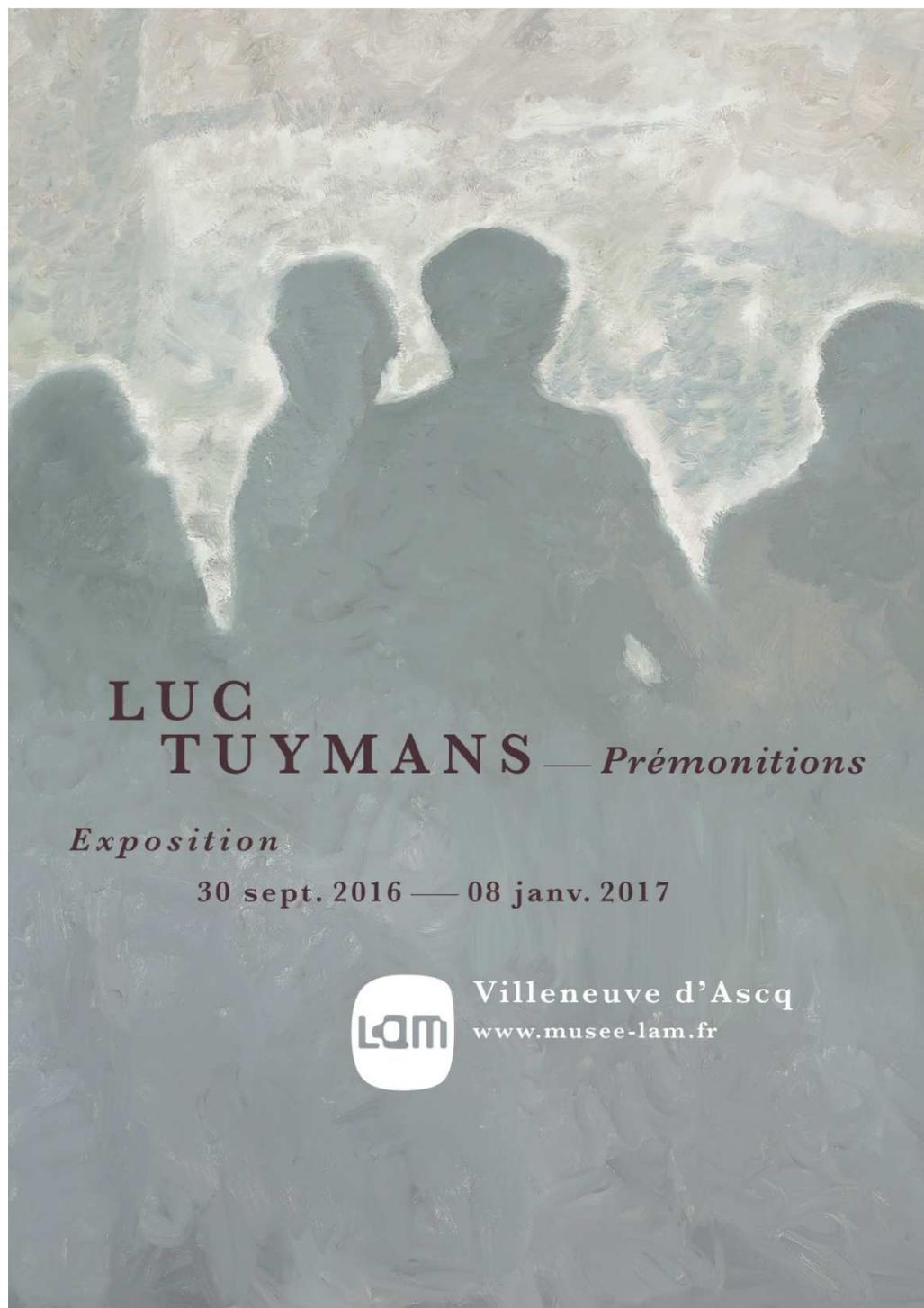


Luc Tuymans. Prémonitions

Dossier pédagogique réalisé en collaboration avec Agnès Choplin
et Stéphanie Jolivet, enseignantes missionnées au LaM



Tuymans, *Saint-Georges* (détail), 2015. Collection MAC's, Hornu (Belgique).

Photo: © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016 - Design graphique : les produits de l'épicerie

Sommaire

1. Éléments biographiques p. 3
2. Peinture et cinéma p. 5
3. Image et mémoire. Tu n'as rien vu à Hiroshima. p. 9
4. Luc Tuymans, nouveau peintre d'histoire ? p. 12
5. Luc Tuymans et le Nouveau Roman
Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? p. 16
6. À fleur de peinture p.19
7. *Allo!* ou l'effet Vache qui rit p. 22
8. Scène de genre ou énigme visuelle ? p. 24
9. Échange de bons procédés p. 26
10. Dans les programmes p. 28

Éléments biographiques



Portrait de Luc Tuymans (2015) ©Virginie Lefour-Belga

Né en 1958, en Belgique, à Mortsels, petite commune de la périphérie d'Anvers, Luc Tuymans vit et travaille encore aujourd'hui à Anvers. Il appartient à une génération qui bien qu'elle n'ait pas souffert de la Seconde Guerre mondiale ou participé au colonialisme, en connaît l'histoire à travers la mémoire et les récits familiaux. Par ailleurs, sa génération a atteint l'âge adulte bercée par une culture de l'image où le cinéma, la télévision et la presse illustrée ont joué un rôle prépondérant. Aussi Luc Tuymans est-il ainsi fasciné par l'histoire antérieure à sa naissance, les récits qui mêlent vie intime et grande Histoire, que l'on passe sous silence ou dont on parle à mots couverts, et que des photographies, des films ou des documentaires télévisés lui ont révélés.

Enfant plutôt calme, il adore dessiner et trouve très vite dans cette passion un moyen d'échapper à son quotidien. Adolescent, il réalise sa première peinture à l'huile. En 1976, il suit l'enseignement des beaux-arts à l'Institut Saint-Luc puis à La Cambre à Bruxelles, avant un passage à l'Académie d'Anvers et, enfin, des études en histoire de l'art à l'université de Bruxelles dont il sort diplômé en 1986. Entre 1980 et 1985, il cesse pourtant de peindre et se limite à la pratique de la photographie, du cinéma en super 8 puis en 16 et 35 mm, et à l'écriture et/ou l'illustration de scénarios. Le 7 juillet 1982, il réalise ainsi en quelques heures, aidé par quelques collègues et amis, le film *Feu d'artifice* consistant en une série de tableaux vivants dans lesquels l'artiste déclame sous les arcades d'Ostende une adaptation de textes d'auteurs comme Fernando Pessoa, Joseph Conrad ou Michel de Ghelderode. En parallèle, il travaille comme videur de boîte de

nuit. Les années suivantes, il écrit encore plusieurs scénarios, jusqu'à sa première exposition en 1985, pour laquelle il suspend quelques peintures dans la piscine désaffectée du prestigieux Palais des Thermes d'Ostende. Son amour pour la peinture refait ainsi peu à peu surface, et les expositions s'enchaînent à partir de 1985 à un rythme annuel. Il a ainsi réalisé depuis près de six cent peintures, dont une partie a été détruite par l'artiste lui-même.

De par cette manière opiniâtre et déterminée de poursuivre une œuvre de peinture coûte que coûte, Luc Tuymans est devenu l'un des artistes les plus reconnus et respectés de sa génération. Son exposition en 1992 à la Kunsthalle de Berne et sa participation la même année à la Documenta IX de Kassel ont apporté très vite un rayonnement international à son travail. D'autres projets importants ont suivi comme deux Biennales de Venise (1997, 2001), la Biennale de Sydney (2000), La Documenta XI de Kassel (2002) et la Biennale de Sao Paulo (2004). En 2004, il a été le premier artiste belge vivant à exposer à la Tate Modern de Londres, début d'une longue série d'expositions itinérantes aux États-Unis, en Asie et en Europe. Ses œuvres font partie des plus grandes collections muséales, comme au États-Unis celles du Museum of Modern Art de New York, de la National Gallery of Art de Washington, de L'Art Institute de Chicago, de la Menil Collection d'Houston, et en Europe celle du Centre Pompidou à Paris, de la Tate Modern de Londres, du Stedelijk Museum d'Amsterdam, du Museum für Moderne Kunst de Francfort, et bien évidemment figure dans toutes les collections importantes de Belgique dont celles du M HKA à Anvers, du S.M.A.K. à Gand et du MAC's au Grand Hornu. Il est représenté depuis 1990 par la galerie Zeno X à Anvers, et depuis 1994 par David Zwirner à New York et à Londres.

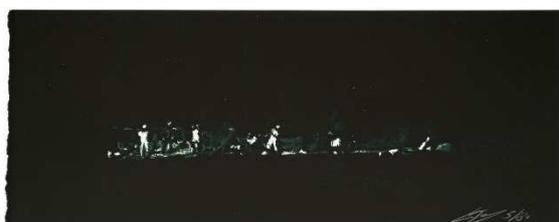


Luc Tuymans chez Rasmus Urwald, Copenhague (2012) #1b ©Lars Gundersen

Peinture et cinéma

Par Stéphanie Jolivet

Luc Tuymans a arrêté de peindre entre 1981 et 1985 pour se consacrer au cinéma. Il ne reste presque pas d'œuvres achevées de cette période mais une empreinte dans sa peinture qui s'est modifiée suite à cette expérience. Influences, techniques, lumière : aborder l'œuvre de Tuymans sous l'angle cinématographique revient à interroger l'interaction entre ces deux médias et ses conséquences sur le langage pictural de l'artiste.



Luc Tuymans, *Surrender*, 2014 Portfolio Série de 3 sérigraphies
Feuille : 21 x 53,5 cm Éditée par Graphic Matter, Anvers (Belgique) Imprimée par Roger Vandaele chez Tubbax, Anvers (Belgique)
Photo : © Studio Luc Tuymans, © Luc Tuymans, 2016

Le cinéma comme source d'inspiration

Tuymans puise dans le cinéma comme dans les autres médias pour obtenir des images qui l'intéressent. Les trois sérigraphies intitulées *Surrender* (2014) font référence à la scène d'ouverture du film *Twist of Sand* de Don Chaffey (1968). La série *Allo!* est tirée du film *The Moon and Sixpence* d'Albert Lewin¹. Dans ces deux cas, l'image cinématographique est le support du dessin (pastel sur papier noir pour *Surrender*) ou de la peinture (*Allo!*) qui sert à son tour de support à la sérigraphie. La référence peut aussi être plus large et qualifier un ensemble d'œuvres : Tuymans choisit par exemple d'intituler une de ses expositions *Repulsion* (Cologne, 1992) en référence au film de Roman Polanski (1965) dont il apprécie la lumière grise et la tension reposant sur les non-dits et la sobriété des images. En 2016, il réitère en intitulant une de ses expositions *Le Mépris* (New-York, 2016) en référence cette fois au cinéaste Jean-Luc Godard.

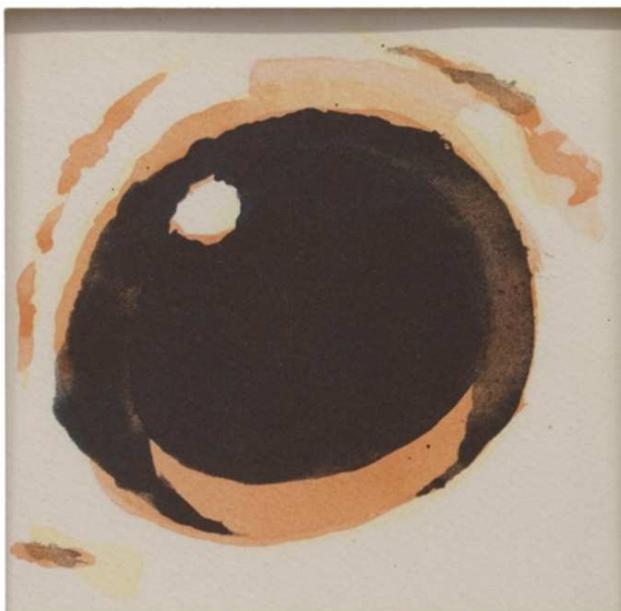
¹ Cf partie du dossier pédagogique intitulé *Allo!*

Peindre comme on filme

La réalisation du tableau, dans son organisation matérielle, s'apparente elle aussi à la réalisation d'un film. L'image cinématographique est construite : le réalisateur a un projet, une idée à exprimer et va ensuite élaborer les images dont il a besoin. Avant de peindre, Tuymans réalise de nombreux dessins préparatoires de petits formats. Ils doivent tenir dans la main au moment où il peint. L'œuvre à faire est en quelque sorte story-boardée. La réalisation se fait ensuite en un seul jet : Tuymans peint sa toile dans la journée. S'il revient sur l'œuvre, ce n'est que pour en modifier des détails, mais c'est lors de la première « prise » qu'il sait s'il a atteint son objectif ou non. Comme on a pu prétendre d'Hitchcock qu'il avait fini ses films au début du tournage, Tuymans affirme : « Quand j'arrive devant la toile, elle existe déjà sur le plan mental. [...] Ensuite, je la réalise méthodiquement. »²

Le gros plan

Le gros plan est un procédé cinématographique qui isole un élément pour attirer notre attention. Sur un visage, il a souvent une fonction psychologique ; sur un objet ou un autre détail, il a une fonction dramatique. Chez Tuymans, le gros plan est vidé de sa fonction narrative et devient un outil de transformation : le gros plan crée de l'étrange et de l'inquiétant en rendant monstrueux, par leurs dimensions antinaturelles, des éléments anodins. Les trois yeux de pigeon qui nous fixent dans *The Rumour* (2003) ont quelque chose de dérangeant dans leur immense fixité : leur pupille devient un trou noir qui nous aspire. L'image de départ est tirée d'un catalogue colombophile, mais la neutralité apparente du support est contredite par le gros plan qui révèle la défiance du peintre vis-à-vis de l'animal : enjeux de pouvoir d'un élevage initialement réservé à la noblesse, méfiance vis-à-vis d'un animal qui prolifère comme un nuisible dans les zones urbaines.



Luc Tuymans, *The Rumour*, 2002-2003 (détail), Série de 7 lithographies, Éditée par Brooke Alexander Editions, New York (États-Unis), et David Zwirner, New York (États-Unis) Imprimée par Maurice Sanchez, New York (États-Unis)
Installation réalisée par James Cooper, New York (États-Unis)
Photo : © Studio Luc Tuymans, © Luc Tuymans, 2016

² Doué pour la peinture, 2006

La lumière

Contrairement aux autres œuvres des arts du visuel qui sont éclairées par une source extérieure, au cinéma, la lumière émane de l'image elle-même. De la même façon, dans ses sérigraphies, Tuymans cherche à créer des œuvres « génératrices de lumière ». Dans ce but, il choisit la texture et la teinte du papier, et travaille les couches d'encre de façon à laisser apparaître le support à certains endroits ou à le révéler à d'autres par des jeux de transparence. Ainsi dans *The Temple*, l'image est-elle surexposée et la lumière occupe toute la place devenant en quelque sorte le personnage principal par opposition au rectangle noir qui la surmonte et marque les limites de l'écran.

Montage et scénographie

La technique du montage se retrouve dans la scénographie des expositions de Tuymans. Ses œuvres sont orchestrées en séquences qui leur donnent une signification supplémentaire du fait de leur organisation dans l'espace. La sobriété de l'accrochage dans *Prémonitions* répond à ce souci de construction du sens par l'insertion des œuvres dans une série ou un rythme. Les sept panneaux de *The Rumour* se répartissent sur deux murs rythmés par un objet tridimensionnel. *Le Verdict* se déroule sur sept rouleaux de papier peint au format du couloir d'accès construisant une séquence continue dans l'espace et dans le temps. Comme l'image de cinéma n'existe que le temps de la projection, l'œuvre sur papier³ n'existera que le temps de l'exposition.

N'exposer que peu d'œuvres dans un grand espace est une façon de focaliser l'attention sur les choix retenus : de zoomer sur les éléments qui vont construire notre lecture et laisser plus de place à notre interprétation.



Vue de l'exposition (simulation). Au premier plan : Luc Tuymans, *The Worshipper*, 2004. Huile sur toile; 193 x 147,5 cm. Collection privée. Courtesy Zeno X Gallery, Anvers (Belgique). Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

³ L'exposition présentera une version numérique en tirage laser de l'œuvre, la version d'origine en papier peint ne pouvant être utilisée.

Parcourir l'exposition avec un œil cinéphile, c'est retrouver des références, des techniques. Regarder les œuvres en s'interrogeant sur la lumière, le cadrage. Entrer dans une salle comme dans une séquence filmée et se laisser attirer par un gros plan ou suivre le rythme régulier d'une série. Décider d'un arrêt sur l'image. Regarder. Et peut-être voir...

Les films de référence de Luc Tuymans

Der Golem : Wie er in die Welt kam (Paul Wegener et Carl Boese, 1920)

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Doktor Mabuse, der Spieler (Fritz Lang, 1922)

Metropolis (Fritz Lang et Thea von Harbou, 1927)

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (Fritz Lang, 1931)

The Moon and Sixpence (Albert Lewin, 1942)

La Féline (Jacques Tourneur, 1942)

Angoisse (Jacques Tourneur, 1944)

Les courts métrages de Peter Weiss

Strangers on a Train (Alfred Hitchcock, 1951)

Bwana Kitoko (André Cauvin, 1955)

Les Yeux sans visage (Georges Franju, 1960)

The Village of the Damned (Wolf Rilla, 1960)

L'Avventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

Nóż w wodzie [*Le Couteau dans l'eau*] (Roman Polanski, 1962)

Le Mépris (Jean-Luc Godard, 1963)

Repulsion (Roman Polanski, 1965)

Twist of Sand (Don Chaffey, 1968)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Hitler: Ein Film Aus Deutschland (Hans Jürgen Syberberg, 1977)

Where the Wild Things Are (John Lasseter, 1983)

Image et mémoire. Tu n'as rien vu à Hiroshima.

Par Stéphanie Jolivet

« *ELLE. Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. On peut toujours se moquer mais que peut faire d'autre un touriste que, justement, pleurer ? J'ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours.*

LUI. Non. Sur quoi aurais-tu pleuré ?

ELLE. J'ai vu les actualités. Le deuxième jour, dit l'Histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres. Des chiens ont été photographiés. Pour toujours. Je les ai vus. J'ai vu les actualités. Je les ai vues. Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour...

LUI. Tu n'as rien vu. Rien. »⁴

L'information nous parvient par l'intermédiaire d'images, fixes ou mobiles. Nous ne sommes qu'exceptionnellement témoins des événements qui forgent l'actualité : l'information est toujours médiatisée. L'image supplée l'expérience. Informer, c'est donner une forme au réel en opérant des choix qui ne sont pas sans conséquences sur la représentation du monde. Pour rendre compte de faits anciens, le procédé est le même : Luc Tuymans « met l'accent sur l'idée de reconstruction de la mémoire. [...] Même l'idée de l'holocauste dans son travail est une reconstitution qui diffère radicalement de l'acte de rendre ou de représenter à nouveau des images de ces événements au passé. Il y a un travail d'interprétation qui est essentiel. »⁵ Quel est dès lors le statut de l'image dans ce travail d'interprétation ?



Luc Tuymans, *Recherches (Investigations)*, 1989, Huile sur toile (triptyque) Collection privée, États-Unis ; courtesy David Zwirner New York/Londres Photo : © Nicolas Dewitte / LaM, © Luc Tuymans, 2016

⁴ *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras, 1968

⁵ *Doué pour la peinture*, P.88

LUI. Tu n'as rien vu à Hiroshima... Rien.

ELLE. J'ai tout vu. Tout.

Devant l'abondance d'images, pourquoi ajouter d'autres images ? « On a l'habitude de digérer l'image. En revanche, la peinture est quelque chose que l'on doit vraiment regarder, que l'on doit contempler, que l'on doit déchiffrer et décoder. »⁶ L'objectif de l'artiste est de nous obliger à regarder ce que l'on ne voit plus, noyé dans la multiplicité des images. Dans la série *Recherches* (1990), Luc Tuymans colle ses sérigraphies de petits formats (7,4 x 11,1 cm ; 5,9 x 7 cm ; 10,5 x 9,1 cm ; 7,2 x 9,4 cm) sur des cartons de 108 x 62,4 cm. Le spectateur doit donc effectuer la démarche physique de s'approcher de l'œuvre, de modifier la distance qu'il avait en parcourant le reste de l'exposition pour découvrir ce qui est représenté sur les images qui s'offrent à nous comme un chuchotement. Apparaissent alors les quatre motifs sérigraphiés. Dans la troisième sérigraphie de *Recherches*, le spectateur découvre une lampe. L'objet, qui aurait pu être inaperçu, nous interroge du fait de la démarche que nous venons d'effectuer : pourquoi cette lampe dans ce format confidentiel, pourquoi devoir se rapprocher pour l'observer. Cette posture nous emmène à chercher au-delà de l'image le pourquoi de cette représentation : l'abat-jour est fait en peau humaine. Ce n'est pas visible et, pourtant, grâce au dispositif mis en œuvre, nous le voyons.

ELLE. Je n'ai rien inventé.

LUI. Tu as tout inventé.

L'image est-elle dès lors un gage de réalité ? Peut-elle servir de preuve ? La sérigraphie *Suspended* (1989) évoque une image d'Épinal : trois personnages se tiennent autour d'un bassin qui agrmente un joli chalet sur fond de montagnes. Les couleurs sont claires et vives, le sujet est léger. Que signifie ce tableau bucolique au milieu de la production de Luc Tuymans ? C'est ici l'environnement des autres œuvres qui amènent à s'interroger sur son sens. Accroché à côté de *Prémonitions* qui représente des clowns, *Suspended* joue sur le même procédé. Les clowns cachent un serial killer. *Suspended* a été réalisé à partir d'une photo trouvée dans un catalogue de jouets. Il s'agit de jouets fabriqués par une firme allemande de trains électriques qui les commercialisait durant la période nazie. L'image du bonheur se fabrique comme les nazis fabriquaient leur film de propagande pour faire croire que les camps de concentration étaient des sanatoriums.

⁶ Luc Tuymans, Texte de présentation de l'exposition *Portraits: 1975-2003*, MAMCO, Genève, 2006



Luc Tuymans, *Suspended*, 1989, Huile sur toile, 60 x 40 cm. Dirk & Carla Schutyser, Gand (Belgique)
Photo : © Studio Luc Tuymans, © Luc Tuymans, 2016

Devant l'impossibilité de faire encore quelque chose de neuf, il revient à Luc Tuymans de travailler sur le signifié. La question est de savoir ce que l'image va laisser comme trace en nous. De quoi se souvient-on et pourquoi ? La question n'étant pas comment nous regardons, mais comment nous nous souvenons de ce que nous avons regardé. Qu'est-ce qu'une image vraie ? Est-ce la représentation du réel, ou le sentiment du réel suscité par ce que nous voyons ? Pour Luc Tuymans, ses œuvres sont des « faux authentiques ». La mémoire historique est apprise et fabriquée. « *ELLE. Je sais tout.* » En cela, elle diffère de la mémoire intime. « *LUI. Rien. Tu ne sais rien.* » C'est à cette fabrication que contribue l'artiste en nous obligeant à voir. N'est-ce pas là que réside la vérité ?

Luc Tuymans, nouveau peintre d'histoire ?

Par Agnès Choplin

Rappelons-nous que la peinture d'histoire est un mode d'expression qui trouve sa place dans la hiérarchie des genres codifiée par l'architecte André Félibien en 1667 dans sa préface aux Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres... Un Peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

L'Académie royale a été fondée sous Mazarin en 1648. Dans ce contexte, la peinture d'histoire répond essentiellement à une commande de l'État.

Depuis le XX^{ème} siècle, les artistes n'ont eu de cesse de bousculer cette hiérarchie et de remettre en question la portée religieuse et morale des œuvres.

Néanmoins, le siècle précédent est ponctué de peintures qui rendent compte d'une réalité partagée, de *Guernica* de Picasso en 1937 à *Sainte Mère la vache* de Rancillac en 1966 pour exemples.

C'est bien du réel que se rapprochent de nombreux artistes contemporains quand ils réalisent des œuvres interrogeant le réchauffement climatique ou le sort des migrants. Philippe Dagen, historien de l'art, professeur et journaliste, évoque cette problématique dans *Le Monde* du 10 avril 2014. La série de dessins de la même année à la pierre noire d'Adel Abdessemed sur Lampedusa en témoigne.

Luc Tuymans lui-même est persuadé que son œuvre graphique peut jouer un rôle social. La vente de sa sérigraphie *Zelfportret* au profit de l'Association flamande de l'autisme en 2008 illustre cette conviction.



Luc Tuymans, *Zelfportret*(1982), Sérigraphie
Éditée par la Vlaamse Vereniging Autisme
(Association flamande de l'autisme), Gand (Belgique)
Imprimée par Roger Vandaele, Anvers (Belgique)
Photo : © Studio Luc Tuymans, © Luc Tuymans, 2016

« Je ne suis pas un peintre abstrait parce que je suis très lié à l'idée de réalité ou à l'idée de réalisme, et parce que je suis très attaché à l'idée de signification, aux conséquences des images, de l'art... »⁷

Il suffit de lister les sujets apparaissant en filigrane dans les œuvres de l'artiste pour s'en convaincre : les camps de concentration, les expériences médicales pratiquées par les nazis, la vie quotidienne des dignitaires du Reich, la Nuit de Cristal, le mormonisme, la décolonisation du Congo belge, le fanatisme... Toutes ces thématiques possèdent le pouvoir de susciter au moins un malaise chez le spectateur par la brutalité qu'elles contiennent. À ce propos, Tuymans affirme : « Je trouve que c'est un thème important car, sans violence, il n'y a pas d'impact visuel. »

Cela rejoint également sa passion pour la politique qui nourrit sa biographie. L'exemple le plus probant de cet aspect de son travail est sans doute la série *Mwana Kitoko : Beautiful White Man*. Elle évoque la compromission du pouvoir belge et de la CIA dans le meurtre de Lumumba, premier ministre congolais. Cette œuvre fut exposée à la Biennale de Venise de 2001, politisant ainsi le pavillon belge de façon inédite.

Par ailleurs, l'œuvre de Luc Tuymans peut-elle se comprendre pleinement sans les explications qu'il fournit d'ailleurs généreusement ? À la suite de la peinture allégorique,

⁷ Eric Suchère, « Luc Tuymans, la peinture comme concept », Art Press, juillet-août, 2002

elle demande un décryptage et une culture politique pour pouvoir suivre la démarche labyrinthique de l'artiste.

Il est alors possible de rejoindre l'opinion du critique Ulrich Loock quand il affirme que « le discours supplétif de Tuymans, qui ajoute aux tableaux des informations autrement inaccessibles et retrace de complexes séquences d'idées, est un signe de l'inachèvement symbolique des œuvres, lesquelles exigent structurellement de ce fait un complément extérieur ».

La culture historique et littéraire propre de l'artiste plaide pour une vision informée de ses productions. L'histoire de la peinture elle aussi n'est pas considérée comme un « site de fouilles » mais comme un « site de construction ».



Luc Tuymans, *Die Wiedergutmachung*, 1989 Huile sur toile (deux parties)
39,4 x 51,8 cm ; 45 x 55 cm. Photo : © Studio Luc Tuymans, © Luc Tuymans, 2016

La peinture *Die Wiedergutmachung* (La Réparation), évoque les expériences raciales telles celles de Mengele sur les yeux des Roms. Le terme désigne également les réparations financières accordées aux survivants de l'Holocauste que cette population n'a pas touchées.

Parallèlement, l'artiste affirme une « incapacité de rapporter la réalité. »

Pablo Sigg suggère que « la mémoire dans l'œuvre de Tuymans esquivé en permanence le présent ; ses images se construisent à la fois entièrement dans le passé (dans l'accumulation de la mémoire) et entièrement dans le futur (dans l'archéologie de la mémoire) ; leur présent n'est toujours qu'une présence historique, le support du paradoxe. »

Questions d'enseignement

Histoire des arts : La peinture d'histoire de l'origine du terme au XX^{ème} siècle.

Arts plastiques, éducation musicale ou lettres : L'art peut-il encore changer la société ?

Les élèves pourraient travailler à partir d'un événement afin d'exprimer ce qu'ils en pensent par des moyens propres au mode d'expression qu'ils auraient choisi : montage numérique, collage, dessin, texte... Le travail pourrait être individuel ou collectif.

La violence est-elle intrinsèque à toute société ?

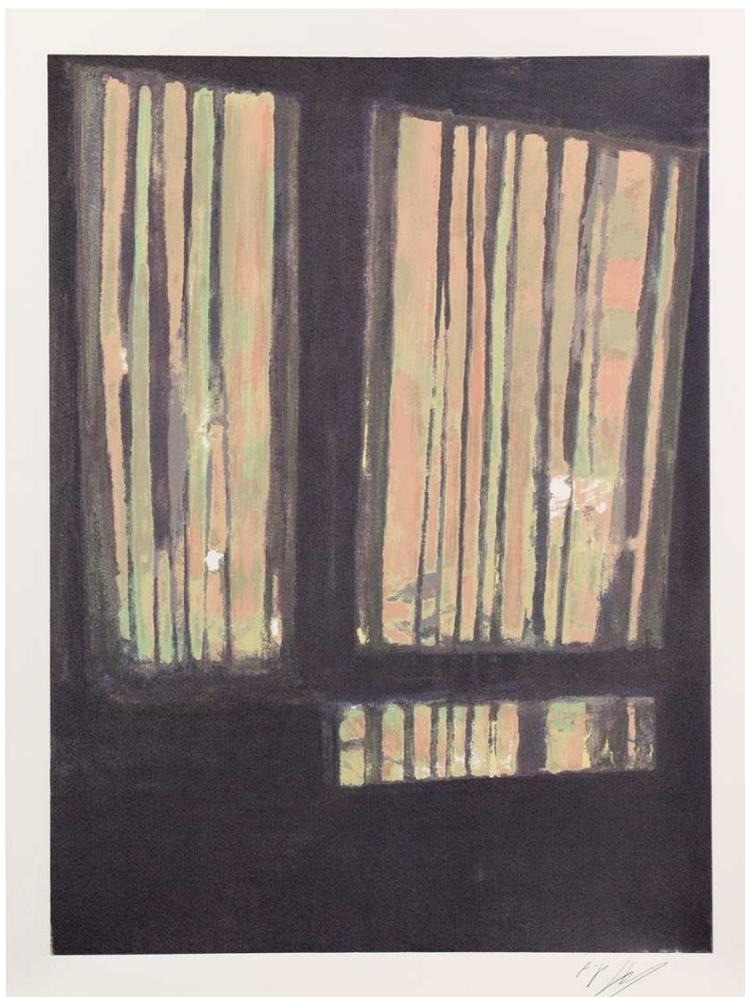
Luc Tuymans et le Nouveau Roman

Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?

Par Stéphanie Jolivet

« Vous vous méfiez beaucoup de la poésie ?
Luc Tuymans : Oui ! »⁸

Luc Tuymans établit explicitement un lien entre son œuvre et le Nouveau Roman en révélant son admiration pour l'écrivain néerlandais Jan Jacob Slauerhoff qui, selon lui, « mélange le temps et l'histoire et, dans ce sens-là, est un des inventeurs du nouveau roman. »⁹ Ce rapprochement se justifie en outre par de nombreuses similitudes : liens entre l'écriture et le cinéma, refus de la psychologie, méfiance vis-à-vis des sentiments, représentation de faits sans importance et rejet de l'identification. Les écrivains qui se regroupent sous cette appellation autour des années 1950-1960 rejettent les codes du roman traditionnel balzacien sans pour autant faire véritablement école. À la lumière de l'analyse de Roland Barthes parue dans *Critique* en 1954, nous pouvons interroger le statut de l'objet chez Luc Tuymans. Présence, prétexte ou *Prémonitions* ?



Luc Tuymans, *4PM*, 2011. Sérigraphie en 12 couleurs ;
feuille : 75 x 56 cm ; image : 67 x 49 cm.
Courtesy Studio Luc Tuymans, Anvers (Belgique).
Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

⁸ Entretien avec Jean-Marie Wynants, *Le Soir*, Samedi 12 février 2011

⁹ *Doué pour la peinture*, Mamco, 2006

De l'insignifiance de l'objet...

4PM représente la fenêtre d'une chambre d'hôtel à Malmö à quatre heures de l'après-midi comme son titre l'indique. Il s'agit d'une photo prise par Tuymans dans un hôtel où il a résidé pour une exposition. Le topos de la fenêtre est très répandu en peinture : la fenêtre est généralement ouverte et révèle un espace dans l'espace ou constitue un surcadre valorisant le paysage extérieur. Dans 4PM, au contraire, la fenêtre est fermée, occultée par un rideau qui ne laisse filtrer que les lumières. Tuymans la saisit néanmoins « comme dans un miroir et la constitue devant nous en spectacle, c'est-à-dire qu'il lui donne le droit de prendre notre temps ». ¹⁰ La fenêtre occupe tout l'espace et n'a d'autre objet qu'elle-même : elle n'ouvre pas sur l'extérieur, elle ne révèle aucun personnage, aucune action. Elle « reste là, avec la même liberté d'étalement qu'un portrait balzacien, sans en avoir pour autant la nécessité psychologique. » ¹¹ La forme répercute la déformation liée à la photographie : la fenêtre est représentée dans son entier mais de biais : le rectangle devient trapèze, une partie est occultée (meuble ? valise ?). En ce sens, le traitement de Tuymans est neutre. Le « réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite : ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations ; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit. En face de ce syncrétisme sensoriel, à la fois anarchique et orienté, Robbe-Grillet [Tuymans] impose un ordre unique de saisie : la vue. » ¹² La fenêtre est un objet offert à notre regard et n'a d'autre objet que lui-même : ni structurante, ni symbolique. De fait, Tuymans déclare : « l'espace a-poétique m'a toujours intéressé parce qu'il n'y a que le visuel. » ¹³

... à l'image de l'objet

Tuymans s'applique donc à ne pas traiter le sujet de façon sentimentale ou émotionnelle. Le cinéma l'a aidé à créer une distance vis-à-vis du sujet traité tout en faisant le point sur un objet. En ce sens, il nous oblige à poser un regard différent sur les objets du quotidien (une fenêtre) et à suspendre jugement et émotions pour reconsidérer le signifiant. Pour Jean Ricardou, dans *Le Nouveau roman*, « le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. » ¹⁴ Dans la peinture de Tuymans, la peinture n'est plus la représentation d'un objet, mais l'objet d'une représentation. En effet, à partir de la photographie, Tuymans a réalisé un tableau qui est devenu lui-même le support d'une sérigraphie. Cette transposition a fait l'objet d'un travail minutieux : le fond n'est pas un noir uniforme mais une alternance de différentes teintes de gris. La lumière extérieure a été travaillée de la même façon, avec une couche de fond intense, fluorescente, recouverte d'une couche verte semi-couvrante. L'imprimeur, Roger Vandaele, a utilisé pour ce faire des encres à base d'huile qui s'étalent à la surface du papier au lieu d'y pénétrer afin de superposer les différentes couches nécessaires à un rendu proche de la peinture. Surgissent alors la lumière et ses conséquences fantomatiques. En provoquant un arrêt sur image, Tuymans donne à un objet invisible car fondu dans notre quotidien lui-même saturé d'images, une présence investie du pouvoir d'arrêter le temps. Capacité

¹⁰ « Littérature objective » de Roland Barthes in *Critique*, 1954

¹¹ Idem

¹² Idem

¹³ ?

¹⁴ *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971

que Tuymans attribuait à Jan Jacob Slauerhoff : l'espace-temps est suspendu et pousse le spectateur à remettre en question ce qu'il voit mais aussi sa façon de regarder.

Laissons à Roland Barthes le soin de conclure cette analyse en forme d'analogie. « Le roman [la peinture], ici, n'est plus d'ordre chthonien, infernal, il est terrestre : il [elle] enseigne à regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, toutes hypostases significatives du romancier [peintre] classique, mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux. »¹⁵

Questions d'enseignement

Qu'est-ce que décrire ? Peut-il exister une description neutre ? Peut-on décrire sans porter de jugement ? Peut-on décrire en dehors de la narration ? La description est-elle pertinente en dehors du récit ?

¹⁵ « Littérature objective » de Roland Barthes in *Critique*, 1954

À fleur de peinture

Par Agnès Choplin

« *Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.* » Paul Valéry

« *Je ne crois ni à ce que je touche, ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens.* » Gustave Moreau

Le travail de Luc Tuymans commence par l'installation d'une réflexion qui peut prendre des mois. « D'abord il y a l'atmosphère qui existe simplement dans mon esprit, ensuite l'idée est transposée dans le dessin ou dans l'aquarelle, et devient une image concrète. »¹⁶
« Le dessin indique plutôt la limite de ce que l'on peut voir. »¹⁷

Sources multiples

L'une des caractéristiques de la démarche de Tuymans, est la très grande variété d'images qu'il utilise pour son travail. Cela peut être une photo issue d'un magazine ou d'un journal. Il peut l'avoir réalisée lui-même avec un appareil Polaroid ou un iPhone. Elle peut provenir d'internet ou d'une recherche historique d'un document papier. L'image peut résulter d'une capture d'écran télévisuel ou d'un film. Elle trouve éventuellement son origine dans un dessin, une peinture ou une maquette fabriquée par l'artiste lui-même. Ces matériaux peuvent être utilisés successivement, combinés, réemployés avec parfois plusieurs années d'écart. « Je regarde les images jusqu'à ce qu'elles soient complètement mortes [...] tel est l'acte cruel de peindre. »¹⁸ Il ne peint jamais d'après modèle mais à partir d'images qu'il réalise lui-même. Il est dans un double mouvement d'approche et de mise à distance du sujet.

Couleur atone

Le peintre s'interdit les couleurs vives, séduisantes ou brillantes telles qu'elles pourraient sortir du tube. Il travaille avec des tons qu'il module avec une grande précision. Dans un second temps de sa carrière, il réduit aussi l'usage des couleurs sombres.

Il pose en premier la couleur la plus faible, c'est-à-dire celle qui contient le plus de blanc. En cela, il s'inscrit dans la continuité technique des anciens maîtres qu'il affectionne particulièrement comme les frères Van Eyck. Il récuse d'ailleurs la notion d'originalité en art. Il peint uniquement à l'huile en entraînant la matière du fond jusqu'à la surface quand elle est encore fraîche. Pour cela, il n'apprécie pas l'acrylique car elle ne lui offre pas assez de résistance. Sa composition est posée directement au crayon sur la toile puis

¹⁶ *Prémonition : Luc Tuymans, dessins, 1997*

¹⁷ *Idem*

¹⁸ Madeleine Grynsztejn et Helen Molesworth, *Luc Tuymans*, Belgique, Ludion, 2011, p.39.

recouverte mais elle apparaît malgré tout dans la couche du fond. Cette ascèse qu'il s'impose n'est pas structurée par une large gamme colorée à la manière d'une musique qui s'appuie sur une tonalité pour hiérarchiser les sons. Comme il l'explique lui-même, la violence est la seule structure qui sous-tend son travail.

Dans le même esprit, sa touche se déplace à l'horizontale de droite à gauche de façon systématique. Il n'y a aucun lyrisme dans ses œuvres car cela ne l'intéresse absolument pas. Il déclare d'ailleurs vouloir éviter à tout prix le style ou l'expression. Il ne s'agit en aucun cas d'une peinture bavarde. Pour reprendre à nouveau ses propos : « Les tableaux, si l'on veut qu'ils aient un effet, doivent avoir la terrible intensité du silence, d'un silence ou d'un vide rempli. »¹⁹

Décadrage



Luc Tuymans, *Swarzheide*, 1986, Huile sur toile, 60 x 70 cm, Collection privée
Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

Depuis longtemps Tuymans n'utilise plus de toiles tendues mais peint un ruban blanc quand il pense que son image est finie. Cette action de cadrage est la dernière qu'il réalise. La notion de cadrage est particulièrement réfléchi et travaillée avec ses réalisations cinématographiques. Dans cette démarche, le gros plan et le décadrage occupe une place de choix.

¹⁹ Madeleine Grynstejn et Helen Molesworth, *Luc Tuymans*, Belgique, Ludion, 2011, p.93



Luc Tuymans, *Giscard*, 2004, Lithographie originale, Feuille : 76 x 56 cm ; image : 27,2 x 40,7 cm
Éditée par Edition Copenhagen, Copenhague (Danemark) Imprimée par Rasmus Urwald, Copenhague (Danemark)
Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

« Pour moi, l'idée du temps dans la peinture est celui du temps peint, qui n'est pas un temps réel. »²⁰ À ce propos, Tuymans s'impose également une unité de temps. Il réalise le premier jet de ses peintures en une seule journée à partir de 13h. Si ce premier jet n'est pas satisfaisant il abandonne, sinon il peut l'achever en plusieurs jours. « Chaque peinture est un combat. » « Et j'espère que ça restera un élément de combat. »²¹

Questions d'enseignement

La peinture est-elle une image comme les autres ?

Les élèves pourraient faire l'expérience collective de la métamorphose d'une image riche par le changement de technique ou l'interprétation. Une image de départ pourrait transiter par plusieurs élèves pour mettre à jour la complexité du rapport entre forme au sens large et signification.

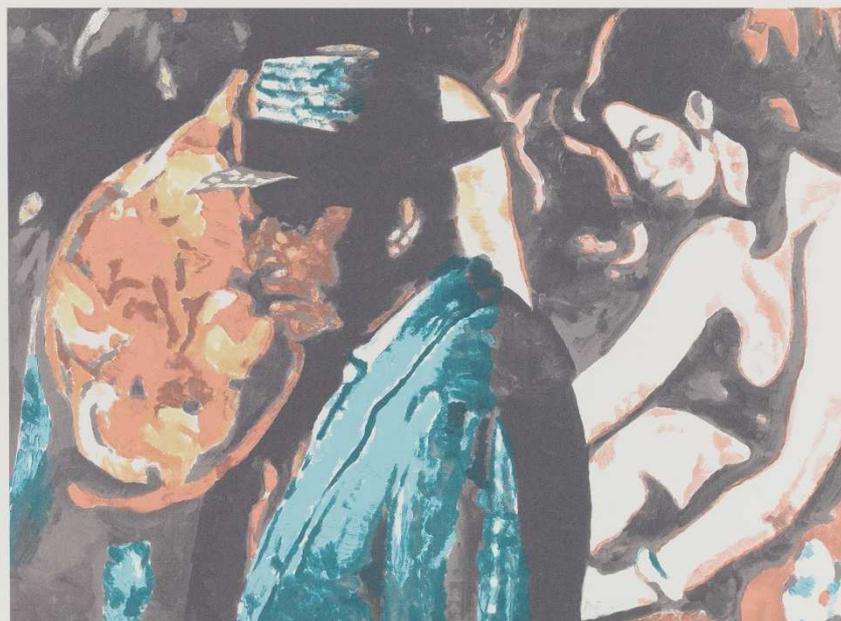
Que reste-t-il au bout de la chaîne du pouvoir expressif de la représentation ?

²⁰ Luc Tuymans, *Doué pour la peinture : Conversations avec Jean-Paul Jungo*, Genève, Mamco, 2006, p.25

²¹ Idem p. 87

Allo! ou l'effet Vache qui rit

Par Stéphanie Jolivet



Luc Tuymans, *Allo!*, 2012. Estampe n°3 d'une série de 3 sérigraphies en 9 couleurs ; feuille : 56,5 x 70,5 cm ; image : 36,8 x 50 cm.
Courtesy Studio Luc Tuymans, Anvers (Belgique). Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

Allo! est une série de trois sérigraphies réalisées en 2012 et l'aboutissement d'un travail de re-création à partir d'images déjà existantes selon un procédé de mise en abyme en quatre étapes. Histoire à rebours d'une création gigogne.

1. Les sérigraphies sont effectuées en 2012 chez l'imprimeur Roger Vandaele avec qui Luc Tuymans collabore depuis 1989. Le tirage est effectué en neuf couleurs à partir d'une série de six peintures.

2. Les peintures sont effectuées en 2011 à partir de photos d'écran de télévision diffusant le film d'Albert Lewin *The Moon and Six pences* (1942). On peut distinguer sur la première sérigraphie le reflet de l'artiste en train de prendre la photo.

3. Le film d'Albert Lewin est une adaptation du roman éponyme de William Somerset Maugham paru en 1919 dans lequel un banquier, Charles Stickland, abandonne sa famille

pour se consacrer à la peinture. Les images utilisées pour les tableaux sont prises lors de la scène finale du film. Un ami de Charles Strickland (au premier plan de la lithographie) découvre les immenses tableaux de son ami (à l'arrière-plan) dans la hutte où ce dernier vient de mourir. Alors que le film est tourné en noir et blanc, la scène finale est en couleurs dans la version restaurée.

4. Le roman de William Somerset Maugham est lui-même une libre adaptation de la vie de Paul Gauguin qui, comme son personnage, renonce à sa vie de famille pour se consacrer à son art avant de s'embarquer pour les îles lointaines et y mourir.

Le procédé de mise en abyme est par ailleurs doublé à deux reprises. Visuellement, les lithographies et toiles de Luc Tuymans représentent une toile de Charles Strickland qui, dans ses dimensions monumentales, occupe tout le fond du tableau. L'œuvre dans l'œuvre. Sémantiquement, le peintre contemporain représente un épisode de la vie du peintre de fiction qui représente lui-même un épisode de la vie du peintre Paul Gauguin. La création dans la création.

Il semblerait que Luc Tuymans trouve plaisir à ces jeux d'imbrication. Le choix du titre nous invite en tout cas à considérer l'œuvre comme un jeu de composition. « Allo! » est une allocution d'accueil proférée par un perroquet à l'entrée d'un bar que fréquente Luc Tuymans. Aucun lien avec le signifié de l'œuvre donc : tout est dans le signifiant. Les couleurs vives du perroquet se retrouvent dans la palette de la toile et le choix des encres. Son art de l'imitation dans le jeu des reprises : *Allo!* pour une peinture à l'huile. Austère, Tuymans ?

Références culturelles :

Arts du visuel : peinture

- *Les Époux Arnolfini*, Jan van Eyck
- *La Peinture ou l'atelier du peintre*, Johannes Vermeer
- *Eloge de la dialectique*, René Magritte
- *Triple autoportrait*, Norman Rockwell
- *Les Ménines*, Diego Velázquez

Arts du visuel : cinéma

- *La Nuit américaine*, François Truffaut
- *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov
- *Vertigo*, Alfred Hitchcock

Arts du langage

- *Les faux Monnayeurs*, André Gide
- *L'Illusion comique*, Corneille
- *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino

Scène de genre ou énigme visuelle ?

Par Agnès Choplin



Luc Tuymans, *Wandeling*, 1989. Huile sur toile ; 70 x 57 cm. Collection privée. Courtesy Zeno X Gallery, Anvers (Belgique). Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

Un spectateur (en supposant que la forme neutre existe) voit sans difficulté particulière des personnages avec un arbre dans un paysage enneigé. Il imagine qu'ils se déplacent. Il peut trouver l'œuvre assez jolie. S'il se penche sur le cartel, le titre de « Promenade » ou « balade » le confirme dans sa lecture iconographique. En supposant qu'il ne connaît pas l'artiste et ne souhaite pas s'appesantir sur l'œuvre, il en reste là. Dans le cas où il regarde de façon plus prolongée la peinture, peut-être voit-il des taches sombres qui ne semblent pas figurer immédiatement quelque chose de facilement repérable. Il est aussi en droit de s'interroger sur la répartition des surfaces jaunes et noires et sur leur rapport avec un éventuel éclairage. Glissant à la surface de l'huile, il peut sentir dans le fond la présence d'une sous-couche de nuance plutôt froide.

La façon synthétique de représenter les figures est susceptible de lui évoquer des œuvres du premier tiers du XX^{ème} siècle, celles du Blaue Reiter par exemple.

La sensation qui se dégage finalement de ce paysage apparemment anodin est-elle si agréable que cela si on prolonge l'expérience ? Elle est en fait issue d'une photo de responsables nazis près du chalet d'Adolf Hitler dans les Alpes. Par ailleurs, Luc Tuymans raconte sa peur enfantine face aux dessins animés utilisant des aplats de couleur claire tout contre des lignes noires. L'artiste a simplifié l'image de départ dans ce sens. Enfin, les paysages désolés et habités de figure(s) peuvent faire penser aux œuvres de Caspar David Friedrich (1774-1840) avec lequel Luc Tuymans ressent des affinités pour avoir transformé le paysage en image mentale. On peut même avoir en tête les peintures réalisées par Adolf Hitler lui-même, que Gloria Friedmann a associé à d'autres œuvres d'hommes politiques dans son *Painting as a Pastime* de 2008.

Alors surgissent de multiples questions : Des tortionnaires ont-ils le droit de profiter librement de la nature quand leurs victimes ne disposent plus d'un espace privé minimum ? Des faits historiques peuvent-ils devenir l'objet de contes à l'usage des enfants pour animer de longues soirées d'hiver ? Une telle peinture peut-elle se contenter d'orner la cheminée d'un chalet de montagne ? Est-ce qu'une conversation de tortionnaires peut être bucolique ? Peut-on décider de la chose la plus impensable banalement en se promenant ?

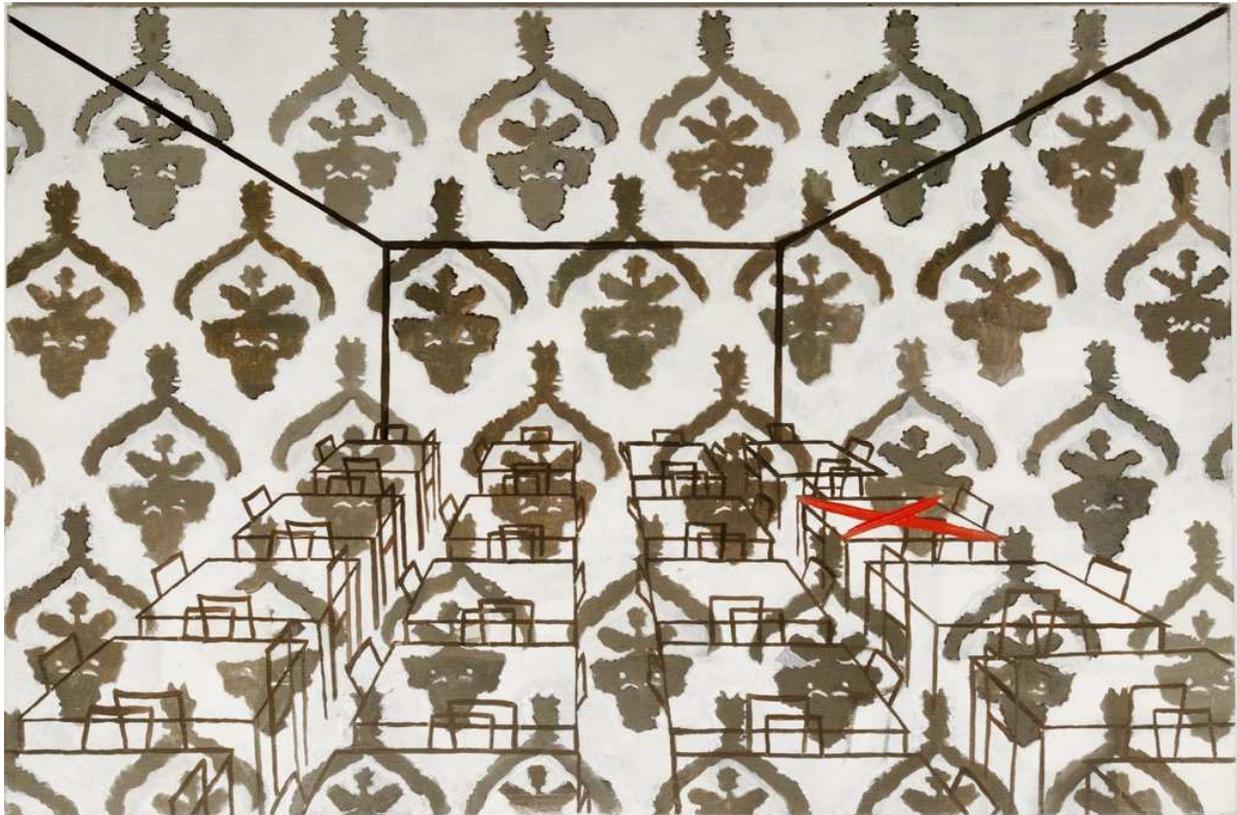
Questions d'enseignement

Dans quelle mesure l'image peut-elle être autonome par rapport au discours ?

Quel rôle joue la lumière dans les œuvres picturales ou cinématographiques ?

Échange de bons procédés

Par Agnès Choplin



Luc Tuymans, *La Correspondance*, 1985, Huile sur toile, 80 x 120 cm. Collection M HKA / Collection Flemish Community, Anvers (Belgique)
Photo : © Studio Luc Tuymans. © Luc Tuymans, 2016.

Le point de départ de cette œuvre semble être d'exprimer un malaise important dû au mal du pays ressenti par l'écrivain hollandais du début du XIX^e siècle, Jan van Oudshoorn.

Le motif décoratif, qui peut évoquer un cancrelat (ou un test de Rorschach, une fleur...), se répète presque à l'identique sur toute la surface assez importante de la toile. Il s'impose comme un écran qui perturbe la vision d'une scène où rien ne se passe. Cette ponctuation peut aussi faire penser aux œuvres du mouvement des années 1970, Supports-Surfaces. Le graphisme de la table agrémentée de chaises quasiment semblables sature lui aussi l'espace régulièrement comme pour un exercice de perspective pour peintre débutant.

Ces deux figures, celle du mobilier et celle du papier peint, résonnent dans le même registre grâce à leurs couleurs comparables. Seul le timbre diffère car il est produit par une ligne quasi-droite d'une part et par un trait associé à une tache légèrement irrégulière d'autre part. Toutes deux sont réunies par une teinte blanchâtre qui fait office de fond et qui tire tantôt sur le bleu, tantôt sur le rose. Le cadre strict est encore renforcé par les

lignes de construction de la perspective frontale qui partent presque des angles supérieurs du support.

Dans cet ensemble d'apparence plutôt rigoureuse, se pose une croix rouge qui relie les angles d'un plateau d'une table de la partie droite de la pièce. Cet ultime motif en perspective oblitère la représentation du papier peint. Il suggère tout aussi bien le cachet de la poste qui renvoie au titre de l'œuvre, que la table occupée par le correspondant lors d'un repas. Ce léger coup de gong permet de filer la métaphore musicale comprise également dans le terme de correspondance.

Le peintre a alors réussi à faire passer l'idée sous-jacente de son tableau au premier plan.

Dans cette œuvre Tuymans joue ainsi subtilement avec le spectateur entre embryon de récit et frustration visuelle. Il représente un non-événement à la façon d'Alice au pays des merveilles qui célèbre un non-anniversaire.

Pour reprendre les termes de l'artiste, « l'œuvre d'art porte en elle son propre anéantissement. »²²

Question d'enseignement

Les élèves pourraient être conduits à combiner deux langages formels distincts pour exprimer un sentiment personnel.

²² *Prémonition : Luc Tuymans, dessins, 1997*

Dans les programmes

COLLEGE (nouveaux programmes)

Cycle 4. Français

Regarder le monde, inventer des mondes

4^{ème} « La fiction pour interroger le réel »

Problématique :

En quoi les œuvres de Tuymans présentées dans l'exposition permettent-elles de rendre compte du réel et de donner l'opportunité au visiteur d'interroger le réel ?

Agir sur le monde

4^{ème} « Informer, s'informer, déformer »

Problématiques :

- Lorsque Tuymans manipule l'image, manipule-t-il aussi son signifié ?
- En quoi la manipulation d'image influence-t-elle notre perception ?
- Travailler une image est-il nécessairement dangereux ?
- Peut-on informer sans déformer ?
- La notion de subjectivité est-elle compatible avec la vérité et est-elle inhérente à toute information ?
- Faut-il déformer / transformer l'information pour agir sur le monde ? Déformer pour dénoncer ? Déformer pour désinformer ?
- Quels choix esthétiques l'artiste opère-t-il sur l'information brute pour faire ré-agir la société sur le monde ?
- L'art dit-il plus que l'information médiatique ? A-t-il plus de pouvoir pour agir sur le monde ?

3^{ème} « Agir dans la cité : individu et pouvoir »

Problématiques :

Interroger le processus de création : Quels choix opère Tuymans dans ses cadrages, ses supports, ses sujets, etc. ? En fonction de quels critères ? S'est-il expliqué sur ses choix ? Qu'est-ce qui, dans sa vie ou dans le contexte de création, peut nourrir notre interprétation ?

Vivre en société, agir sur la société

3^{ème} « Dénoncer les travers de la société »

Problématique :

Quelles formes l'artiste peut-il emprunter pour dénoncer les travers de la société ?

Cycle 4. Arts plastiques

La représentation ; images, réalité et fiction

Le dispositif de représentation : l'espace en deux dimensions (littéral et suggéré), la différence entre organisation et composition ; l'espace en trois dimensions (différence entre structure, construction et installation), l'intervention sur le lieu, l'installation.

La narration visuelle : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse...

L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation : l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible ; inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants ; art abstrait, informel, concret...

La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).

La matérialité et la qualité de la couleur : les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée ; les relations entre quantité et qualité de la couleur.

LYCEE

Première : Le personnage de roman, du XVII^{ème} siècle à nos jours

Terminale L : Les réécritures, du XVII^{ème} siècle jusqu'à nos jours

Problématique :

« L'objectif est de faire réfléchir les élèves sur la création littéraire en l'abordant sous l'angle des relations de reprise et de variation par rapport aux œuvres, aux formes et aux codes d'une tradition dont elle hérite et dont elle joue. On leur fait ainsi prendre conscience du caractère relatif des notions d'originalité et de singularité stylistique, et du fait que l'écriture littéraire suppose des références et des modèles qui sont imités, déformés, transposés en fonction d'intentions, de situations et de contextes culturels nouveaux. On aborde dans cette étude les questions de genre, de registre et d'intertextualité et on travaille sur les phénomènes de citation, d'imitation, de variation et de transposition. »

Thématiques et notions

Histoire / langage cinématographique / médias / mémoire / mise en abyme / nouveau roman / objectivité et subjectivité / réel, réalisme et représentation