaire de l'histoire et, avec elle, le déterminisme historique qui sous-tend le mythe de l'avenir, et les implications évolutionnistes qui en résultent » (Joyeux-Prunel 2016, 38).

20 « Les corps des femmes sont disloqués, taillés à angles vifs, grands pieds, grosses mains, poitrines coupantes, ou sans existence, les nez écrasés, tordus, du bleu sur une jambe, une disgrâce dans certains mouvements » (Franck 2015, 119).

21 « [...] la fonction narrative évidente, intrinsèque, de la voix-off doit être combinée avec une fonction subjective, se débarrassant ainsi du fameux anonymat de la voix-off en même temps que de son omniscience » (Fiant 2011).

22 « Le mot documentaire ne correspond pas à cette invention », « un roman-document », un « docu-roman », notamment dans *L'humeur vagabonde* (émission radiophonique citée ci-dessus).

23 Barada, Nina. « L'usage des archives dans *Les aventuriers de l'art moderne* : la nostalgie du décor », *Les aventuriers de l'art moderne* : un objet pluridisciplinaire, Colloque organisé par Karine Abadie et Rémy Besson dans le cadre du 85^{ème} Congrès de l'ACFAS, 12 mai 2017 (<http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/85/300/304/c>).

24 Ce rapport est analysé par Rémy Besson, « Penser le (re)montage d'archives comme une écriture de l'histoire », *Ibid.*

25 « On le reconnaît dans tout récit où, d'une manière ou d'une autre, cette chose que constitue une image façonnée par l'homme prend vie [...] » (Siéty 2009, 44).

26 On peut noter que la présentation commerciale du DVD des Heures chaudes de Montparnasse (Doriane Films) formulait déjà l'argumentaire suivant : « apparaissent tour à tour, ressuscités par la magie de l'audiovisuel, les artistes qui fondèrent l'art occidental du XX^{ème} siècle ». De son côté, la série *Les aventuriers de l'art moderne* est ainsi qualifiée et décrite par l'équipe commerciale d'Arte : « ballet passionnant de destins croisés, superbement ressuscités par la peinture, l'illustration et l'animation [...] Sous le pinceau, le documentaire se transforme en tableau vivant [...] À travers ces photos animées et ces peintures mouvantes, Picasso, Apollinaire, Soutine, Breton et les autres aventuriers de l'art moderne ressuscitent, d'une manière troublante et magnifique. » (http://boutique.arte.tv/f10574-aventuriers_art_moderne_serie).

27 Sur la définition du *re-enactment*, voir notamment Montazami 2008 et Caillet 2013.

28 « Le premier épisode de la série, Bohème, débute en 1900 : il n'existait aucune archive classique qui puisse nous aider à incarner l'histoire des personnages. Est alors apparue la nécessité d'utiliser la fiction et l'animation, une logique qui est devenue poétique. À l'écran, le mouvement vient de l'image animée, mais aussi de cette volonté que nous avions de rester hors de l'histoire de l'art et de l'illustration documentaire classique, et de nous en tenir à l'évocation » (Pauline Gaillard, coréalisatrice des trois premiers épisodes, dans « Une œuvre collective », complément n°6 du DVD diffusé par Arte Editions).

29 Sur la notion d'anachronisme, voir notamment les travaux Rancière 1996, Dosse 2005 et Loraux 2005.

30 À mesure que le récit progresse dans la chronologie des événements, cette dimension littérale est parfois contrebalancée par une utilisation des sources visuelles à des fins illustratives, plus classiquement caractéristique du style documentaire. Par exemple, pour l'évocation des œuvres et travaux des surréalistes dans le quatrième épisode, certains passages reposent sur un recours plus contextualisé aux photographies et aux extraits de films, en rapport direct avec le commentaire et le déroulement des faits relatés.

31 « *Les aventuriers de l'art moderne*. Les codes de la fiction », complément n° 7 du DVD publié par Arte Editions.

32 On peut à ce titre citer l'exemple récent du prologue historique du film *Detroit* de Kathryn Bigelow (2017, 143'), qui par l'animation d'images dans un style pictural réalise un raccourci visuel, permettant d'évoquer de manière accélérée, condensée en quelques minutes, une histoire se déroulant sur plusieurs décennies.

33 Dans le domaine de l'histoire de l'art, voir les exemples des projets singuliers *Kiki de Montparnasse* de Katel et Bocquet (cité précédemment), qui débute une série d'albums consacrés à des figures féministes ou de Dupuy, Philippe. 2016. *Une histoire de l'art*. Paris : Dupuis. Coll. « Aire libre », qui prend la forme d'un déroulement ininterrompu, à la subjectivité revendiquée.

34 Cf. *Les aventuriers de l'art moderne* (épisode 1, 48 : 09) : la photographie (ré)animée de Kandinsky acquiesce

d'un hochement de tête, son index levé semblant scander le récit en discours indirect de la narratrice.

35 Le même procédé d'illustration muette se retrouve par exemple dans le film *Paul Gauguin, je suis un sauvage*, de Marie-Christine Courtès, diffusé par Arte dans le cadre de l'accompagnement de l'exposition *Gauguin, l'alchimiste* au Grand Palais (11 octobre 2017 - 22 janvier 2018).

36 Cette contrainte est évoquée par la réalisatrice Amélie Harrault notamment dans « Visite du studio d'animation à Angoulême », complément n° 3 du DVD diffusé par Arte Editions (4 : 22).

37 L'article L123-1 du Code de la propriété intellectuelle dispose que « l'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent ». Les droits patrimoniaux de l'œuvre de Guillaume Apollinaire ont pour leur part fait l'objet d'une prorogation de guerre et son œuvre se trouve dans le domaine public depuis le 29 septembre 2013 (https://www.courdecassation.fr/publications_26/rapport_annuel_36/rapport_2007_2640/quatrieme_partie_jurisprudence_cour_2653/activites_economiques_commerciales_financieres_2658/propriete_intellectuelle_11342.html) .

38 Cf. exemple récent des productions multimédia et audiovisuelles autour de la figure de Gauguin, toujours dans le cadre de l'exposition « Gauguin, l'alchimiste ». Aux deux films cités précédemment viennent s'adjoindre différents contenus multimédia, parmi lesquels nous pouvons citer l'application en réalité virtuelle « Arte 360 VR », *Le voyage intérieur de Gauguin* (<https://sites.arte.tv/360/fr/le-voyage-interieur-de-gauguin-360>)

39 Voir notamment les fonctionnalités « Museum explorer » développées par le Google Cultural Institute en partenariat avec certains musées. (<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>)

40 Malraux, André. [1947] 1965. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio Essais ». Voir également Hyacinthe, Sandrine, « *Les aventuriers de l'art moderne*, un récit entre histoire de l'art, documentaire et création », intervention dans le cadre de *Les aventuriers de l'art moderne : un objet pluridisciplinaire*, colloque organisé par Karine Abadie et Rémy Besson dans le cadre du 85^{ème} Congrès de l'ACFAS, 12 mai 2017. (<http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/85/300/304/c>).