

Le portrait de Dorian Gray

II

la région centrale

Une charogne

*Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,*

*Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.*

*Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;*

*Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.*

*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.*

*Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.*

*Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain d'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.*

*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.*

*Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épiait le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.*

*--Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

*Oui ! telle vous serez, ô reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses.
Moisir parmi les ossements.*

*Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !¹*

Charles Baudelaire

¹ Charles Baudelaire, « Les Fleurs du mal », *Spleen et Idéal XXVII, Une Charogne.*

Un mythe moderne

Dorian Gray, un sujet cinématographique²

Pourquoi adapter au cinéma « Le portrait de Dorian Gray » d'Oscar Wilde ? C'est sans doute un grand défi pour un réalisateur de mettre en scène une telle histoire et l'occasion pour lui d'interroger les notions propres à son médium, tout en le confrontant à un autre médium qu'est la peinture. Comment montrer le temps avec une accumulation d'images fixes, de photogrammes ? Et comment montrer une *image fixe* -une peinture- qui demande à être animée ?

Tout d'abord, le thème même du portrait qui se transforme semble appeler un procédé qui puisse l'illustrer. Le cinéma a, entre autres facultés, celle de pouvoir montrer le mouvement et le temps, quand la photographie et la peinture doivent recourir à d'autres stratagèmes pour pouvoir les évoquer. Il contient par essence la possibilité d'animer les images. Or, qu'est-ce que le portrait de Dorian Gray sinon une image qui s'anime au cours du temps ? La narration visuelle accompagne les transformations de la peinture dans sa relation au modèle.

La richesse de la thématique et les différents niveaux de lecture du texte, sont certainement à l'origine du grand nombre de versions filmées. En s'attaquant à l'adaptation du roman, le réalisateur a la possibilité de mettre en avant l'angle d'approche qui l'intéresse. Certains y ont vu l'occasion de traiter des questions de l'art, d'autres, de la dimension horrifique, de l'amour ou encore de l'érotisme, de l'homosexualité, de l'apparence, jusqu'au thème du super-héros. Toujours avec un fond d'interrogation sur le double, sur la face cachée et révélée de chaque individu.

Le tableau lui-même est souvent visible, parfois à peine évoqué. Selon les versions, il est tour à tour réaliste, kitsch, expressionniste, horrible, il devient un bout d'essai de film ou encore une photographie montée.

La période et le milieu choisis pour intégrer le récit peuvent être le prétexte à une reconstitution historique de l'univers des dandys et de la mentalité victorienne. Mais souvent, il est transféré dans l'époque contemporaine du metteur en scène³.

² Nombreux sont les textes d'Oscar Wilde qui ont été portés à l'écran : « L'importance d'être constant », « Le crime de Lord Arthur Saville », « Salomé », « Un mari idéal », « Le fantôme de Canterville », « Le portrait de Dorian Gray »... Pour ainsi dire, ces textes portent en eux les fondamentaux du cinéma, mélangeant intrigues, savants dialogues et fictions. Si Wilde était romancier, poète et critique, il était aussi (et principalement) dramaturge, fasciné par le métier d'acteur et sa capacité à surpasser le réel. Sans aller jusqu'à affirmer que s'il vivait aujourd'hui, il serait scénariste ou metteur en scène, son univers l'aurait certainement amené à côtoyer celui du cinéma...

³ Par exemple, *Le secret de Dorian Gray* de Massimo Dallamano (1970) et celui de Tony Maylam (1983) se déroulent dans les années 1970 et 1980 et sont imprégnés de l'esprit de cette époque.

Ainsi, Dorian Gray « existe » à toutes les époques, sous différentes formes, depuis 1890 jusqu'à aujourd'hui. A l'image du roman, il se transforme et reste perpétuellement *présent*.

Dorian Gray alias Oscar Wilde

En adaptant « Dorian Gray », plus encore que les autres textes de l'auteur, les cinéastes sont, en quelque sorte, les rapporteurs de la vie d'Oscar Wilde, les portes-paroles de ses aphorismes. C'est, à mon avis, un des critères qui incitent à travailler sur « Le portrait de Dorian Gray ». En effet, Wilde, incapable de séparer sa vie de sa production littéraire, se met lui-même en avant à travers les personnages de son roman. Il l'affirme en 1894 de la manière suivante :

« Basil Hallward est ce que je crois être ; Lord Henry, ce que le monde me croit être ; Dorian ce que j'aimerais être »⁴.

En divulguant les différentes facettes de sa personnalité à travers son roman, Wilde diffuse son « image » et met ainsi en pratique son désir de renommée dont il ne s'est jamais caché. Dès ses années d'étude à Oxford il déclarait :

« Je serai poète, écrivain, dramaturge. D'une façon ou d'une autre, je serai célèbre quitte à avoir mauvaise réputation »⁵

Si l'on pense à sa célèbre formule qui veut que ce soit la vie qui imite l'art et non l'inverse, on peut aussi lire son roman comme une sorte de préfiguration de sa relation avec Lord Alfred Douglas, son jeune amant. « *Dorian Gray c'est bien, en effet, Alfred Douglas tel que Wilde le connaîtra bientôt* »⁶. Lord Henry, par son influence et ses théories sur tout, pousse à la débauche le jeune Dorian, et c'est précisément ce qui sera reproché à Wilde lors de son procès en 1895 : il aurait corrompu le jeune Alfred Douglas⁷.

En lisant « Dorian Gray », le lecteur s'imprègne en filigrane de la vie de Wilde. En le portant à l'écran, le cinéaste diffuse la personnalité de l'auteur au plus grand nombre (de manière plus ou moins fidèle) et contribue ainsi à exaucer son vœu de célébrité. La personnalité de Wilde était amenée à être révélée par un médium à large diffusion tel que le cinéma⁸.

Certains cinéastes sont allés jusqu'à citer le nom de l'auteur à travers la bouche des personnages de leur film. Dans la version de Lewin par exemple, Dorian récite le poème « La Sphinge » et nomme directement Oscar Wilde. Dans la version de Dallamano le nom d'Oscar Wilde est aussi directement prononcé,

⁴ Oscar Wilde, « Œuvres », la Pléiade, p. 1662.

⁵ Oscar Wilde, « Œuvres », la Pléiade, p.XI.

⁶ Jean Gattégno, « Œuvres » la Pléiade p.1663.

⁷ Cf. chronologie d'Oscar Wilde, cahier IV.

⁸ On peut retrouver ce désir de célébrité chez un « dandy moderne » comme Andy Warhol, qui saura se servir des médias pour arriver à ses fins.

cette fois-ci, par le personnage Basil Hallward. En citant dans leurs films le nom de l'auteur du roman qu'ils adaptent, ils confirment que porter « Dorian Gray » au cinéma c'est faire référence à l'homme Oscar Wilde autant qu'à son texte. C'est donner autant d'importance à la personnalité de l'auteur qu'à celle des personnages (quasiment indissociables).

Trois médiums en jeu : une adaptation périlleuse

Le piège pour tout cinéaste qui entreprend de porter « Dorian Gray » à l'écran, est de se perdre dans les méandres de la pensée de Wilde. C'est le propre de l'adaptation littéraire, comment se réapproprier le sujet sans tomber dans la plate transposition ou dans la parodie absurde ? Il est difficile de rendre à l'écran tous les aspects du texte ainsi que la subtilité des personnages (y compris le portrait).

Le réalisateur prend le risque de se confronter à un public qui a déjà lu le roman et il est rare qu'une personne ayant lu un livre soit satisfaite par son adaptation filmée. Le décalage entre ce qu'il a imaginé à la lecture et ce qu'il voit à l'écran est souvent décevant. Dans le cas de « Dorian Gray », le lecteur se fait, non seulement, une idée des personnages, mais en plus il fabrique des images mentales du fameux portrait à ses différents stades de vieillissement (il existe autant de peintures de Dorian Gray que de lecteurs du roman).

En imaginant le tableau, il se crée une image d'un objet qui, par nature, possède déjà une *image*. C'est pourquoi, quand il voit le film, il a une attente plus grande encore vis-à-vis de la peinture (la déception pourrait être à la hauteur de l'attente). On comprend mieux ainsi les cinéastes qui ont préféré suggérer la peinture, sans jamais la montrer, laissant ainsi libre cours à l'imagination du spectateur.

Pourtant, au-delà de la dimension littéraire, faire un film sur « Dorian Gray », implique, presque inévitablement, une confrontation entre le cinéma et la peinture. Or, depuis toujours, ces deux médiums entretiennent des rapports complexes, chargés d'attirances esthétiques et de rivalités artistiques. Mais surtout, ils sont techniquement incompatibles entre eux, comme ne manque pas de le souligner André Bazin :

« Pour utiliser la peinture, le cinéma la trahit, et cela sur tous les plans. (...) »
 Au-delà des vérités d'histoire de l'art et de la volonté du peintre « *c'est la peinture qui est trahie, car le spectateur croit avoir devant les yeux la réalité picturale, quand on le force à la percevoir selon un système plastique qui la dénature profondément. En noir et blanc d'abord ; le film en couleur n'apportera même pas une solution satisfaisante, la fidélité n'étant pas absolue et le rapport de toutes les couleurs du tableau participant à la tonalité de chacune d'elles. D'autre part, le montage reconstitue une unité temporelle horizontale (...) quand la temporalité du tableau – pour autant qu'on lui en reconnaisse – se développe géologiquement en profondeur. Enfin et surtout (...) l'écran détruit radicalement l'espace pictural.* »⁹

⁹ André Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma ? », chapitre XII « Peinture et Cinéma », pp. 187-188.

Rares sont les réalisateurs qui ont utilisé de véritables œuvres pour faire « Le portrait de Dorian Gray ». Dans ce cas, la transgression de l'objet artistique n'est donc pas en soit un problème. Elle est même indispensable pour donner au tableau sa dimension fictionnelle.

Par contre, le réalisateur qui se lance, à travers « Dorian Gray », dans une réflexion sur l'art, doit pouvoir englober la littérature, le cinéma et la peinture. Le choix *du* tableau dans cette « orchestration » sera alors primordial.

Cette imbrication d'arts rend la tâche difficile. Et l'on constate qu'aucune des adaptations du roman de Wilde n'as été unanimement reconnue comme étant une grande œuvre cinématographique¹⁰. La seule qui se distingue véritablement – bien que parfois controversée – est la réalisation d'Albert Lewin. Elle a marqué sa place dans l'histoire du 7^e Art, et reste à l'heure actuelle, la référence absolue en matière de Dorian Gray au cinéma.



The picture(s) of Dorian Gray

- *Le portrait mystérieux*, du français Georges Méliès, 1899¹¹.
- *Dorian Gray's Portraet* du Danois Axel Strom, 1910.
- *Dorian Gray* de George Lessey, 1913.
- *The Picture of Dorian Gray* de l'américain Phillips Smalley, 1913.
- *The Picture of Dorian Gray* de Eugène W. Moore, 1913.
- *Portret Doryana Greya* des Russes Vsevolod Meyerhold et Mikhail Doronin, (le rôle était tenu par une femme), 1915.

¹⁰ Contrairement à d'autres adaptations cinématographiques contemporaines comme *Dr Jekyll et Mr Hyde*, *Frankenstein*, ou *Dracula* qui montrent aussi la part *monstrueuse* de l'homme, mais qui n'abordent pas de dimension picturale.

¹¹ Ce film a vu le jour huit ans seulement après la parution du roman et un an avant la mort d'Oscar Wilde. L'histoire ne dit pas si l'écrivain britannique a eu connaissance de ce film, ni s'il envisageait une *carrière* cinématographique à son tableau.

- *The Portrait of Dorian Gray* de l'américain Fred W. Durrant, 1916.
- *Das Bildnis des Dorian Gray* de l'Allemand Richard Oswald, 1917.
- *Az Elet Kiralya* du hongrois Alfred Deesy, 1917.
- *The Picture of Dorian Gray* de l'américain Albert Lewin, 1945.
- *El Retrato de Dorian Gray*, du mexicain Ernesto Alonso 1969 (TV)
- *The secret of Dorian Gray* de Massimo Dallamano avec Helmut Berger, 1970.
- *The picture of Dorian Gray* de l'américain Glenn Jordan, 1973.
- *The picture of Dorian Gray*, du britannique John Gorrie, 1976 (TV).
- *Le portrait de Dorian Gray* du français Pierre Boutron, 1983.
- *The sins of Dorian Gray, (le secret de Dorian Gray)* de l'américain Tony Maylam. (Dorian est une femme jouée par Belinda Bauer et Anthony Perkins joue le rôle de Lord Henry).1983 (TV).
- *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, de l'allemand Ulrike Ottinger, 1984.
- *The picture of Dorian Gray*, de l'américain David Rosenbaum, avec J. Duhamel 2002.
- *Porno Picture of Dorian Grey*, du britannique Wash Westmoreland, 2003.
- *Dorian Gray*, thriller anglo-américano-roumain de Mick Davis avec Pénélope Cruz et High Grant, (en cours de production) 2005.

Cela porte, au moins à 20 versions filmées, inspirées directement par le célèbre roman d'Oscar Wilde. A celles-là, on peut ajouter tous les films dans lesquels le personnage de Dorian Gray est présent ou évoqué sans être central.

D'autres films, comme *The Phantom of Paradise* de Brian de Palma, ont fait des allusions au « Portrait de Dorian Gray », sans jamais en citer le nom. Certains films font apparaître Dorian Gray en personnage secondaire. C'est le cas récemment du film *La ligue des gentlemen extraordinaires* (2003) dans lequel Dorian Gray, super héros inaltérable, prend place aux côtés d'autres personnages littéraires tels que Mister Hyde, le Capitaine Némó, l'Homme Invisible... Il est plus que probable qu'à travers le cinéma expérimental et les vidéos d'artistes le thème du portrait qui vieillit ait été abordé (non sans penser à Wilde)¹².

Si l'on est loin de la centaine d'adaptations tirées du « Dracula » de Bram Stoker, l'engouement pour le texte de Wilde témoigne tout de même de son accession au rang de mythe moderne¹³. D'autant que depuis son origine, il est régulièrement adapté au théâtre dans un grand nombre de pays¹⁴.

Entre les films, les pièces de théâtre, et toutes sortes de mises en images du mythe, Dorian Gray possède aujourd'hui *mille* visages.

¹² Je n'ai pas encore pu étendre mes recherches dans cette direction.

¹³ Les parallèles entre « Dracula » et « Dorian Gray » sont nombreux. Bram Stoker a écrit son roman en 1897, sept ans après celui de Wilde, dans une société victorienne, puissante et critiquée. Contemporains, les deux hommes sont tous les deux né à Dublin et ont vécu en Angleterre. Dracula, comme Dorian Gray, a marqué les esprits tout au long du XX^{ème} siècle. Ces deux personnages fantastiques, chacun a leur manière, semblent inaltérables avant leur fin tragique ; l'un parce qu'il est mort-vivant, l'autre parce qu'il a délégué son processus de vieillissement à une image.

¹⁴ Sans parler des nouveaux romans, des illustrations, des peintures, des musiques ou autres créations récentes qui réadaptent l'image mythique de Dorian Gray.

A. L.



Albert Lewin dirigeant Hurd Hatfield (Dorian Gray) pendant le tournage.¹⁵

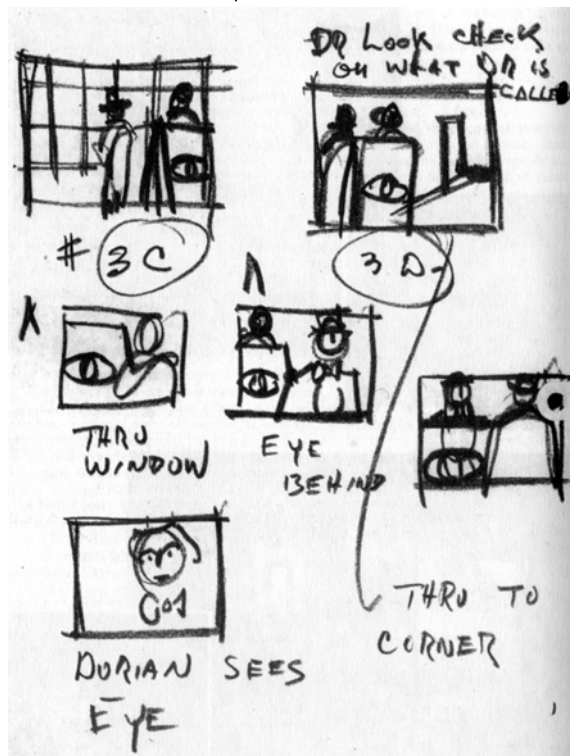
¹⁵ Les photographies de tournage sont tirées de la biographie « Albert Lewin » de Patrick Brion. (Bifi).

Scénario

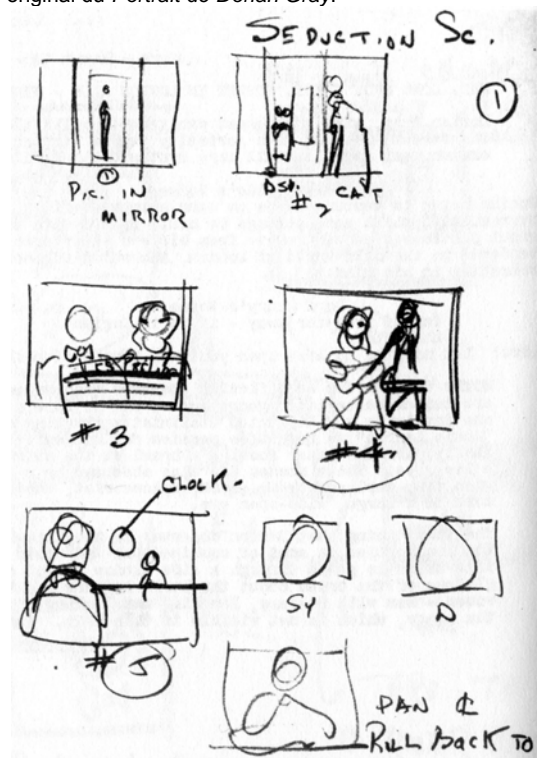
Londres, 1886. Lord Henry Wotton arrive chez le peintre Basil Hallward. Ce dernier peint un portrait qui lui tient particulièrement à cœur et qu'il ne veut pas exposer. Il rencontre Dorian Gray, l'objet du tableau de Basil. La jeune Gladys, nièce du peintre, signe elle aussi le tableau. Lord Wotton capture un papillon et l'asphyxie. Il vante au jeune homme les mérites de la beauté. En voyant son portrait achevé, Dorian Gray exprime le souhait de rester éternellement jeune. La statuette de dieu chat égyptien qui se trouve là pourrait-elle exaucer ce vœu ? Dorian erre le soir à travers Londres. De passage au « Two Turtles », un cabaret, il découvre une chanteuse, Sybil Vane, qui chante « Good Bye Little Yellow Bird ». Il est fasciné par elle. Il retourne régulièrement – pour elle – au Two Turtles. Dorian et Sybil finissent par s'embrasser. James, le frère de Sybil, en partance pour un long voyage, reproche à sa mère la situation. Pour Sybil, Dorian dont elle ignore le nom est « Sire Tristan ». Dorian annonce son futur mariage avec Sybil à Lord Wotton. Henry Wotton et Basil Hallward se rendent au Two Turtles, y voient Sybil et trouvent visiblement que la jeune chanteuse n'appartient pas au même monde que leur ami Dorian... Lord Henry, dubitatif, conseille à Dorian de tester la fidélité de la jeune chanteuse. Dorian invite Sybil chez lui, il joue du Chopin au piano et lui demande de rester. Elle commence par partir puis se ravise. Le lendemain, Dorian écrit une lettre pour Sybil, une lettre de rupture. Sybil lit la lettre. Elle est bouleversée. Dorian, regardant son portrait, trouve que celui-ci semble avoir changé. Il le cache à sa vue. Ayant mauvaise conscience, Dorian écrit une lettre pour se réconcilier avec Sybil, mais Lord Henry arrive et lui révèle que Sybil s'est suicidée. Ils se rendent néanmoins ensemble à l'opéra, voir Don Giovanni. Le lendemain matin, Basil Hallward rend visite à Dorian et s'étonne de le trouver à l'aise, très cynique. Dorian lui interdit de regarder le portrait que Basil voudrait finalement exposer. Dorian monte alors le portrait dans la pièce où se trouvent ses souvenirs d'enfance. Les mois et les années passent. Dorian Gray ne vieillit pas. On parle de plus en plus de lui, de sa conduite jugée scandaleuse. La nuit, il va s'encanailler à Blue Gate Fields. Son portrait s'enlaidit au rythme de ses escapades. Gladys est désormais une ravissante jeune femme. Elle joue au piano « Good Bye Little Yellow Bird ». Dorian lui avoue avoir aimé, autrefois. Gladys, à son tour amoureuse, est décidée à épouser Dorian. Elle l'avoue à Basil, alors que David Stone qui l'aime est persuadé qu'elle l'épousera lui. Gladys refuse de croire tout le mal que l'on dit de Dorian. 9 novembre : Basil Hallward vient voir Dorian à qui il révèle les bruits atroces qui circulent à son sujet. Basil se demande s'il connaît réellement Dorian. Ce dernier lui dit : « vous allez voir mon âme ». Il le conduit alors devant le tableau qui est désormais celui d'une créature monstrueuse. Basil est horrifié. Dorian, craignant que Basil ne parle à Gladys, le tue. Il fait alors venir Allen Campbell et le fait chanter pour qu'il se débarrasse du cadavre de Basil après lui avoir avoué cyniquement que c'est lui qui a tué le peintre. Plus tard, au cours d'un dîner, Dorian demande à Gladys de l'épouser. Gladys accepte. Dorian apprend par la suite qu'Allen Campbell s'est suicidé. Dorian se rend à Blue Gate Fields. Il y voit Adrian Singleton, désormais déchu.

Mais il est remarqué par James, le frère de Sybil qui est de retour. James Vane le menace puis relâche son étreinte en découvrant la jeunesse de Dorian. Ce ne peut être là celui qui est responsable de la mort de Sybil, vingt ans auparavant. Mais Adrian révèle à James que Dorian Gray semble avoir toujours vingt ans... Depuis vingt ans. Dorian se rend en province, à Selby. A la gare, il remarque James Vane venu pour le tuer. Mais ce dernier est tué accidentellement au cours d'une partie de chasse. Dorian envoie une lettre à Gladys pour rompre avec elle puis, seul dans la pièce de ses souvenirs, il poignarde le monstrueux tableau. Ce dernier se modifie soudain et redevient le portrait d'origine alors que Dorian se transforme en un cadavre vieilli et décomposé. Fin.¹⁶

Croquis d'Albert Lewin extraits du scénario original du *Portrait de Dorian Gray*.¹⁷



Au cabaret des Two Turtles.



Scène de séduction, Dorian cherche à retenir Sybil.

¹⁶ Scénario extrait de la biographie « Albert Lewin » de Patrick Brion. J'y ai apporté certaines modifications.

¹⁷ Reproductions issues de la biographie « Albert Lewin » de Patrick Brion, pp.186-188.

Lexique¹⁸

Malgré les différences imposées par la censure hollywoodienne et par la transposition du texte en image, Lewin est resté proche de l'univers de Wilde. En apportant sa touche personnelle dans l'écriture du scénario, il a su rassembler les différents thèmes de l'auteur et principalement ses préoccupations artistiques. Dans la mise en scène, il a pris un soin particulier à accumuler de très nombreux détails qui donnent une réelle dimension artistique et métaphorique à l'histoire. Par contre, Lewin a profondément édulcoré l'homosexualité latente qui caractérise les rapports entre les trois personnages principaux (Dorian Gray, Basil Hallward et Lord Henry Wotton). Cette homosexualité est plus cachée encore dans le film que dans le roman. Cependant, elle est ponctuellement sous-entendue par certaines phrases et expressions des personnages. Greta Garbo souhaitait vivement interpréter le rôle de Dorian Gray. Lewin a « remué ciel et terre pour y parvenir », mais la censure fit barrage : il ne pouvait y avoir de femme jouant le rôle en travesti¹⁹.

Contexte

L'intrigue du film, à l'instar de celle du roman, se déroule dans le contexte de la société victorienne. Bien qu'ayant été entièrement réalisée dans les studios d'Hollywood (à l'exception de la scène de chasse), la reconstitution semble assez juste. La société de classe y est montrée. On voit les oppositions entre l'aristocratie, la haute bourgeoisie londonienne et les quartiers populaires présentés comme les bas-fonds de la ville. Tout dans la mise en scène oppose le monde de Dorian à celui de Sybil ; le luxe débordant des intérieurs, l'élégance vestimentaire, les chapeaux hauts de forme, les buveurs de cherry et de vermouth s'opposent au cabaret enfumé, aux chapeaux melon et aux buveurs de bière.

Le dandysme est représenté principalement par le personnage de Lord Henry. Il incarne la rébellion des dandys face à la morale et au puritanisme victorien. Son élégance affectée et son insolente désinvolture sont une manière d'être dilettante, qui s'oppose au goût bourgeois prévalant dans la haute société victorienne. Cet esthète oisif, qui méprise l'affairisme, ne brille que par la légèreté de son esprit et le cynisme de sa vision du monde. Il profite des plaisirs de la vie.

¹⁸ Je me suis basé sur le site internet www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/Dossier_dorian.htm pour rédiger ce chapitre en apportant de nombreux éléments complémentaires.

¹⁹ Patrick Brion, biographie « Albert Lewin », p. 54.

Figures du double

Dorian Gray est pris entre l'influence de Lord Henry, qui l'incite sans cesse à être plus hédoniste, et celle de Basil Hallward, qui voudrait le voir revenir dans le droit chemin. La dualité du personnage - l'opposition entre le bien et le mal, stigmatisée par le portrait - trouve sa place aussi bien dans la morale hollywoodienne des années 1940 que dans l'esprit victorien contemporain de Wilde.

En plus de la présence du portrait, la nature double de Dorian est sans cesse rappelée par de fortes apparitions d'ombres et de miroirs. La référence à Narcisse est ainsi suggérée et amplifiée par la présence de sculptures antiques.

La manière dont les personnages apparaissent à l'écran les transforme en représentations d'eux-mêmes (disons en représentations « picturales »).

Dorian Gray le premier : il est constamment l'objet du regard de ceux qui le rencontrent. Ils sont tous présentés comme des spectateurs du jeune homme, fascinés, jaloux ou réprobateurs. Les regards des personnages, les yeux d'une statuette de chat, un œil dessiné sur un homme-pancarte dans le cabaret, tout rappelle l'inversion entre Dorian et son portrait qui fait de lui la véritable œuvre d'art. Il est regardé comme une peinture.

Le jeu de l'acteur Hurd Hatfield, sans expression, le visage toujours lisse, contribue largement à donner l'impression que Dorian n'est qu'une image inerte. Ni le temps, ni les événements n'atteignent son visage qui devient une surface de projection des désirs de Sybil et de Gladys. Sybil Vane en fait un héros de roman de chevalerie, Gladys y voit un éternel amoureux. Seul Dorian est renvoyé à sa propre réalité face au portrait-miroir.

Lewin, par les cadrages et les arrières plans, ne cesse de suggérer que tous les personnages ne sont que des représentations peintes. Ils se retrouvent souvent encadrés, par une porte, une fenêtre, un tableau en second plan, un miroir...

De même, on aperçoit, ça et là, des représentations photographiques ou dessinées des différents acteurs de l'histoire. Les images figées, contrastent avec le déroulement des plans du film. Tout cela rappelle à chaque instant au spectateur l'angoissante présence du portrait « vivant », qui, lui, n'apparaît que rarement.

Enfin, l'esthète Lewin, n'a de cesse d'exprimer son amour de la peinture par le soin apporté à l'image. Les compositions chargées d'objets symboliques et les nombreux arrière-plans animés de petites scènes secondaires font penser aux tableaux de la renaissance²⁰.

²⁰ Jean Renoir disait de Lewin qu'il appartenait au « monde de la pré-renaissance, donc au monde de demain ». (Cf. biographie Lewin, cahier IV).

Objets (1)

Certains éléments du décor - plus ou moins visibles - découlent parfois directement du roman de Wilde, tandis que d'autres sont ajoutés par le cinéaste dans un langage visuel personnel. Tous participent du sentiment d'accumulation qui donne la tonalité du film (et, comme on le verra plus loin, la tonalité du portrait).

« Les fleurs du mal »

La première scène montre Lord Henry lisant « Les fleurs du mal » dans une calèche. Wilde ne cite pas directement Baudelaire dans son roman, cependant on sait combien il a compté dans l'esprit des auteurs français dits « décadents », pour le dandysme et pour Wilde en particulier. Cette première image, par la présence du livre, situe d'emblée la filiation entre la littérature *décadente*, Oscar Wilde et « Le portrait de Dorian Gray ».

De plus, il y a en permanence dans le roman des métaphores entre les fleurs et le personnage de Dorian. Leur fraîcheur, comme leur beauté éphémère, renvoient à la pureté du jeune homme. En montrant le titre « Les fleurs du Mal » dès le départ, Lewin annonce la face maléfique à venir du personnage.

Papillon

Quelques instants plus tard, Lord Henry capture et asphyxie un papillon pendant qu'il vante au jeune Dorian « innocent » les mérites de la beauté, de la jeunesse et les méfaits de l'influence. On sait combien cette conversation va justement influencer Dorian Gray et être à l'origine de sa future « décadence morale » : c'est elle qui sera à l'origine du vœu d'échanger sa destinée mortelle contre celle, immuable, du portrait. Il y a un parallèle évident entre le « beau papillon » et Dorian qui, par l'influence de ce premier discours, va lui aussi être victime du cynisme destructeur du Lord. Lewin prolonge, par le papillon, la métaphore de la fleur utilisée par Wilde.



Photogrammes extraits du film²¹

²¹ Toutes les images qui suivent sont des photogrammes extraits directement du film.

Sur le photogramme de gauche, Lord Henry, tout en parlant à Dorian, fixe le papillon - comme il avait au préalable dévisagé le jeune garçon - avant de le capturer.

Lewin renforce par le montage le parallèle entre Dorian et le papillon. Comme on le voit sur le photogramme de droite, il superpose les deux par un fondu-enchaîné : le premier plan montrant l'insecte agonisant dans une coupelle remplie de solvant, et le second est cadré sur le visage de Dorian, admiratif de Lord Henry, pendant sa séance de pose.

Statuette de chat égyptien²²



Le mobilier intérieur place les personnages dans un environnement luxueux, chargé d'œuvres d'art, de sculptures, de peintures, d'objets exotiques... Par ce mobilier, Lewin (le collectionneur) met en image l'univers esthétique du jeune dandy.

Un objet énigmatique, qui n'existe pas dans le roman, a une place importante dans le film. Il s'agit de la statuette de chat égyptien : la déesse *Bastet*, que l'on retrouve peinte au côté de Dorian sur le portrait.

C'est sans doute par elle que son vœu de jeunesse éternelle se réalise. Tout au long du film, elle serait la garante du bon déroulement de ce vœu. Elle semble discrètement veiller sur Dorian. Mais c'est peut-être à sa part maléfique que le jeune homme a vendu son âme (comme Faust l'a fait avec le diable).

Par cette statuette, Lewin fait aussi référence au rite funéraire égyptien, ce qui lui permet indirectement de matérialiser la lutte contre la dégradation du corps si chère à Dorian Gray.

Une scène donne un autre éclairage sur la présence de la déesse, en la reliant directement à Oscar Wilde : chez Dorian, dans un miroir, Sybil croit voir bouger les yeux de la statuette de chat. Le garçon, qui cherche à retenir la jeune femme, en profite pour lui lire un poème de Wilde sur l'Égypte intitulé « La sphinge »²³. Troublée par ces vers *corrupteurs*, et sous le *regard* de la déesse, Sybil cède aux avances de Dorian, ce qui la conduira à sa mort.

²² Le chat dans l'Égypte antique est l'animal sacré par excellence, quiconque fait du mal à un chat risque la peine capitale. On a retrouvé beaucoup de momies de chat dans les tombes royales. Selon les différentes croyances, le chat oscille entre tendance salutaire et maléfique. Son importance est liée à l'aspect fascinant de son regard. Dans le livre des morts, c'est le chat qui terrasse avec un couteau le serpent qui menace la barque solaire. Cette barque solaire est chargée d'amener l'âme du pharaon défunt vers Rê, le dieu soleil. Le chat empêche donc le défunt de mourir une seconde fois. D'une certaine manière il participe à la vie éternelle des morts. La déesse chatte, *Bastet*, apparaît tardivement. Elle est parfois représentée comme un chat (c'est elle qu'on voit dans le film) et parfois sous forme humaine à tête de chat. Elle est la fille de Rê, déesse de la maison et du chat domestique. Elle est associée à l'œil de Rê agissant comme un instrument du dieu du soleil sur qui elle veille.

²³ « Tu crées des désirs innommables et fait de moi mon ennemi... l'esclave de mes sens toujours inassouvis ». Oscar Wilde.

Statuette de Bouddha

A la statuette maléfique du chat s'oppose une statuette de Bouddha. Elle apparaît dans le décor après que Basil ait offert à Dorian un livre intitulé « La lumière de l'Asie ». Ce présent avait pour but de contrer l'influence de Lord Henry et de son livre « A Rebours »²⁴. Outre le fait d'opposer la morale bouddhiste à la *décadence* hédoniste, la statuette fait visuellement contrepoids à celle du chat. Cela est suggéré à l'écran par l'alternance de plans contenant l'une ou l'autre.

Un unique plan montre les deux statues en même temps. Elles encadrent alors Dorian Gray comme pour montrer son ambivalence face à l'éthique à adopter.



Bastet face à une danseuse asiatique



Bouddha dans le salon de Dorian

Bastet en
arrière-plan >



< Bouddha au premier
plan

Les sols carrelés des intérieurs transforment l'espace en d'immenses plateaux de jeux sur lesquels les personnages s'animent. La métaphore fait de Dorian un pion manipulé par Basil Hallward et surtout par Lord Henry.

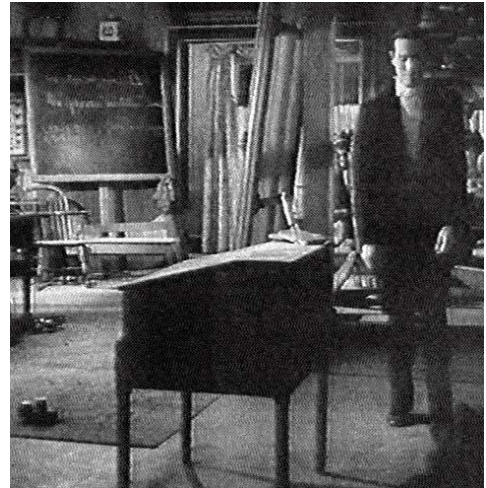
²⁴ « A Rebours » de Huysmans est présent dans le roman sans être nommé. Dans le film, il est nommé et montré. Le livre sur la vie Bouddha n'existe pas dans le roman.

Objets (2). Le grenier

Il y aurait beaucoup à dire sur ce « grenier » qui symbolise à lui seul l'inquiétante étrangeté du film. Il s'agit de l'ancienne salle d'étude de Dorian. C'est là que la peinture sera déposée afin de la soustraire aux regards extérieurs. La position de cette pièce isolée au dernier étage de la maison, entre « Ciel et Enfer », semble représenter la double nature de *l'âme* du personnage. Le grenier est en quelque sorte le « théâtre de mémoire » intime de notre héros. Il y rassemble ses livres de classe, ses jouets d'enfance, et désormais le portrait, véritable « journal de sa vie »²⁵. L'innocence passée de l'enfance se retrouve confrontée à sa nouvelle *image* d'homme corrompu.

Tableau noir / Palimpseste

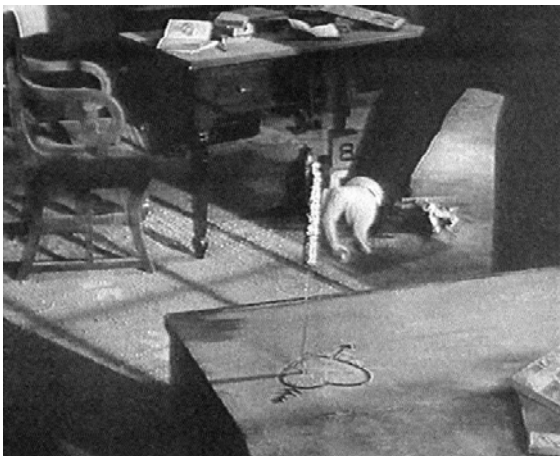
Dans le grenier, face au portrait posé contre le pilier, se trouve le tableau de classe de Dorian. A l'image du portrait évolutif, ce tableau noir est comme une surface d'abord vierge, sur laquelle tout s'inscrit. Métaphore de la mémoire, l'objet garde les écrits du passé. Même effacées, les traces de craie se superposent et restent partiellement visibles.



Poignard

De l'autre côté de la pièce, un poignard est planté sur le bureau d'écolier.

Comme une préfiguration de la blessure d'amour et de sa fin tragique, Dorian, errant dans le grenier, plante le poignard dans un cœur dessiné sur le bureau. Et effectivement, c'est bien avec la même arme qu'il ira jusqu'au crime et qu'il transpercera le cœur de son tableau.



²⁵ Dorian présente la peinture, à Basil, comme étant « le journal de sa vie ».

Statuette de chevalier / Sire Tristan

Toujours dans le grenier, on aperçoit un *chevalier* posé au sol. L'objet renvoie au surnom de Dorian donné par Sybil Vane :

« Je l'appelle *Sire Tristan* parce qu'il ressemble au chevalier dont nous lisons l'histoire et qui faisait vœu de combattre le mal... » disait-elle à son frère avant d'être rejeté par le jeune homme²⁶.



Détail d'un photogramme.

Ce jouet est placé face au tableau. Il sera renversé lors de l'installation de celui-ci. Comme le reste, il s'oppose à l'âme sombre exprimée sur la toile. Il est l'enfance perdue du personnage et l'espoir qu'on avait placé en lui.



Sybil Vane chez elle.

²⁶ Dans le livre, le surnom donné à Dorian par Sybil est « Prince Charmant ».

Le jeu de cubes, signature d'Albert Lewin²⁷

Les objets les plus énigmatiques (et certainement les plus représentatifs de l'esprit d'Albert Lewin) sont les cubes d'enfants disséminés au sol, parmi les autres jouets de Dorian. Ils semblent fonctionner comme des messages « subliminaux » quasiment impossibles à décrypter à la vitesse du déroulement des images. Bien qu'il les remarque, le spectateur n'y prête que peu d'attention.

A chaque fois que Dorian vient regarder son portrait, le plan montre la pièce avec la peinture de dos, la porte d'entrée, une lampe pendue au plafond, la table, un ballon, et, ici et là, des cubes de différentes tailles. (Ainsi que le bureau et le couteau lors de certains plans plus larges).

Ce qui est intrigant, c'est que le nombre de ces cubes, leurs agencements ainsi que les lettres inscrites sur leurs faces, changent d'un plan à l'autre.

En isolant les photogrammes du film, on peut décrypter le sens de ces lettres.

Après la mort de Sybil Van, le tableau est déplacé dans le grenier :



Détail du photogramme de gauche.

On note sur la gauche, à l'écart des autres, deux cubes marqués A et L. Sous la table, un cube bien plus gros que les autres comportant la lettre D, il est surmonté d'un 8. A ses côtés, deux couples de cubes comportent les lettres S,V et S,T.

²⁷ Pour cette partie liée au jeu de cubes, je me suis basé sur l'analyse de Patrick Brion dans son ouvrage « Albert Lewin ». J'y ai amené quelques compléments.

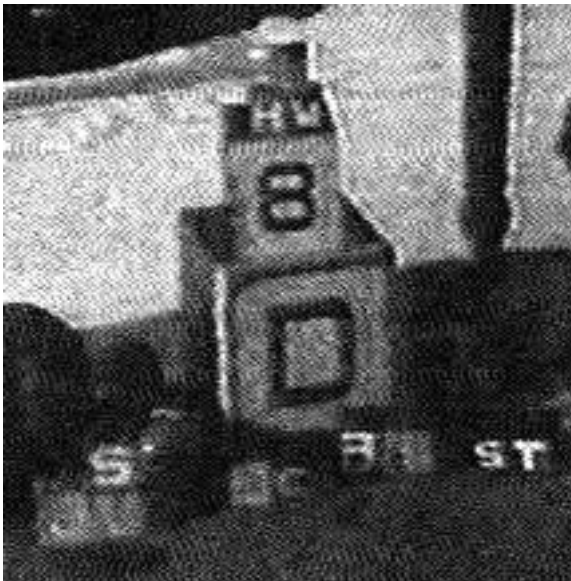
Juste après, Dorian se retourne vers son portrait et renverse le jouet de chevalier posé au sol. C'est l'occasion d'un gros plan furtif sur lesdits cubes :



Après le meurtre de Basil Hallward, ce dernier s'effondre sur la table et sa main ballante vient percuter les objets placés au-dessous. Nouveau plan rapide sur les cubes qui comprennent désormais deux lettres supplémentaires, le B et le H, selon la disposition suivante :



Lors de la dernière scène, avant que Dorian ne poignarde son portrait, on remarque que les cubes sont bien plus nombreux. Il est d'autant plus difficile de les lire qu'ils sont dans l'ombre de la table. Cependant, on les déchiffre lorsque Dorian ramasse le jouet de chevalier :



Détail du photogramme précédent.

Voici la nouvelle disposition. Trois cubes marqués L, H, W sont posés sur le 8 lui-même sur le D. Au sol, à gauche on retrouve le S, V mais un J est placé devant. A côté un nouveau couple est apparu, le A, C, suivi du B, H et en fin S, T. déjà vu précédemment.

Notons que les cubes A et L, mis à l'écart, sont toujours visibles dans le plan large.

Pour leur dernière apparition, juste après la mort de Dorian, alors que ses amis découvrent son corps au sol, la disposition des cubes a encore changé. Les lettres S et T ont disparu et le 8 a été remplacé par un G, comme on le voit sur le photogramme suivant :



Détail

On l'aura compris, ces lettres sont les initiales des personnages du film. Toutes gravitent autour du D de *Dorian*. Les lettres J S V correspondent à *Sybil Vane* et son frère *James*, L H W sont les initiales de *Lord Henry Wotton*, B H celles de *Basil Hallward*, A C celles d'*Allan Campbell* et S T les lettres de *Sire Tristan*. Albert Lewin a tenu à ajouter aussi ses propres initiales mais à l'écart des autres, ce sont le A et le L sur le côté gauche.

On l'a vu, Lewin était un amateur et un collectionneur d'art, ses initiales ainsi mises dans le champ de la caméra sont, comme la signature sur une peinture, une marque de paternité. Par ces deux lettres A et L, il *signe* son film de même qu'il revendique d'être à l'origine de cet insolite jeu de cubes.

A lui seul, ce *jeu* de cubes retrace toute l'histoire du film. Il est en définitive le véritable *Portrait de Dorian Gray* du cinéaste. Par l'agencement de ceux-ci qui ne doit rien au hasard, Albert Lewin place Dorian au centre des principaux personnages. Il fait apparaître, au fur et à mesure de leurs disparitions, les initiales de chacune de ses victimes. En effet, tous les « noms » autour de celui de Dorian sont ceux des personnages qui meurent par sa faute. Sybil Vane est la première tuée, le S et le V sont les premières lettres visibles. Le B et le H apparaissent dès le meurtre de Basil Hallward. A la fin, suite au suicide d'Allan Campbell (le chimiste qui a fait disparaître le corps de Basil) et après « l'accident » de James Vane, le A le C et le J s'ajoutent au tableau. Parmi les personnages inscrits sur les cubes, seul Lord Henry Wotton échappe à la mort. Et l'on constate que ses initiales ont une position privilégiée au-dessus du D de Dorian, comme pour marquer son ascendant sur le jeune homme. Cette position dominante lui confère une part de responsabilité dans les morts multiples.

Les initiales de Sire Tristan, présentes depuis le début au côté du cavalier, confirment le parallèle entre le surnom de Dorian et le personnage en bois. Ils disparaissent après la mort de Dorian Gray, c'est-à-dire quand *Sire Tristan* n'existe plus.

Le chiffre 8 qui se transforme en G après la mort du héros est plus difficile à interpréter. Évidemment, le G correspond à Gray. L'apparition tardive de cette lettre (sur le D) peut être perçue comme si le jeune *Dorian* devenait enfin le mythe *Dorian Gray*. Mais que peut signifier le 8 ?

Bien que la question reste en suspens, (il y a tout de même 8 personnages principaux dans l'histoire), on peut s'attarder à faire quelques hypothèses²⁸.

Le 8 disparaît en même temps que le portrait redevient « jeune ». On peut supposer alors qu'il symbolise le tableau fantastique dans sa phase de vieillissement. Quand ce dernier n'est pas visible pour le spectateur, c'est le jeu de cubes, en contre-champ, qui est montré. Finalement, ce jeu insolite fonctionne comme le « reflet » du portrait. Comme lui, la composition des cubes se transforme au rythme des perversions de *Dorian Gray*. Étant donné que le chiffre 8 symbolise souvent l'infini, il correspond tout à fait au désir d'éternité du jeune homme et aux incessantes transformations du portrait²⁹.

Signalons pour finir, à qui voudrait tenter de prolonger l'interprétation, qu'un autre cube (visible une seule fois dans le film) est hissé sur une étagère, derrière le tableau noir. Il est renversé et porte le numéro 6 ou 9.



Détail.

²⁸ Patrick Brion, sans conviction, pense qu'il s'agit du nombre de lettres qui composent le mot « portrait », en français comme en anglais. (Patrick Brion, dans « Albert Lewin », p.184)

²⁹ Une autre hypothèse pourrait correspondre à l'esprit joueur de Lewin : au jeu de billard américain, la boule n° 8 est la dernière à rentrer pour gagner la partie. Si un joueur la rentre trop tôt, il sera au contraire éliminé. Au-delà du jeu, « the eight ball » est devenue une expression qui veut dire « conclure ». Être « derrière la *eight ball* » signifie être en danger ou être dans une situation difficile (en visant une boule placée derrière la « eight ball » on risque de la rentrer sans le vouloir, et d'être éliminé). Or *Dorian* se met bel et bien en danger tout au long du récit, jusqu'à sa fin prématurée. Voilà ce que le cube 8 pourrait signifier. Cette hypothèse n'est pas si alambiquée, surtout si l'on considère que Lewin a effectivement placé une balle (aux couleurs du drapeau américain) au côté des cubes. (Cf. photogrammes précédents).

Personnages



Lowell Gilmore (Basil Hallward), Georges Sanders (Lord Henry Wotton) et Albert Lewin.

Dorian

Les caractéristiques physiques du héros, qui se répercutent sur l'apparence du portrait peint, sont très différentes à l'écran et dans le texte. Cela tient au choix de l'acteur, Hurd Hatfield, retenu pour le rôle. Dans le texte, Dorian et son portrait initial ont des cheveux aux « boucles d'or » et des yeux bleus, alors que dans le film le personnage est brun aux yeux foncés. Ainsi, le portrait proposé par Lewin est déjà différent de l'image que l'on peut s'en faire en lisant le roman.

Deux personnages ont été ajoutés dans le scénario du film : Gladys Hallward, nièce de Basil, que Dorian veut épouser, et David Stone qui est amoureux d'elle.

Basil

Dans le roman, Dorian tue le peintre Basil Hallward, à l'origine du portrait fatal, en lui attribuant la responsabilité de tous ses malheurs. Pour le cinéaste, Basil est assassiné après avoir vu *le vrai visage* de Dorian afin qu'il ne révèle pas la vérité à Gladys.

Gladys

Celle-ci n'a que cinq ans au début du film, elle demeure cette part d'enfance à laquelle aspire le jeune homme. Elle est montrée un peu comme une deuxième

Sybil Vane qui donnera à Dorian une seconde chance. Sa présence justifie les remords éprouvés finalement par le héros et son désir de rédemption.



Entre les prises : Albert Lewin, Hurd Hatfield (Dorian Gray), Dona Reed (Gladys Hallward),

Sybil Vane

La différence principale se situe autour du personnage de Sybil Vane. Dans le roman, elle est actrice et interprète les héroïnes de Shakespeare. C'est pour cette raison que Dorian en tombe amoureux. Il aime qu'elle joue tous ces personnages. Il aime que le jeu d'acteur soit plus réel que la vraie vie. Elle, ne connaît rien d'autre de la vie et de l'amour que les rôles qu'elle joue au théâtre. C'est pourquoi elle s'investit tellement comme actrice. Après avoir rencontré Dorian, le véritable amour lui semble désormais bien plus intéressant que celui de la scène. A tel point qu'elle joue extrêmement mal le soir où Dorian et ses amis viennent la voir. Dorian déçu, n'a plus de raison de l'aimer. Il la quitte. Elle se suicide. Il s'ensuit la première transformation de la peinture.

Dans le film, Sybil Vane est une chanteuse de music-hall, elle chante un air qui parle d'une « *mésange qui préfère mourir en gardant sa liberté plutôt que de vivre dans une cage en or avec un beau canari* ». Dorian, qui n'a pas de doute quant à son talent, la quitte, car elle accepte de passer la nuit chez lui avant le mariage.

Lewin a été ici rattrapé par le puritanisme hollywoodien. Et il n'a pas saisi l'occasion d'évoquer l'important questionnement de Wilde vis-à-vis du jeu d'acteur. En écrivant ce passage, Wilde pose, une fois de plus, la question de savoir ce qui est plus vrai : l'art ou la vie ? Chez lui, la présence du double est valable aussi bien pour un acteur qui joue ce qu'il n'est pas que pour une peinture plus vivante que son modèle.

En modifiant le personnage de Sybil, actrice shakespearienne dans le roman, et en créant celui de Gladys Hallward, « *le film reste fidèle à la convention hollywoodienne qui oppose deux personnages féminins, l'un vertueux, l'autre de mœurs plus légères* ». ³⁰

Vanité

"Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux". ³¹

A l'instar du roman d'Oscar Wilde, l'art se retrouve essentiellement dans le film de Lewin à travers le thème central de la vanité. Le tableau plus vivant que le modèle peut être vu comme le paroxysme des portraits de vanité classiques, dans lesquels le modèle est représenté face au miroir. Comme dans la peinture du 16^e et 17^e siècle, Lewin utilise l'iconographie de la vanité. Il se plaît à cacher toute sorte d'objets, et joue sur leurs doubles sens, sur leurs natures éphémères.

Le portrait de Dorian est une imposante vanité dont la représentation vieillit jusqu'à ce que sa face, à la fin du film, ressemble à un crâne.

Voix off

Tout au long du film une voix off (qui pourrait être celle de Wilde lui-même) apporte les informations que Lewin ne veut pas (ou ne peut pas) donner par l'image et par les dialogues. Cette voix off reprend parfois directement le texte du roman. C'est la part littéraire revendiquée par le cinéaste. Elle rappelle au spectateur qu'il assiste à la projection d'une histoire tirée d'un livre. Elle a un rôle primordial dans la description du temps qui s'écoule durant les vingt années du récit. Et elle permet d'expliquer, sans les montrer, des éléments qui, dans le texte, ne sont que partiellement décrits (par exemple les escapades nocturnes de Dorian ou les transformations progressives du portrait). Grâce à elle, une partie du film se déroule dans l'imagination du spectateur comme pour le remettre ponctuellement en position de « lecteur ». ³²

³⁰ D'après Bernard Olive, (« Figuration et défiguration » dans « L'art dans l'art », p.259). De même, dans les adaptations hollywoodiennes de *Dr Jekyll et Mr Hyde*, le docteur est fiancé à une jeune femme (alors qu'il n'y a pas de personnages féminins dans le roman). Le mariage étant repoussé, Mr Hyde assouvit sa frustration en persécutant une chanteuse de music-hall. On retrouve dans le film de Lewin comme dans les adaptations du célèbre récit de Stevenson, la dualité des personnages principaux à travers la mise en scène. Celle-ci oppose les intérieurs élégants aux quartiers mal famés londoniens où Hyde, comme Gray, va s'encanailler.

³¹ « Pensées » de Blaise Pascal (1623-1662).

³² On regrette tout de même parfois que la voix off prenne autant de place à des moments où le jeu d'acteur aurait pu la remplacer avec davantage de force.



Tournage.

Fiche technique³³

1945

The Picture of Dorian Gray

Réalisation : Albert Lewin ; *Scénario* : Albert Lewin d'après le roman d'Oscar Wilde « The Picture of Dorian Gray » ; *Photographie* : Harry Stradling (...) *Assistant du réalisateur* : Gordon Wiles ; *Assistants réalisateurs* : Earl McEvoy, Frank Myers ; *Peintures* : Ivan Le Lorraine Albright (et Albert Marr Albright) (portrait corrompu), Henrique Medina (portrait de Dorian Gray jeune)... *Chanson* : *Good Bye Little Yellow Bird* de C.W. Murphy, William Hargreaves et Dan O'Brien... *Production* : Pandro S. Berman pour Metro-Goldwyn-Mayer ; *Tournage* : du 8 mars à mi-juin 1944 ; *Sortie américaine* : 3 mars 1945 ; *Sortie française* : 1^{er} juin 1947 ; Noir et blanc/Technicolor ; 11 bobines ; 110 minutes.

Georges Sanders (Lord Henry Wotton) ; Hurd Hatfield (Dorian Gray) ; Donna Reed (Galdys Hallward) ; Angela Lansbury (Sibyl Vane) ; Peter Lawford (David Stone) ; Lowell Gilmore (Basil Hallward) ; Richard Fraser (James Vane) ; Douglas Walton (Allen Campbell)... Cedric Hardwicke (Le narrateur – Oscar Wilde).

Coût de production : \$1 800 000.

Le film a obtenu l'oscar de la meilleure photographie et a été nommé pour la meilleure interprétation féminine de second plan (Angela Lansbury) et les meilleurs décors.

³³ Extrait de la biographie « Albert Lewin » de Patrick Brion.

Apparition(s) d'un tableau

Le portrait de Dorian Gray monstrueux, peint par Ivan Albright pour le film d'Albert Lewin, a la faculté de se graver immédiatement dans les esprits. Grâce au relatif succès du film, son image a largement été diffusée. Aujourd'hui il est devenu la représentation la plus emblématique du tableau fantastique imaginé par Oscar Wilde.

Le présent chapitre rassemble des informations sur l'histoire mouvementée de cet étrange tableau. Nous allons d'abord envisager *Le portrait de Dorian Gray* sous l'angle du cinéma selon Albert Lewin, avant de présenter la peinture vue du côté d'Albright.

Nous verrons comment le réalisateur et le peintre ont tout mis en œuvre pour *frapper* les mémoires des spectateurs.

Générique : deux peintres pour *un* portrait en couleur



Nous savons par le générique final que deux peintres ont réalisé les peintures pour ce film. Lewin a finalement choisi de ne pas montrer la lente transformation « du » portrait, mais d'en présenter deux (ou plutôt trois) états. Le peintre portugais Henriqué Medina, qualifié parfois de « peintre commercial » ou de « peintre de studio », a exécuté le portrait « jeune » de Dorian Gray. La facture et la composition sont fidèles à la tradition britannique du XIX^{ème} siècle. Ce tableau « léché », très ressemblant à son modèle, l'acteur Hurd Hatfield, en donne une image mimétique reluisante. Fonctionnant déjà comme un miroir, il va permettre au jeune Dorian de tomber amoureux de son image. De son côté, l'artiste Ivan Albright a peint dans son style personnel le portrait « vieux », représentation « ravagée » de Dorian Gray. Le spectateur est censé voir un seul portrait qui se métamorphose en passant d'un état à l'autre. Lewin oppose donc deux esthétiques, l'une *glamour* et l'autre « expressionniste ». En choisissant le parti pris de mêler ces deux styles a priori inconciliables, il met l'accent sur la dualité du personnage de Dorian Gray.

Technicolor

Le portrait, principal héros du film, occupe une place privilégiée à l'écran. Cette place centrale est affirmée par le procédé technicolor utilisé pour les quelques plans qui dévoilent les deux peintures (celle de Medina et celle d'Albright). Par ailleurs, le film est entièrement en noir et blanc.

Alors que le premier portrait suggère à Dorian son désir d'immortalité, le second renvoie le spectateur à la réalité corruptible de la chair et à sa nature mortelle.

En 1945, l'apparition à l'écran du tableau d'Albright a bousculé profondément l'esthétique hollywoodienne, mais surtout, il va secouer le public qui redécouvre la vulnérabilité des corps en cette période de fin de guerre.

Dans l'atelier de Basil Hallward

Tout d'abord, le tableau apparaît de dos pendant que l'artiste finit de le peindre.

Signature

Pour sa première apparition de face, il est cadré par la caméra sur l'angle inférieur gauche. On y voit Gladys, aidée de Basil, inscrivant son « G » sous la signature « BASIL HALLWARD / '86 ».



On n'aperçoit pas encore le portrait dans son ensemble.

Premières apparitions

Le spectateur découvre le portrait en même temps que Dorian Gray : cette première véritable apparition est filmée en couleur. Il est cadré d'abord sur le visage et, par un zoom arrière, on perçoit pratiquement tout le portrait en pied. Seuls le haut et le bas du tableau sont coupés, ce qui fait que la signature n'est pas apparente. Ainsi cadré, le plan permet d'ajuster le format vertical de la peinture à celui, horizontal, de l'écran de cinéma, tout en divulguant un minimum d'arrière-plan. La couleur étant réservée à la peinture et non au décor, on ne voit quasiment pas celui-ci.

(11 min 00)³⁴

Zoom arrière→



La fleur peinte à la boutonnière est la seule touche rosée, presque rouge, du tableau. Métaphore de l'éphémère, elle est comme le point central à partir duquel toute la composition va être contaminée par la flétrissure de la chair et le sang, lors des métamorphoses à venir. Elle annonce le tableau d'Albright.



Plan précédant l'apparition du portrait.



Plan suivant l'apparition du portrait.

Les plans qui précèdent et qui suivent immédiatement la peinture en couleur montrent Dorian découvrant son portrait. Le parallèle entre le cadrage sur la peinture et sur le personnage (similaires dans un ordre inverse) ainsi que le champ-contrechamp entre le tableau et Dorian renforcent la nature de miroir du portrait.

C'est à ce moment là que Dorian Gray prononce le vœu fatidique d'échanger son sort contre celui de la peinture.

³⁴ Chaque plan est précédé du temps écoulé depuis le début du film.

(11 min 54 s)



L'apparition suivante de la peinture est en noir et blanc. Le plan montre Dorian de dos, toujours dans l'atelier de Basil, face au tableau que l'on voit entièrement³⁵. La signature blanche de Basil, bien que difficilement lisible, se perçoit en bas à gauche. Le fait que ce plan, contrairement au précédent, soit en noir et blanc, montre que Lewin privilégie la couleur pour les plans occupés uniquement et entièrement par la peinture. Cela se confirmera par la suite.

La scène de l'atelier se termine par une nouvelle apparition en couleur du portrait, semblable à la première, mais dans un mouvement de zoom inversé ; vers l'avant, comme pour entrer dans le tableau³⁶. L'image disparaît dans un fondu au noir, pour laisser place à la première expédition nocturne de Dorian.

(12 min 23 s)



Zoom avant, puis fondu au noir. →



Dans l'appartement de Dorian Gray

(31 min 40 s)

1. Le salon

La peinture, désormais encadrée, est en arrière-plan, dans le salon de Dorian. Elle semble regarder la scène pendant qu'il joue du piano assis aux côtés de Sybil Vane.



³⁵ La *composition* de ce plan fixe fait penser aux autoportraits classiques où le peintre est face au miroir.

³⁶ Notons que les deux apparitions en couleur du portrait sont accompagnées d'une musique soudaine qui renforce l'effet d'apparition par rapport au reste de la scène.

La peinture agit ici comme un double de Lord Henry. Elle semble veiller à la mise en œuvre du piège préparé : « retenir la jeune fille » puis la quitter si elle accepte de rester pour la nuit.

Dorian lui lit le poème d'Oscar Wilde, « La sphinge », et lui demande de ne pas partir.

(Entre 34 min 36s et 35 min 20 s)



Dans les plans qui suivent cette demande, la peinture est présente derrière Dorian Gray. L'analogie entre le jeune homme et son portrait, l'insistance avec laquelle les deux sont montrés « côte à côte », provoque le glissement de la « cruauté » de Dorian vers son image. Un plan intercalé montre le visage de Sybil Van hésitant devant la peinture (floue). La jeune fille finit par céder.

C'est la dernière fois avant la scène finale que l'on verra le portrait « jeune » « intact », tel que Basil Hallward l'a peint. Le lendemain, Dorian écrit une lettre à Sybil pour la quitter. La cruauté va s'inscrire sur le portrait dès la scène suivante.

(39 min 06 s)

Première transformation

Après avoir erré toute la nuit, Dorian rentre chez lui et constate que l'expression du portrait est changée.

« Une nuance de cruauté griffait la bouche » nous apprend la voix off, alors que le plan nous présente, une fois de plus, Dorian devant son portrait-miroir entièrement visible (signature comprise).



Ce n'est que dans un deuxième plan rapproché, cadré autour du visage, que l'on constate, en effet, l'expression légèrement changée du portrait³⁷.

(39 min 40 s)



(41 min 43 s)



Quelques instants plus tard, un autre plan quasiment semblable confirme au spectateur et à Dorian l'infime modification du visage.

Effrayé, ne voulant pas qu'un autre découvre la peinture transformée, Dorian cache l'image derrière un paravent.

2. Le grenier

Déplacement

Dorian empêche Basil de revoir la peinture cachée derrière le paravent. Pour mieux la dissimuler aux regards, il demande alors à ses domestiques de la déplacer du salon vers son ancienne salle d'étude, située au dernier étage de la maison.

(51 min 28 s)



Pendant cette scène, on ne voit pas le recto de l'œuvre que Dorian avait pris soin de recouvrir par un tissu. Le tableau est seulement vu du revers, aussi bien dans le salon que dans le grenier.

³⁷ Ce plan rapproché aurait pu être en couleur : il est entièrement occupé par la peinture. A part la légère déformation de l'expression, ce plan est le même que le dernier présenté en couleur. Serait-ce donc à cause de la modification du visage que Lewin laisse ce plan en noir et blanc ?

Les années passent, la voix off explique que même les pires rumeurs qui « *circulaient sur le mode de vie de Dorian perdaient leurs vraisemblances lorsqu'on les confrontait à son visage innocent* ».

Métamorphose en voix off

Les excursions nocturnes de l'éternel jeune homme sont à peine montrées à l'image. La voix off nous explique qu'à chaque retour de « *ses descentes aux enfers, Dorian se campait devant le portrait...Il examinait minutieusement les flétrissures hideuses du front et la lèpre de la bouche. Qui l'emportait en horreur ? Le sceau du péché ou celui de l'âge ?* ».

L'image accompagnant ces descriptions montre Dorian dans le grenier, devant son tableau présenté de trois quarts arrière (comme sur le photogramme précédent).

On ne voit rien de l'image dégradée du portrait seulement suggérée par la voix off. Le visage impassible de Dorian ne permet même pas d'imaginer l'état de « *dégradation* » de l'œuvre.

Première apparition du portrait maudit

Basil vient chez Dorian pour lui faire part de l'inquiétude portée à son égard. « *Ai-je jamais vu votre âme ?* » lui dit-il. A ces mots, Dorian amène le peintre dans la pièce secrète et lui montre le portrait fait 20 ans plus tôt.

Basil ne reconnaît pas son tableau. Incrédule, il soulève la lampe suspendue au plafond afin de mieux voir l'incroyable transformation. C'est par son regard que l'on découvre enfin le terrible portrait.

(1h 7min 22s)



Zoom arrière→



A l'instar du premier tableau, la première apparition subite de la peinture d'Ivan Albright est en couleur. Cette découverte est aussi dramatisée par la bande sonore.

Dans ce plan, on voit d'abord le visage monstrueux du portrait et, par un zoom arrière, le cadrage s'élargit jusqu'à montrer le maximum de la toile, mais sans dépasser les limites de son cadre. On ne voit donc pas le haut et le bas de l'œuvre (et, par-là même, la signature de Basil Hallward).

(1 h 9min 20s)

Scène de meurtre

Quelques instants plus tard, Lewin nous présente Basil de dos regardant ladite peinture. La lampe est très présente dans le plan, tout comme le bureau qui cache toujours l'éventuelle signature. Ce plan est accompagné de la voix de Basil qui évoque son souvenir du jour où, justement, avec sa nièce, il a signé la peinture.



Il prononce quelques mots qui vont provoquer la haine de Dorian et le conduire au meurtre : « *Gladys se rappelle encore le jour où elle a signé ce tableau. Son G est toujours là. Si elle le voyait...* ».

Paniqué à l'idée que cette image « vraie » puisse arriver jusqu'aux yeux de Gladys, Dorian s'empare du couteau et poignarde Basil dans le dos. Le peintre s'effondre sur le bureau en heurtant la lampe qui se met à osciller.

(1h 10 min 17s)



Oscillations de la lumière

Ce plan, en noir et blanc, nous montre le tableau cadré serré, alternativement dans l'ombre et dans la lumière au rythme des oscillations de la lampe. Sur le portrait éclairé l'ombre de Dorian se projette alors qu'il donne un second coup de couteau.

Dans un troisième plan, Dorian, placé devant son portrait, frappe une troisième fois sa victime. La lampe entre et sort du cadrage, illumine puis plonge dans l'obscurité le visage du meurtrier tout en cachant et dévoilant le tableau³⁸.



³⁸ Cette scène intense rappelle par certains points celle du meurtre à travers le rideau de douche dans le film *Psychose*, lequel sera réalisé 15 ans plus tard par Alfred Hitchcock.

L'ombre et la lumière s'opposent comme les deux aspects de la personnalité du héros, comme les deux peintures présentes dans le film (répondant ainsi au manichéisme en vogue dans le Hollywood des années quarante).

L'ombre portée de Dorian s'inscrit sur la toile inondée de lumière, lui conférant provisoirement une nouvelle image³⁹.

Dorian se nettoie ensuite les mains (avec son écharpe d'enfant), puis un nouveau plan du tableau apparaît en couleur : le cadrage serré montre le visage du portrait et se déplace rapidement le long du bras pour s'arrêter sur la main ensanglantée qui tient le gant.

(1 h 11 min 23 s)



Même plan avec déplacement de la caméra sur le tableau

A cet instant la voix off décrit ce que l'on voit : « *une sueur de sang suintait du portrait* ».

Le tableau prend sur lui les péchés de son modèle au rythme où celui-ci les commet.

On aperçoit la peinture une nouvelle fois dans cette scène, au moment où Dorian monte sur un escabeau pour la recouvrir.

(1 h 11 min 35s)



Même plan

³⁹ Cette ombre du meurtre sur la toile résonne étrangement avec la scène du mythe de Butadès qui est à l'origine de la peinture (selon Plinie).

Scène finale

Dernières apparitions du portrait corrompu. Dorian décide de détruire le tableau pour être enfin « délivré du maléfice ». Il prend le poignard qui lui a servi à tuer Basil.

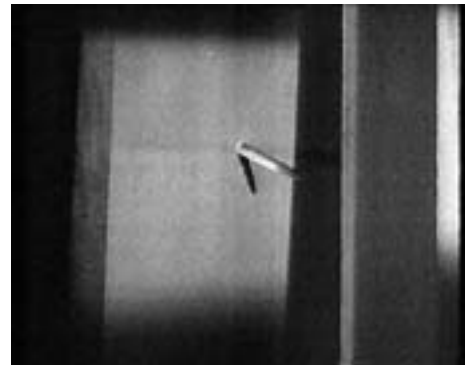
(1h 42min 32s)



On sent son hésitation à la manière lente de prendre le couteau.

La signature du tableau est toujours dissimulée aux regards ; cette fois-ci par le cavalier en bois posé sur la table.

Quand Dorian se jette sur la peinture pour la terrasser, celle-ci est vue de dos. Un gros plan du revers de l'œuvre montre ensuite la lame qui a transpercé la toile.



Dorian s'écroule alors sur le bureau et, comme Basil, il bouscule la lampe qui se met à osciller.

(1 h 43 min 10 s)



Plan large sur la peinture. La lampe oscille au premier plan.

Dernière vue du tableau d'Albright :

(1 h 43 min 14s)



Même plan

La lumière oscille sur la surface de l'œuvre pendant que l'image à l'intérieur du cadre se brouille pour revenir à l'image apaisée du portrait « jeune ».

(1 h 44 min 9 s)

Alertés par un cri, les amis de Dorian entrent précipitamment dans la pièce. Le regard de Lord Henry se porte sur la peinture. Il la redécouvre comme il l'avait connue, 20 ans après.



L'ombre de la lampe oscille encore, et partage la peinture en deux, alternativement au-dessus et au-dessous du visage peint, comme pour l'effacer.

Dorian Gray, lui, est mort, allongé au sol. Son visage décomposé est celui-là même du portrait avant le coup fatal⁴⁰. L'écharpe d'enfant traverse le plan au dessus de la tête. Y est inscrit « Little Boy Blue », titre d'un poème d'Eugène Field.

De cette manière, Lewin confronte une dernière fois l'innocence passée du jeune homme avec sa « monstruosité » enfin apparente. Et cela, avec un élément proche du phylactère qui évoque le langage pictural du moyen âge.



⁴⁰ Pour ce plan, Lewin a utilisé, comme nous le verrons plus loin, le mannequin qui a servi de modèle à Albright pour réaliser sa peinture. Alors que la tradition cinématographique veut en général que le portrait peint ressemble au personnage du film (à l'acteur), ici c'est le personnage du film qui ressemble au portrait peint. Lewin entend ainsi revisiter la place du portrait au cinéma et accorder plus d'importance à la *peinture-œuvre-d'art* qu'à l'*acteur-star*.

**Récapitulatif**

Le portrait de Dorian apparaît de face dans vingt quatre plans. Ces nombreux plans sont réunis dans cinq scènes. Le portrait de Dorian « jeune » nous est montré dans quinze d'entre eux et le « corrompu » dans neuf. Chaque tableau apparaît deux fois en couleur, soit quatre plans colorés dans la totalité du film.

Ces images colorées surgissent à chaque fois que les peintures sont montrées frontalement quand elles remplissent la totalité du plan (ou sa quasi-totalité) et que rien ne vient s'intercaler entre elles et la caméra.

« Pour utiliser la peinture, le cinéma la trahit et cela sur tous les plans. »

André Bazin

La peinture filmée selon Albert Lewin

Effet de surprise

La peinture d'Albright apparaît moins souvent à l'écran que celle de Medina, et pourtant c'est elle qui marquera les esprits. Tout est fait pour que le deuxième portrait ait un maximum d'impact visuel. Rien ne laisse penser qu'une telle « chose » va apparaître, la monstruosité intérieure du personnage dépasse toutes les attentes. Quand la peinture d'Albright *surgit en couleur* à l'écran pour la première fois, l'effet de surprise et la stupeur sont amplifiés du fait qu'aucun état intermédiaire du portrait n'a été montré. Il y a une seule exception : le plan (en noir et blanc) qui montre le premier portrait avec la légère expression de cruauté sur la bouche. Or cet état est si proche du tableau d'origine qu'il ne fonctionne pas comme une étape intermédiaire entre les deux portraits. Il ne permet absolument pas au spectateur d'imaginer l'apparition future du visage dégradé tel qu'Albright l'a peint. Au contraire, cette étape, pratiquement inchangée, peut lui laisser présager que les transformations auxquelles il va assister seront progressives. A la découverte du deuxième tableau, la surprise sera d'autant plus grande...

L'irruption soudaine en couleur de la peinture

L'introduction subite de plans colorés, dans une histoire entièrement filmée en noir et blanc, participe largement à l'effet d'étonnement.

La couleur confère une carnation chaude *qui ajoute de l'organique* à l'apparition du personnage peint. Sur le portrait de Medina, elle met en avant le teint et la fraîcheur de Dorian tandis que, sur celui d'Albright, elle dévoile les tonalités faisandées de la peau ainsi que le rouge vif du sang. La mise en valeur organique de cette dernière est d'autant plus forte que Lewin cadre principalement la caméra sur le visage boursoufflé et sur la main ensanglantée du personnage. Le portrait cadavérique de Dorian Gray est filmé comme un organisme « vivant ».

Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, cette impression de vie, engendrée par le jeu des couleurs, ne vient pas renforcer le réalisme du

plan, bien au contraire⁴¹. Les rares inserts couleur vont plutôt apporter une certaine dose d'irréalité, ajoutant du fantastique aux peintures qui sont momentanément *arrachées* du « réel » en noir et blanc.

L'artifice de la couleur provoque une véritable rupture dans le fil de la narration : apparaissant comme un « flash » à l'écran⁴², il donne aux peintures, brusquement et de façon brève, un statut singulier, voire *incongru*, dans le déroulement linéaire des événements.

Passage du temps entre le cinéma et la peinture

Lewin fait le distinguo entre « l'horizontalité » noir et blanc du récit et la présentation « verticale » de la peinture, qui elle, sera placée sous le signe de la couleur.

La couleur agit comme une brève suspension du temps cinématographique pour laisser place à la *temporalité* de l'œuvre : à travers l'apparition des portraits en technicolor (et plus précisément pour le tableau d'Albright) c'est donc aussi *la peinture en tant que peinture*, qui est montrée par Lewin.

Dans la *faille* ainsi créée, Lewin veut réconcilier l'inconciliable. Quelque chose de la rencontre *d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection*⁴³ - c'est-à-dire « l'expressionnisme » actuel et tourmenté d'un Albright confronté à une reconstitution de l'univers victorien proche de Wilde...

Le portrait de Dorian Gray, héros du film

En choisissant Ivan Albright pour représenter le portrait transformé de Dorian Gray, Lewin fait preuve d'une grande audace. Le style de la peinture, l'intrusion directe de la laideur en technicolor, rompent totalement avec l'esthétisme général et affecté qui règne tout au long du film. Par cet anachronisme affiché et affirmé, le cinéaste s'oppose à la tradition cinématographique du portrait peint, et selon Bernard Olive il la « renouvelle entièrement »⁴⁴. Au-delà de l'effet d'horreur recherché et de son inscription dans l'histoire du cinéma d'épouvante, c'est la place de la peinture au cinéma qui est mise en jeu.

⁴¹ L'image en noir et blanc est paradoxalement plus réaliste pour l'œil que l'image en couleur (c'est d'autant plus vrai que la couleur, rare au cinéma en 1945, était inhabituelle pour le public de l'époque). À ce sujet, Jacques Aumont rappelle la chose suivante : « *On se souvient de la remarque de Dreyer, notant qu'au cinéma, finalement, la couleur paraissait moins réaliste (...) que le noir et blanc.* ». « L'œil interminable ». p.189.

⁴² Un peu comme une image subliminale qui persisterait dans l'œil du spectateur. Et cela d'autant plus qu'Albright, comme on le verra plus loin, a basé son travail de peintre sur un principe de couleurs rémanentes.

⁴³ Lewin est un grand collectionneur d'œuvres surréalistes. Dans son film *Pandora*, il confrontera des objets d'époques et d'origines variées dans la logique du surréalisme.

⁴⁴ Bernard Olive, « Figuration et défiguration » dans « L'art dans L'art » p.251.

Ouvrons ici une parenthèse pour faire une rapide comparaison avec un autre film, *Le Mystère Picasso* de Clouzot (1956).

Dans ce film, Clouzot utilise aussi l'image colorée pour les séquences exclusivement picturales et le noir et blanc pour les séquences extra-picturales. André Bazin justifie cette façon de faire de la manière suivante :

« En fait, quand nous contemplons un tableau, nous percevons bien sa couleur comme essentiellement différente de celle du mur et du chevalet. Virtuellement alors nous anéantissons la couleur naturelle au bénéfice de la création picturale. C'est ce processus mental que Clouzot reconstitue presque à notre insu. »⁴⁵

Alors que Lewin procède à de courtes insertions de couleur pour la peinture dans le film en noir et blanc, Clouzot lui part au contraire d'un film en couleur et la supprime ponctuellement dans les passages extra-picturaux. (Les séquences en couleur sont majoritaires dans le film de Clouzot étant donné que le film montre les peintures en train de se faire.) Au final, on a, dans les deux films, un partage entre la couleur, qui montre la peinture, et le noir et blanc, qui montre les personnes et le décor. La différence est que pour Lewin, l'intrigue (la narration) se situe du côté du noir et blanc alors que pour Clouzot l'intrigue est dans la couleur (le film relatant l'acte de création, les rebondissements dans la peinture).

Sortir du décor

La peinture a une propre intégrité qu'il est difficile de ne pas trahir dans l'écriture cinématographique. En donnant une autonomie relative *au* portrait (particulièrement pour celui d'Albright qui est véritablement *hors* du temps de la narration), Lewin, esthète et amateur d'art, voulait-il familiariser le public hollywoodien à la peinture⁴⁶ ? Voulait-il le sensibiliser à l'art moderne en le « frappant » ainsi par le portrait d'Albright ? (C'est en tout cas ce qui s'est passé si l'on en croit le catalogue de l'exposition « Ivan Albright » qui nous informe que le film « rendit le peintre célèbre et qu'il suscita dans le public, pour un court moment, une vague d'intérêt pour l'art »⁴⁷.)

En plus de la couleur, pour préserver une part de la présence de l'œuvre (tout en se servant d'elle pour les besoins du film), Lewin va aussi utiliser d'autres moyens :

- c'est d'abord à travers les yeux de deux des principaux protagonistes que l'on découvre les deux états extrêmes du portrait. Ceux de Dorian quand le portrait « jeune » est montré pour la première fois, et ceux du peintre Basil Hallward qui découvre sidéré le portrait métamorphosé.

⁴⁵ André Bazin, « Qu'est-ce que le cinéma ? » p.202.

⁴⁶ Jacqueline Nacache parle de « l'attitude en quelque sorte *pédagogique* » de Lewin. « Couleur-surprise : le musée d'Albert Lewin » dans « L'art dans l'art », p.280.

⁴⁷ Courtney Donnell, catalogue « Ivan Albright », Art Institute, 1997, p.35.

- Lewin va serrer le cadrage sur l'image peinte pour éviter, autant que possible, l'intrusion de l'arrière-plan, ce qui permet aux peintures d'accéder ponctuellement à une certaine autonomie. Lorsque d'autres éléments narratifs viendront s'ajouter au même plan, les portraits rejoignent le noir et blanc, ils réintègrent la « maison » du film au même titre que les autres objets (et par-là même perdent de leur autonomie en tant qu'œuvre d'art)⁴⁸. C'est une façon de donner, uniquement par le traitement de l'image, un statut différent aux mêmes objets filmés.

La signature :

Les avatars de la signature du tableau nous donnent aussi des informations supplémentaires :

- Dans le déroulement du récit, la signature sur le portrait a une grande importance, c'est elle qui, dans un premier temps, confirme au peintre Basil Hallward, face au portrait « ravagé », qu'il s'agit bien de son tableau. Dans un deuxième temps, c'est l'évocation de sa signature et du « G » de Gladys qui vont conduire Dorian à tuer son ami peintre. Pourtant, à aucun moment elle ne nous est montrée sur le portrait « vieux ». À chaque apparition du tableau réalisé par Albright, la signature est soit coupée par le cadrage (dans les plans en couleur) soit délibérément cachée par des objets (dans les plans en noir et blanc).
- C'est différent pour la peinture de Medina : cette dernière apparaît dans certains plans larges en noir et blanc avec la signature « Basil Hallward / G 86 » tout à fait visible. De plus, il y a ce fameux plan qui montre l'expression du personnage transformée par une légère touche de cruauté après le suicide de Sybil Van. Ces deux informations montrent que, dans le film, Lewin n'accorde pas la même valeur à la peinture de Medina et à celle d'Albright. Il différencie le travail de créateur d'Albright de celui de Medina, plus directement soumis aux contraintes du scénario.

N'étant pas affichée avec la signature « d'un autre », l'œuvre d'Albright est respectée en tant que telle à l'écran. Le respect de cette intégrité se traduit aussi, par le fait que la peinture ne subit aucune transformation d'un plan à l'autre. C'est seulement par la magie du montage et du cadrage que l'image se transforme. C'est bien une peinture (délibérément réelle) qui est filmée dans un état unique⁴⁹.

⁴⁸ Comme on l'a déjà vu, le seul cas où la peinture apparaît en noir et blanc alors qu'elle est détachée du décor par un cadrage serré, est lorsque le portrait « jeune » apparaît avec une légère expression de cruauté sur la bouche. Le noir et blanc est justifié car le plan ne rend pas compte de l'intégrité du tableau « d'origine » de Medina étant donné que la peinture qui nous est montrée semble avoir été « travestie » pour les besoins du film.

⁴⁹ Ceux qui reprochent à Lewin de ne pas avoir montré le portrait en train de vieillir à l'écran n'ont pas compris sa démarche de préserver l'intégrité de l'œuvre d'Albright.

Seuls les gros plans montrent, au fur et à mesure des événements, les zones de la toile supposées s'être modifiées, alors que, dès sa première apparition, la peinture d'Albright a déjà son aspect final⁵⁰.

L'art de l'accessoire

Tout nous indique que Lewin se soucie de la nature artistique du tableau. La couleur, le cadrage, la signature, sont autant d'éléments qui lui permettent de mettre en avant le portrait d'Albright en tant qu'œuvre à part entière et ainsi d'essayer de le soustraire à son inévitable statut d'accessoire.

Pourtant, il n'y aurait pas a priori de place pour un tel portrait dans la logique d'un film. Dominique Païni nous explique pourquoi dans un texte introductif au colloque du Louvre intitulé le « Le portrait peint au cinéma » :

« Il paraît difficile qu'un portrait peint dans un film soit un objet plastique autonome se justifiant comme œuvre. Ce serait alors une œuvre dans l'œuvre, aspirée par l'extérieur du film pour être reconnue comme telle. Ce portrait peint troublerait alors la perception cinématographique. Il faut au contraire qu'il y soit incrusté irrémédiablement, sans relief, sans la sidération de l'art. »⁵¹

Lewin s'oppose radicalement à cette injonction du langage cinématographique qui voudrait que la peinture n'ait qu'une place anecdotique à l'écran. Au contraire, il va jouer de l'effet de présence jusqu'à mettre en péril l'équilibre de la narration (ce qui lui sera d'ailleurs reproché). Le second portrait, autant par le traitement que lui accorde Lewin que par la facture d'Albright, « trouble la perception » du film tellement ses apparitions sont mises en relief⁵².

« On comprend mieux aujourd'hui le fonctionnement de la croyance du spectateur et la place de celui-ci dans la représentation. Mais c'est précisément cela qu'un portrait peint dans un film vient perturber. Parce qu'il est une illusion déclarée, une représentation sur-signifiée, un portrait peint renvoie brusquement le spectateur à son statut de regardeur extérieur.

Rien de plus terrorisant que cette menace d'être arraché à un rêve. Parfois, au contraire, c'est le soulagement. Dans les deux cas, il s'agit d'une extraction de la fiction. » (Dominique Païni, suite).

Notons que les portraits au cinéma sont souvent contraints par les exigences du film. Souvent qualifiés de « croûtes », ils doivent leur piètre facture à cette nécessité de ressemblance et à leur dépendance étroite au scénario qui limitent énormément la liberté du peintre.

Par exemple, le portrait de *Laura* (dans le film éponyme) - sans doute le plus célèbre des portraits peints au cinéma - est une photographie recouverte de peinture car le portrait

⁵⁰ Par exemple, après le meurtre de Basil, un plan serré montre la main ensanglantée comme si ce stigmate venait d'apparaître, alors que, plus tôt dans le film, le sang était déjà là sur la peinture, mais n'était pas mis en avant par la caméra.

⁵¹ Dominique Païni, « Un détour pour le regard », actes du colloque « Le portrait peint au cinéma » de 1991, p.3.

⁵² C'est sans doute à cause de cela que l'apparition couleur du portrait de Dorian Gray a parfois provoqué le rire. En étant ainsi sorti de la narration, le spectateur risque de ne plus trop y croire.

initialement prévu n'évoquait pas parfaitement les traits de l'actrice, aux dires du réalisateur Otto Preminger⁵³.

Dans le film qui nous intéresse, cette dépendance est clairement marquée pour le portrait « jeune » ; le style pictural est celui du XIX^{ème} siècle, le visage celui de Hurd Hatfield. Lewin a même dû changer de peintre en cours de route pour que le portrait soit plus proche de ses attentes. Par contre, pour le portrait « vieux », Albright n'était pas contraint par la ressemblance à l'acteur (bien au contraire) et il a été choisi pour s'exprimer dans un style personnel. Tout au plus, a-t-il dû se plier à une composition globale afin que celle-ci ressemble à celle de l'autre portrait. Ces considérations confèrent aux deux peintures un statut radicalement différent. Le tableau d'Albright accède à une « totale autonomie » artistique, ce qui n'est pas vraiment le cas pour celui de Medina⁵⁴.

Quand le film se réapproprie la peinture

Cette « autonomie » du portrait, au sein du récit, n'est que partiellement réussie. Le film *récupère* le tableau en le montrant dans des plans colorés trop brefs pour qu'il puisse véritablement être observé en tant que peinture « artistique »⁵⁵. Cette rapidité provoque chez le spectateur une forme de frustration. Et finalement, même s'il est *happé* par le portrait, il ne lui accordera que peu d'importance en tant qu'œuvre. Il en garde une forte sensation, mais pas une image précise. Il pressent une *surcharge* sur la toile sans vraiment parvenir à la voir. A l'écran, la peinture *grouillante* d'Albright ne peut révéler ses multiples détails.

Malgré les audacieuses propositions de Lewin pour réunir peinture et cinéma (dans un Hollywood pas toujours favorable à cette conciliation), c'est tout de même le film et ses caractéristiques propres qui prendront le dessus. Le médium cinéma impose une mise à distance et crée un éloignement de la peinture. Le technicolor ne permet pas de rendre la richesse de la palette du peintre ; les couleurs sont plus fades et les volumes écrasés. « *Le statut artistique du tableau est donc compromis par la reproduction cinématographique* »⁵⁶.

⁵³ Cette information vient de Jacqueline Nacache, « Couleur surprise : le musée d'Albert Lewin » dans « L'art dans l'art », p.282.

⁵⁴ Il faut reconnaître tout de même que le portrait peint par Medina est d'une qualité picturale tout à fait respectable. Il fait moins *croûte* que ceux qui apparaissent dans les films de la même période.

⁵⁵ « *Dans l'opinion courante, la palette est l'attribut du peintre, son instrument par excellence. À produire un instrument seulement comparable, le cinéma achoppe, et c'est aussi pourquoi la couleur y fait toujours imitée, et pourquoi, paradoxalement, elle y fait penser à la peinture, comme si elle ne pouvait venir de nulle autre part...* ». Jacques Aumont, « L'œil interminable », p.195.

⁵⁶ Bernard Olive, « Figuration et défiguration » dans « L'art dans l'art » p.267.
« *A l'époque de sa reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura* ». Walter Benjamin. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». p.16.

Pire encore - et c'est peut-être là que la dégradation du portrait de Dorian Gray est la plus effective -, les pellicules technicolor perdent progressivement de leur éclat avec le temps. Cela provoque une lente modification de l'image, qui, à terme, risque de n'être plus qu'une trace colorée. Ironie de l'histoire, ce sont les plans que le cinéaste souhaitait mettre le plus en valeur qui perdront plus rapidement de leur éclat.

Le portrait de Dorian Gray n'est pas le seul film dans lequel Lewin pratique des insertions de plans colorés. Il l'a fait dans ses trois premiers films, successivement *The Moon and Six Pence* (1942), *The Picture of Dorian Gray* (1945) et *The Private Affairs of Bel Ami* (1947), avant de passer à des réalisations totalement en couleur. Le procédé semble devenir chez lui une sorte de signature que seuls ses fidèles amateurs peuvent interpréter ainsi⁵⁷.

Dans les trois adaptations littéraires, les inserts couleur sont réservés à l'apparition de peintures. Mais le procédé, qui vise à chaque fois à suspendre « l'œuvre » hors du récit pour transmettre une émotion esthétique picturale, semble se préciser de film en film :

- dans *The Moon and Six Pence*, le plan coloré montre un homme de dos devant des fresques imitant le style de Gauguin. La présence du personnage empêche le spectateur de regarder réellement la peinture. Et la fresque n'a rien d'une authentique œuvre du peintre de Tahiti.
- dans *Le portrait de Dorian Gray* comme nous venons de le voir, l'insert coloré est utilisé pour les deux peintures aux statuts très différents, mais le procédé se radicalise et exclut l'intrusion de tout élément entre la peinture et la caméra.
- dans *The Private Affairs of Bel Ami* le cinéaste atteint une forme de perfection dans l'apparition colorée du tableau. Selon Jacqueline Nacache : « *Le tableau y semble complètement détaché du film autant par la facture que par la façon dont il s'inscrit dans le cadre, dans une sorte d'irréalité...* ». La peinture est un original de Max Ernst représentant *La tentation de St Antoine* réalisée à l'occasion du film⁵⁸.

Dans ce troisième film, Lewin semble réussir ce qu'il tente avec *Le portrait de Dorian Gray*. Il arrive à intégrer parfaitement dans l'écran une véritable œuvre d'art. Ce qu'il fait avec l'œuvre horizontale de Max Ernst ne pouvait être fait avec les portraits verticaux de Medina et d'Albright sans divulguer l'arrière-plan ou recadrer les peintures.

⁵⁷ Cette parenthèse est basée sur l'analyse de Jacqueline Nacache « Couleur surprise : le musée d'Albert Lewin » dans « L'art dans l'art ». Page 278, elle compare ces inserts de couleur (qu'elle nomme des « appels de complicité ») aux apparitions d'Hitchcock dans chacun de ses films.

⁵⁸ Les circonstances qui ont menés Lewin à utiliser ce tableau de Max Ernst sont décrites dans la biographie du cinéaste. (Cf. cahier IV).

Une « inquiétante étrangeté »⁵⁹

La conception « classique » de la peinture veut qu'un bon portrait puisse dévoiler le modèle, être chargé de sa présence. Longtemps, les peintres ont cherché à rendre leurs créations plus vraies que nature et à révéler ce que la simple apparence ne peut faire : donner à voir la réalité intérieure du modèle. Par ailleurs, à travers les images, on a tendance à imaginer le réel qui s'y cache. Sans toutefois y croire, il arrive parfois qu'on se surprenne à prêter à la représentation une certaine capacité de *vie*.

En faisant de la peinture un objet « vivant », Oscar Wilde pousse à l'extrême la conception « classique » du portrait ainsi que nos résidus de croyances *quasi-animistes*. Il se dégage de son roman une « inquiétante étrangeté » car nos lointaines pensées primitives nous sont rappelées avec une autorité tout à fait convaincante (à condition de se laisser prendre par le livre). On sait pertinemment qu'une image est inerte et pourtant quelque chose d'angoissant et familier s'éveille en nous quand on nous « montre » qu'elle ne l'est pas.

« Le portrait de Dorian Gray » est rempli de ce que Freud appelle des « motifs producteurs d'inquiétante étrangeté ». Selon lui, ces motifs sont : le double et tout ses attributs (portrait, miroir, mannequin...), l'appréhension de sa propre disparition, l'effacement de la frontière entre réalité et fantastique, la trop grande ressemblance entre l'inanimé et le vivant...

Lewin cherche à transposer à l'écran « l'inquiétante étrangeté » du roman. Pour cela il utilise largement les motifs du texte, et en particulier les motifs du double. De plus, en montrant la peinture frontalement à l'écran (comme si on y était), il invite le spectateur à s'identifier à Dorian Gray et à se projeter dans son portrait vivant. Chacun doit pouvoir y voir sa propre déchéance physique et morale et s'interroger sur la véracité des apparences.

Le réalisateur pousse à l'extrême la conception « classique » du portrait en confrontant la peinture d'Albright à celle de Medina. Avec la figure terrifiante, il marque au second degré, « *l'opposition entre la « vraie » peinture, chargée de l'énergie intérieure du modèle, et la plate effigie mondaine, vierge de toute véritable humanité* »⁶⁰.

⁵⁹ Dans son texte « L'inquiétante étrangeté » (1919), Sigmund Freud définit cette notion de la manière suivante : « *L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier* » p.215.

Elle se constitue « lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées ». p.258.

⁶⁰ Jérôme Coignard, «La fin du portrait officiel» dans la revue « Connaissance des arts », mais 2002, p.78.

Vanity case

« Cela n'a peu d'importance que je peigne une courge, un hareng, ou un homme. L'espace, la lumière, le mouvement, l'emplacement comportent une seule chose en commun - la décrépitude ».

Ivan Albright

Histoire du *Portrait de Dorian Gray* d'Ivan Albright

1. Hollywood⁶¹

Le choix de l'artiste.

« *Ivan Le Lorraine Albright* créa durant son existence une succession de peintures horribles, ce qui conduisit presque naturellement Lewin à lui confier le soin de personnifier *Dorian Gray corrompu par ses vices*. »⁶²

Pour réaliser les peintures qui allaient incarner le portrait de Dorian Gray dans son film, Albert Lewin cherchait un véritable artiste et non pas un décorateur de cinéma,

Certains commentateurs⁶³ affirment que Lewin a engagé Albright après avoir vu, à Chicago, sa peinture intitulée *That which I should have done I did not do* (*The Door*)⁶⁴. Il est probable que Lewin ait entendu parlé de cette peinture qui remporta de nombreux prix entre 1941 et 1943. On sait par ailleurs que le peintre a mis dix ans à la réaliser et que, pendant cette période, il l'a exposée à plusieurs reprises en tant que *work in progress*. (Cette démarche ne pouvait que plaire au cinéaste par rapport à *Dorian Gray*).

Quoi qu'il en soit, les occasions d'entendre parler du peintre ne manquaient pas en ce début des années quarante :

- En 1941, le journal *Time* publie une « Histoire d'Albright » avec des images du décor utilisé pour *The Door* dans l'atelier du peintre.
- En 1941-42, Albright gagne plusieurs prix pour le tableau *The Door* qui est exposé dans différents musées.

⁶¹ Les informations qui ont permis cette reconstitution proviennent essentiellement des sources documentaires suivantes : Catalogue de l'exposition « Ivan Albright » organisée au Art Institute de Chicago en 1997, (rédigé par C. Donnell et S. Weininger) ; biographie d'Albert Lewin de Patrick Brion ; différents sites internet autour de Lewin et d'Albright ; correspondance avec les proches d'Ivan Albright, principalement ses filles (cf. courriers dans le cahier IV) ; dossiers de conservation et de restauration du Art Institute de Chicago ; archives du Art Institute dans lesquelles j'ai pu trouver : des journaux d'époques rassemblés par Albright lui-même dans des *scrapbook*, des carnets de notes personnels du peintre, la biographie « Ivan Albright » de Michael Craydon (1978).

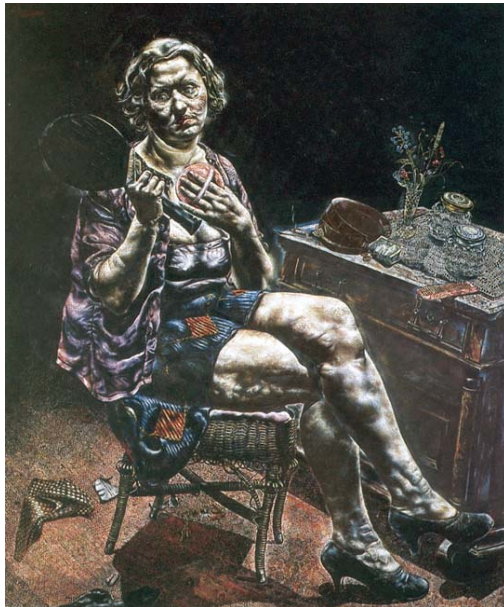
Les extraits d'articles de journaux sont présentés en anglais, accompagnés de ma propre traduction. Tous les articles cités, ainsi que les documents importants, sont consultables dans leur intégralité dans le cahier IV.

⁶² Patrick Brion, « Albert Lewin », p.60.

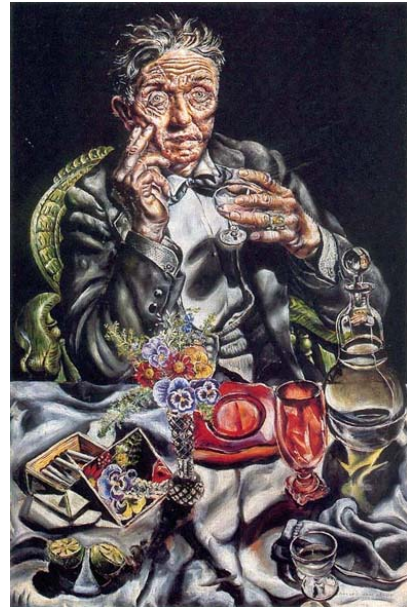
⁶³ Site internet www.turnerclassicmoviees.com

⁶⁴ Il s'agit probablement de l'œuvre majeure d'Albright. (Cf. reproduction et description dans le cahier IV, « biographie Albright »).

- Juin 1942 : le *Time* publie un nouvel article sur le peintre avec des reproductions en pleine page du portrait de *Ida* (1930) et d'un *autoportrait* de 1935. Dans ces deux peintures, les personnages sont représentés vieilliss et dégradés avec un traitement des chairs particulièrement désavantageux.



Into the World There Came a Soul Called Ida. 1929-30.



Self-Portrait. 1935.

- Fin 1942 et début 1943. Albright participe à deux expositions à New York. *The Door* gagne le prix de la meilleure peinture à l'exposition « Artists for Victory » au Metropolitan Museum⁶⁵. Puis son travail est remarqué dans l'exposition « American Realists and Magic Realists » au Museum of Modern Art. (Cette deuxième exposition voyagera à travers les Etats-Unis puis à Toronto).

L'amateur d'art Albert Lewin était d'autant plus attentif à l'actualité artistique qu'il recherchait le peintre idéal pour réaliser le portrait de son film. L'existence d'Albright ne pouvait pas lui échapper. La seule chose sûre est que le cinéaste était au courant de la participation d'Albright à l'exposition « American Realists and Magic Realists » puisqu'il envoya, au mois de mars 1943, un télégramme au MOMA de New York demandant l'adresse du peintre⁶⁶.

Quelle que soit la façon dont Lewin a découvert Albright, on comprend aisément ce qui a pu attirer son attention sur son oeuvre. Les réflexions personnelles du peintre concernant la « dégradation » des corps, l'obsession avec laquelle il « décrit » la chair dans une imagerie effrayante en anticipant sur le vieillissement de ses modèles, son rapport au temps... Les préoccupations propres du peintre coïncidaient tout à fait avec les thèmes principaux du roman

⁶⁵ « Metro wanted Albright, because he is an acknowledged master of decay on canvas » Article *N.Y. Times* du 8 décembre 1942. (Cf. cahier IV).

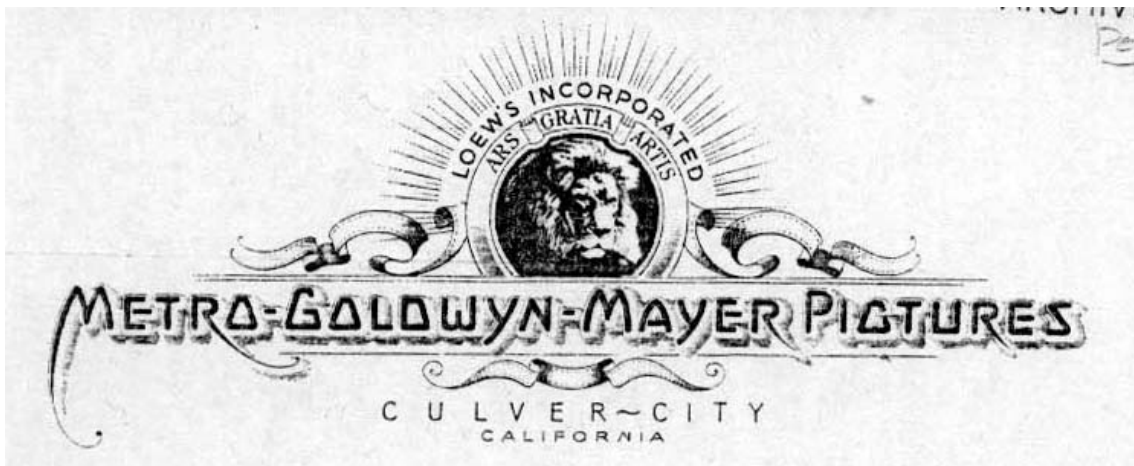
⁶⁶ Courtney Donnell, catalogue « Ivan Albright », p.204, note n°91.

d'Oscar Wilde. Tout laissait penser qu'Albright était le plus apte à représenter le délabrement physique et la déchéance morale que Lewin cherchait pour réaliser son *Portrait de Dorian Gray*.

Nombreux sont les journaux qui relateront le choix d'Albright par Lewin et la Metro-Goldwyn-Mayer après l'arrivée du peintre à Hollywood :

« La Metro voulait Albright parce qu'il est un maître réputé de la décrépitude sur toiles. »⁶⁷

Les jumeaux Albright à Hollywood



En-tête d'une lettre envoyée par Ivan Albright le 21 février 1944 (Cf. cahier IV)

Hollywood attendait un seul peintre pour réaliser les tableaux ; ils sont arrivés à deux. « *Mon frère me suit partout où je vais* » a expliqué Ivan au cinéaste Lewin, « *nous ne nous sommes jamais séparé en 47 ans. Son nom est Malvin* ». « *Non, c'est Zsissly* » corrigea Malvin. « *Mon nom de peintre...* »⁶⁸.

L'histoire commence par la condition imposée par Ivan Albright à la MGM : associer son frère jumeau à la réalisation des portraits. Officiellement les deux frères ne se séparaient jamais. Mais, dans tous les cas, Ivan n'aurait pas pu répondre seul à la commande, vu les délais qui lui étaient imposés. Sa technique de peinture, lente et minutieuse, le conduisait régulièrement à passer plusieurs années sur une œuvre.

On ne sait pas quel rôle a pu jouer la gémellité des deux frères dans l'élaboration d'un portrait qui, lui-même, représente une figure emblématique du double.

⁶⁷ Article du *Winston Salem Journal* par Frederick Othman. 30 décembre 1943, Cf. cahier IV.

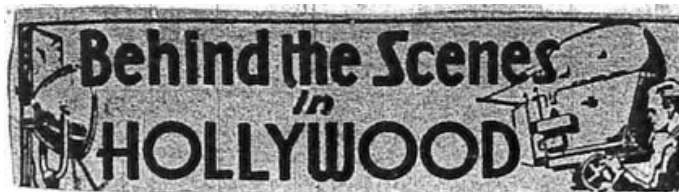
⁶⁸ Article du *Daily News L.A.* par Robbin Coons. 9 mars 1944.

N'ont-ils jamais mis du sens dans cette entreprise commune ? (L'amour du détail d'Ivan peut laisser supposer que oui). On ne sait pas s'ils ont pensé à se répartir les rôles en termes de « bon » et de « mauvais » côté du personnage. Par contre, on sait qu'Ivan était le plus inventif et le plus fulminant des deux frères⁶⁹. Leurs caractères ainsi que le style bien plus classique des peintures de Malvin ont logiquement abouti à ce que ce dernier peigne le portrait « vierge » tandis qu'Ivan se chargeait du pendant démoniaque.

Les jumeaux allaient passer 11 mois à la MGM. Et leur participation au film allait être suivie de près par la presse hollywoodienne.

L'arrivée à Hollywood

Le contrat avec la MGM est daté de début octobre 1943⁷⁰. En recoupant les articles de journaux, c'est à peu près l'époque où les deux jumeaux ont dû arriver à Hollywood.



En-tête de journal, 1943.

Peu de choses ont été écrites sur cette période, excepté dans les journaux d'époques qui retracent allègrement les anecdotes sur les frères Albright. Les journalistes semblent particulièrement intéressés par les questions d'argent. On trouve des rumeurs sur la rémunération proposée par les studios de la MGM ainsi que des rappels sur les prix exorbitants des toiles du peintre. Il est présenté comme le peintre de *The Door*, toile estimée entre 100.000 \$ et 125.000 \$. Toute cette agitation fait de la publicité pour la MGM. La participation d'Albright, dont la renommée est grandissante, sera un argument promotionnel fort pour le film.

L'article qui suit met l'accent sur l'importance des peintures à venir dans la future adaptation de *Dorian Gray*.

⁶⁹ Courtney Donnell, catalogue « Ivan Albright ». p.34.

⁷⁰ Courtney Donnell p.34.



« Les peintures d'horreurs d'Albright »

Les portraits montrant la progressive désintégration du « Dorian Gray » d'Oscar Wilde seront peints par l'artiste à sensation Ivan Lorraine Albright, dont les fascinantes peintures horribles se vendent de 10.000\$ à 200.000\$ quand - et si - il les vend ! (...) Habituellement, les tableaux dans les films sont de savants faux. Mais dans le cas du « Portrait de Dorian Gray » les portraits sont extrêmement importants, car ils expriment mieux que tout la chute morale du jeune dandy débauché du classique d'Oscar Wilde ».

(Article du *Chicago Herald American* par Louella O. Parsons. 4 août 1943).

Les portraits de Dorian Gray

Les articles des premiers mois évoquent tous la préparation de *quatre* peintures (et parfois même de cinq) censées représenter le héros à différents stades de sa décrépitude. Cette question du nombre exact de peintures réalisées a taraudé l'esprit des commentateurs du *Portrait de Dorian Gray* d'Albright. Courtney Donnell, dans le catalogue « Ivan Albright », mentionne les quatre peintures dont parlent les journaux tout en ajoutant qu'il est improbable qu'Albright ait accepté de faire autant de toiles en si peu de temps, étant donné sa méthode de travail, lente et méticuleuse⁷¹. Patrick Brion parle, lui, « du » portrait puis se reprend en évoquant « les quatre portraits »⁷². Quoi qu'il en soit, ni les membres du Art Institute, ni les propres filles d'Albright, n'ont jamais vu les deux autres portraits supposés avoir été peints par les frères jumeaux. On ne connaît en fait qu'un seul portrait « jeune » de Malvin et le portrait final d'Ivan.

J'ai d'abord pensé qu'il s'agissait de rumeurs visant à amplifier la publicité autour du projet.

Or, dans un article du 30 décembre 1943 de Frederick Othman (on en est au tout début) Albright affirme, avec un certain sens de la provocation, la chose suivante :

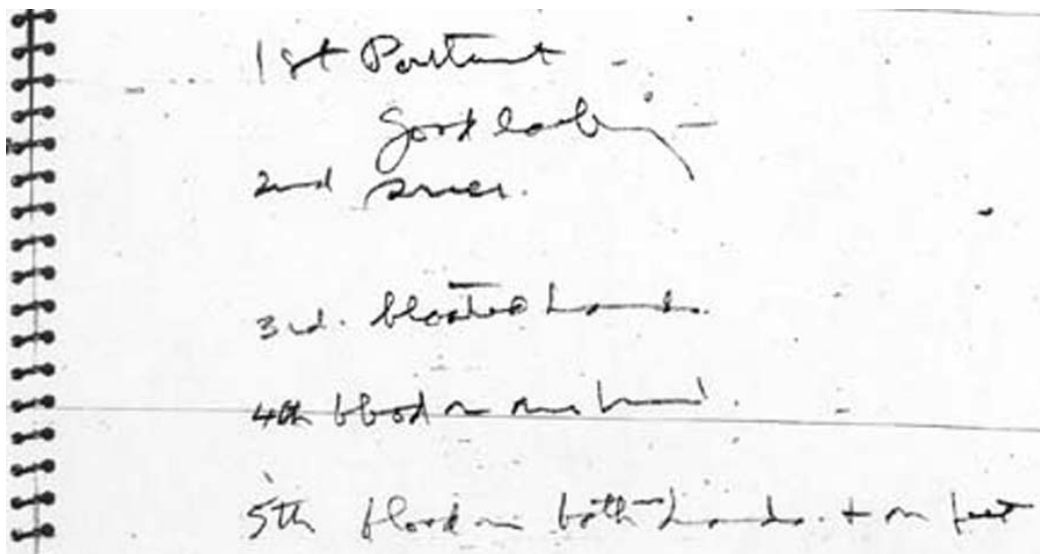
« Les studios n'ont pas les moyens de me payer 400.000\$ pour quatre peintures et je ne suis pas un business man. Mais je suis heureux d'annoncer que je reçois une forte somme pour ces quatre peintures et que, quand les studios en auront fini avec elles, j'emporterai les peintures aussi. »

⁷¹ Donnell p. 34.

⁷² Brion p. 60.

Tout en jouant avec les rumeurs à propos du montant de sa rétribution, on apprend *directement* de la bouche du peintre que celui-ci avait bien l'intention de faire quatre peintures.

On découvre même, à travers ses notes personnelles, qu'il avait peut-être l'intention de réaliser non pas quatre mais cinq portraits. Ses notes ne sont malheureusement pas datées ni systématiquement titrées, mais tout porte à croire qu'elles ont été écrites au début du projet Hollywoodien. Voici la page <8> qui détaille ces 5 portraits⁷³ :



1^{er} Portrait : Good... (Bon...).

2^{ème} : Sneer. (Rictus).

3^{ème} : Bloated hands. (Mains gonflées).

4^{ème} : Blood on one hand. (Sang sur une main)

5^{ème} : Blood on both hands and on feet. (Sang sur les deux mains et sur les pieds)

Etant donné ces détails portant sur des modifications d'un portrait à l'autre, on pourrait aussi considérer que l'intention première était de retoucher certaines peintures entre deux plans filmés et non pas de réaliser cinq portraits distincts. Dans le film, on ne retrouvera en fait qu'un seul et unique portrait réalisé par Ivan Albright⁷⁴ et sur lequel aucun changement ne sera perceptible, d'un plan à l'autre.

Y aurait-il eu changement de programme ?

A en croire les articles suivants, la confrontation entre les artistes et l'industrie Hollywoodienne a posé quelques difficultés :

⁷³ Carnet de note n°16, p. 8, 1943-1944. (Archives du Art Institute). (un ensemble de notes d'Albright sur Dorian Gray est consultable dans le cahier IV).

⁷⁴ Le portrait « jeune », réalisé par son frère, ne sera finalement pas retenu pour les besoins du film.

« Our movie ways have the Albrights twins in a tizzy. Ivan drop into Bob Andrews office at Metro and said : « you know, this picture business has us confused. We've been engaged to paint pictures for Dorian Gray, and we're told they expect to have the film finished in six months. Yet it takes me two years to paint one picture ! What are we to do ? »

« Notre approche du cinéma met les jumeaux Albright dans tous leurs états. Ivan est passé voir Bob Andrews à son bureau de la Metro et lui a dit : « Vous savez, ce commerce de l'image nous déconcerte. Nous avons été engagés pour faire les peintures pour Dorian Gray, et l'on nous dit qu'ils espèrent finir le film pour dans six mois. Jusqu'à présent, ça me prend deux ans pour faire une peinture ! Alors, qu'est-ce qu'on fait ? »⁷⁵

Ce n'est qu'à partir de mars 1944 que l'on commence à évoquer deux peintures. Un article du 19 du mois parle des jumeaux de la manière suivante :

« (...) ils sont aujourd'hui à Hollywood recevant 50.000\$, d'après ce qu'on dit, pour deux peintures qui vont être utilisées dans l'adaptation du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde. »

Trois jours après, dans un autre article, on aura la confirmation de la réalisation effective de deux peintures :

Ivan, the Gloom Painter
 Ivan, the merriest, paints ultra-gloomy pictures. He is going the hideous portrait of Dorian Gray after 20 years of debauchery. Zsissly is painting Dorian as a handsome youth. Zsissly's painting is completed. Ivan has been working on the hideous portrait for the last four months, is far from finished. Production of the film starts next month. By exerting himself, Ivan hopes it will be ready in time for the cameras. The last time he painted a picture it took him 10 years.

« **Ivan, le Peintre Obscur**

Ivan, le plus joyeux, fait des peintures ultra lugubres. Il est en train de réaliser l'hideux portrait de Dorian Gray après 20 années de débauches. Zsissly peint le jeune et beau Dorian.

La peinture de Zsissly est terminée. Ivan travaille sur le portrait hideux depuis quatre mois et il est loin d'avoir fini. La production du film commence le mois prochain. En se dépêchant, Ivan espère le finir à temps pour les caméras. La dernière fois qu'il a peint un tableau, ça lui a pris dix ans. »⁷⁶

Presque quatre mois plus tard, les problèmes de *timing* ne semblent pas s'être arrangés d'après le *Albany N.Y. Times Union* :

⁷⁵ Article du *Los Angeles Times* par Hedda Hopper. 21 février 1944.

⁷⁶ Article du *Chicago Cal Enterprise* par Erskine Johnson. 22 mars 1944.

« Ce n'est un secret pour personne, "Le portrait de Dorian Gray" est en cours de réalisation. L'autre jour, le producteur Albert Lewin est entré dans l'atelier des Albright, il a regardé nerveusement les peintres excentriques alors qu'ils posaient çà et là une touche de peinture sur la toile tellement attendue. "Vous devez vous dépêcher ça presse, vite ça presse" a dit le producteur inquiet. "Ne t'inquiète pas mon frère" ont répondu les jumeaux "nous sommes bien en avance sur toi". »⁷⁷

Tout porte à croire que le manque de temps ait contrarié l'exécution de la commande initiale. D'après les informations précédentes, je pense qu'il était réellement prévu de réaliser plusieurs peintures, mais, à cause de la lente mise en œuvre du portrait d'Albright, Lewin a dû revoir son projet de départ. C'est ce changement dans le programme qui aurait conduit à semer (jusqu'à aujourd'hui) le doute quant à une éventuelle existence de quatre *Portrait de Dorian Gray*.

Question d'argent

Le contrat de départ, passé en octobre 1943 avec la MGM, stipule qu'Ivan Albright devait recevoir 10.000 \$ pour faire les peintures dont il resterait le propriétaire⁷⁸. De plus, pendant leur période à Hollywood, les jumeaux devaient être remboursés de tous leurs frais, transports compris⁷⁹.

Le rapport à l'argent d'Ivan Albright est significatif de la façon dont il concevait son rapport à l'art. En répondant à mes questions, Dinah Rojek Albright apporte des précisions quant à l'attitude de son père face à ce qu'il appelle « l'art commercial » :

« Chaque peinture était comme un de ses enfants (...) Je me souviens de ses nombreuses lectures sur les dangers du commercial et sur les besoins matériels qui poussent les artistes à y succomber, ce qu'il considérait comme une forme de prostitution. »⁸⁰

On comprend mieux alors ce qui poussait l'artiste à donner des prix exorbitants à ses toiles pour être sûr qu'elles ne soient pas achetées. C'est seulement sa collaboration avec la MGM qui sera payée et non pas « l'objet d'art » qu'il réalise.

⁷⁷ Article du *Albany NY Times Union* par Dorothy Manners. Daté du 1^{er} juillet 1944 donc relaté quelques mois après les faits.

⁷⁸ Salvador Dali, la même année, a, comme Albright, vendu ses services à Hollywood pour *La maison du Dr Edwards* de Hitchcock. Il sera payé 4 000 \$ pour réaliser au moins cinq peintures plus des croquis. Et pour cette somme, il ne restera propriétaire que de la moitié des œuvres. (Catalogue « Hitchcock et l'art ». P162). Alors qu'Albright demandait 100 000 \$ pour vendre une peinture, Dali, qui jouissait d'une immense renommée à la même époque, vendait ses œuvres pour environ 500 \$.

⁷⁹ C. Donnell p.34

⁸⁰ Extrait d'un courrier de Dinah Rojek Albright. (Cf. cahier IV partie « Correspondance ».)

Avec une telle répulsion pour « l'art commercial »⁸¹, sa conscience ne devait pas toujours être au mieux pendant ses onze mois passés au cœur de l'industrie Hollywoodienne. Il semble avoir joué de son esprit d'artiste indépendant pour s'en distinguer.

Atmosphère dans les studios. Confrontation entre deux mondes

Comme on a pu l'entrevoir, les Albright semblent avoir quelques difficultés à s'adapter aux exigences de la production cinématographique. C'est par une attitude « excentrique » et par la surenchère qu'ils vont répondre à la mentalité d'Hollywood. Les journaux ne manqueront pas de le faire savoir et cela sans avoir une grande compréhension de l'ampleur de la tâche assignée aux deux frères :



⁸¹ Notons tout de même que cette attitude intransigeante était grandement facilitée par le fait qu'Albright n'avait pas à subvenir à tous ses besoins grâce aux avoirs liés au commerce de son père.

« **Les excentriques Albright font tout bien malgré leurs perruques rouges et leurs crânes dégarnis** (jeu de mots entre Albright et All Right).

Hollywood croyait tout savoir sur l'excentricité jusqu'à ce que les frères jumeaux Albright débarquent de Warrentville. Qui a entendu parler de ces frères de 48 ans portant des perruques rouges pour garder leur crâne au chaud ? Ou commandant de la bière soit disant pour peindre et finissant par la boire secrètement ? Ou désirant couper en deux un tapis de 3000\$? Ou encore confondant l'actrice Greer Garson avec une serveuse du studio ?

On ne plaisante pas sur les perruques

Le monde de l'art et les studios de la M-G-M ont entendu parler des jumeaux Albright, c'est pourquoi ils sont aujourd'hui à Hollywood recevant 50.000\$ d'après ce qu'on dit pour deux peintures qui vont être utilisées dans l'adaptation du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde.

Les frères Albright ont dit qu'ils ne plaisantaient pas avec les perruques rouges, que ça les aide à garder leur tête au chaud les matins froids. "Le bar du studio" ont-ils expliqué, "refusait de livrer de la bière disant qu'il fallait la boire au comptoir, alors on leur a dit que nous n'allions pas la boire, mais l'utiliser pour notre peinture". Ivan a dit qu'il a confondu Greer Garson avec une serveuse parce qu'il ne va jamais au cinéma.

Ils ne plaisantaient pas non plus à propos du tapis de 3000\$. Ils voulaient le couper en deux parce qu'il était trop grand. "Qu'est-ce qu'on en a à faire" dit Zsissly en haussant les épaules, "c'est la M-G-M qui paye toutes les factures"... »

(Article du *Philadelphia* par Erskine Johnson, **19 mars 1944**).

Louella Parsons, qui a écrit l'article suivant, était connue pour faire ou défaire les réputations des célébrités à Hollywood :

This, I love! Ivan and Malvin Albright, the eccentric artists who are painting the portraits of "Dorian Gray" for the M-G-M movie of the same, suddenly electrified the studio by requesting a case of scotch on the house! The studio obliged with the scotch but presented a bill with same. The artists kept the whiskey but returned the bill. After this tug of war had gone on for several days someone was sent to settle matters with the boys.

"It is in our contract that the studio should furnish the scotch," they protested.

"Where?" gasped the startled official.

"Right here—where it says the studio shall furnish all painting EQUIPMENT," retorted the triumphant Messrs. Albright.

« Ca, j'adore ! Ivan et Malvin Albright, les artistes excentriques qui sont en train de peindre les portraits de « Dorian Gray » pour le film de la MGM du même nom, ont soudain électriqué tout le studio en demandant une caisse de whisky, aux frais de la maison ! Le studio a fourni le scotch mais a présenté en même temps une facture. Les artistes ont gardé le whisky tout en rendant la facture. Après quelques jours de ce petit manège, on a finalement envoyé quelqu'un pour régler la situation.

"Mais c'est écrit dans notre contrat que le studio doit fournir le whisky" ont-ils protesté.

"Où donc ?" a répliqué le messenger, tout interloqué.

"Voilà - ici il est écrit que le studio doit fournir tout le nécessaire de peinture ont répondu les Albright triomphalement. »

(Article du 4 avril 1944 par Louella Parsons).

Les artistes présents à Hollywood ont apparemment fait une forte impression dans les studios de la MGM :

« Ces deux personnages légendaires ont mis le studio en effervescence avec leur façon d'être. »⁸²

« The Albrights twins – pudgy, gray haired, ruddy face, bright eyed like gnomes for a Disney fantasy- are making history as pranksters and quipsters as they paint the four portraits required for the film. They are genial, affable, and almost studiedly zany- as if they'd heard about Hollywood and wanted to out-do it. »

« Les frères Albright – dodus, cheveux gris, teint coloré, yeux lumineux comme des gnomes sortis d'une fantaisie de Disney - deviennent légendaires avec leurs farces et leurs jeux de mots alors qu'ils peignent les quatre portraits commandés pour le film. Ils sont bons vivants, aimables, et presque délibérément loufoques - comme s'ils avaient entendu parlé d'Hollywood et voulaient le surpasser. »⁸³

Twin Artists From Illinois Give Hollywood Dose of Own Medicine

« Les Artistes Jumeaux de l'Illinois en font voir de toutes les couleurs à Hollywood ».

By LARRY LAWRENCE
Of The Journal Staff

Hollywood, Calif.—Twin gremlins are out - Hollywooding Hollywood. They have taken over the MGM studios and made them into their personal playground. They have movie makers dizzy, press agents jubilant, pretty extras ecstatic and prop men melancholy.

The gremlins are Ivan Le Lorraine Albright and his almost identical twin, Malvin Marr Albright, artists, sculptors, jokesmiths, architects, hell raisers and wits.

« Deux petits monstres jumeaux sont en train de surpasser les excès d'Hollywood. Ils ont pris contrôle des studios de la MGM et en font leur terrain de jeux personnel. Ils donnent le vertige aux cinéastes, font jubiler les agents de presse, rendent les jolies figurantes joyeuses et les accessoiristes tristes. Les petits monstres sont Ivan Le Lorraine Albright, Malvin Marr Albright, artistes, sculpteurs, blagueurs, architectes, fauteurs de troubles et hommes d'esprit. »

(Green Sheet Journal, par Larry Lawrence. 27 mars 1944).

⁸² Article « Zany Artists... » 6 février 1944.

⁸³ Article « Albright Twins Paint Portraits Of Dorian » par Robbin Coons. février 44.

« Les Albright ne sont jamais revenus à Hollywood après leur aventure pour Dorian Gray, mais ils seraient heureux de savoir qu'on continue à boire à leur santé régulièrement »⁸⁴

La MGM a vraisemblablement répondu aux « caprices » des frères Albright non seulement en pensant que c'était un argument publicitaire de plus pour promouvoir le film à venir, mais aussi parce qu'ils n'étaient pas ici pour réaliser une simple peinture : c'était eux qui allaient donner un vrai visage au portrait de Dorian Gray, héros du film.

“Portrait Is Hero

The twins are in the MGM studio to create the « hero » of a movie now being filmed.”

« Le Portrait est le Héros

Les jumeaux sont dans le studio de la MGM pour créer le « héros » d'un film en cours de réalisation. »⁸⁵

THEY arrived. The red carpet was waiting. So was a studio, furnished and decorated by the set department. The Albrights looked at it, and quietly disappeared. Tracked down, they said their contract called for satisfactory painting-quarters. "Pick your spot," they were told. "Then paint, boys, please paint!" They chose the elegant offices of the studio's chief of police. He screamed, but out he went.

Then the twins said they would have to have two sets of furnishings as realistic backgrounds for their pictures of Dorian before and after taking up Sin. The Prop Department obliged. "Sorry," said the Albrights, "they won't do." Victorian chairs and Aubusson carpets and such had to be genuine. Howls were heard. But Leo the Lion's master said, "Give 'em what they want and tell 'em to paint, paint!"

« Ils sont arrivés. On leur avait déroulé le tapis rouge. Le département des décors leur avait préparé un atelier meublé et décoré. Les Albright l'ont regardé et ont disparu silencieusement. Enfin retrouvés, ils ont dit que leur contrat stipulait un atelier satisfaisant. "Choisissez votre coin" leur a-t-on dit. "Puis peignez les gars, s'il vous plaît, peignez !". Ils ont choisi l'élégant bureau du chef de la police des studios. Il a crié, mais il est parti.

Puis, les jumeaux ont dit qu'ils voulaient qu'on leur donne deux séries de meubles comme décors réalistes pour leur portrait de Dorian, avant et après qu'il soit tombé dans le péché. Ce que fit le département des accessoires. "Désolé", ont dit les Albright, "ça n'ira pas". Les chaises victoriennes, les tapis Aubusson et le reste devaient être authentiques. On a entendu de vives protestations, mais Léo le maître du Lion a dit "Donnez-leur ce qu'ils veulent, mais dites leur de peindre, de peindre !" »

(Article « Some Stories that Didn't Get into My Book » par Robert Hardy Andrews, non daté).

Pour leur atelier provisoire, ils voulaient donc de vrais meubles d'époque, non seulement pour servir de modèle, mais aussi comme mobilier pour poser leur matériel de peinture⁸⁶. Les jumeaux exigeaient aussi un bar toujours bien rempli afin de recevoir leurs nombreux invités ; ils considéraient cela comme un dû faisant partie de leur matériel de peintre⁸⁷.

⁸⁴ Article Some Stories that Didn't Get into My Book par Robert Hardy Andrews, non daté.

⁸⁵ Suite de l'article «Twins artists from Illinois Give Hollywood Dose of Own Medicine » par Larry Lawrence, 27 mars 1944.

⁸⁶ Selon l'article « Hollywood Sights, and Sounds » par Robbin Coons, 9 mars 1944. (Cf. cahier IV).

⁸⁷ Selon les articles de Louella Parsons (du 4 avril 1944) et de Robert Hardy Andrews (« Some Stories that Didn't Get into My Book », non daté).

Tous ces articles montrent que les Albright abusaient quelque peu de leur position de force afin de satisfaire leurs envies et de mener une vie haute en couleurs aux frais de la maison.

Mais l'anecdote de la provocation ne doit pas nous empêcher de voir le réel engagement d'Ivan Albright dans cette gageure qu'est de peindre le portrait de Dorian Gray.

Art d'attitude

C'est en lisant les carnets de note d'Ivan que l'on comprend quels sont pour lui les enjeux du projet d'Albert Lewin.

Les notes concernant Dorian Gray de son carnet de 1943-44 peuvent se séparer en quatre parties⁸⁸ :

- dans la première partie, il fait des projets pour sa peinture tout en mentionnant la présence d'objets prouvant qu'il a déjà eu des informations de la part de Lewin. Il parle du cadre, des moulages en plâtre pour les mannequins de Dorian, des cinq portraits. (Doubles pages <7> et <8>, carnet n°16).
- dans la deuxième partie, intitulée « Book, Portrait of Dorian Gray », il prélève dans le roman d'Oscar Wilde les phrases qui décrivent le portrait. Il numérote les pages du roman. (Doubles pages <9> <10> et <11> du carnet).
- dans la troisième partie, intitulée « The Picture of Dorian Gray, By al », il prélève, en numérotant les pages, les informations qui l'intéressent dans ce qui est probablement le scénario d'Albert Lewin. (Doubles pages <12> <13> et <14> du carnet).
- dans la dernière partie, il écrit ses réflexions personnelles à partir du roman. (Doubles pages <16> et <17> du carnet de note).

Il relève dans le scénario du réalisateur des informations qui semblent aller au-delà de la simple description du portrait. Ces informations portent curieusement sur les mêmes points qui ont créé une divergence avec la MGM.

Dans la toute première phrase de ses notes, alors qu'il commence à imaginer son tableau, il mentionne déjà la qualité des objets dont il veut s'entourer. (p.<7> du carnet).

⁸⁸ Le carnet est entièrement reproduit dans le cahier IV.

Want to see all the stage property
of period of Dorian Gray. Also -
objects do not that could be
used in background. Have

“Want to see all the stage property of period of Dorian Gray. Also objects - - that could be used in background.”

« Veux voir tous les accessoires de la scène de la période de Dorian Gray. Aussi les objets - - qui pourraient être utilisés en arrière-plan. »

Plus loin, dans ses notes, Ivan retient dans le scénario de Lewin des détails portant sur l’atelier du peintre Basil Hallward ainsi que sur l’attitude du personnage face à son travail et à ses invités. Cela est surprenant et semble, à première vue, loin des informations spécifiques à sa commande.

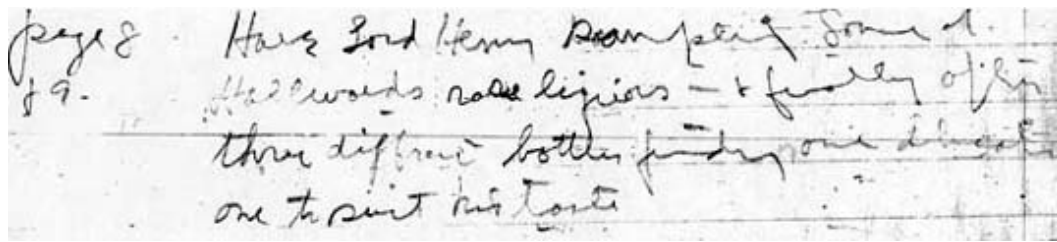
The Picture of Dorian Gray (12)
By ae
page 4 ~~page~~ Basil Hallward, the artist -
at a distance glances at his work -
then goes to his paint stand + squeezes on
some more color on his palette - from
several tubes in his paint box - then he
opens a small can of turpentine +

“Basil Hallward the artiste, at a distance glances at his work then goes to his paint stand and sprays on some more color on his palette from several tubes in his paint box. Then he opens a small can of turpentine and ...”

« Basil Hallward l’artiste, à distance jette un coup d’œil sur son travail puis va à sa table de peinture et ajoute de la couleur sur sa palette de plusieurs tubes de sa boîte à peinture. Ensuite il ouvre un flacon de térébenthine et ... »

On retrouve dans cette phrase la *table de peinture* (« paint stand ») dont parle Robbin Coons dans son article. Celle d’époque victorienne qu’Ivan aurait réclamé afin de poser son matériel de peinture.

Quelques lignes en dessous, Ivan prélève du scénario la phrase suivante :



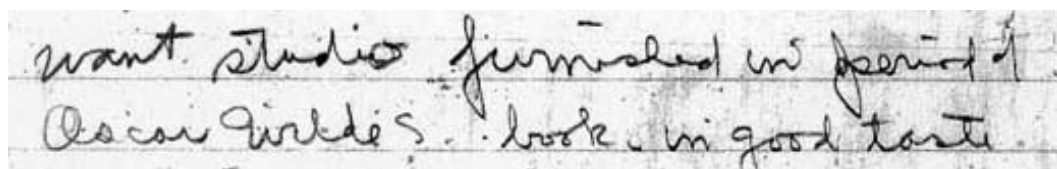
page 8
§ 9. Have Lord Henry sample some of Hallwards rare liquors - & finally offer three different bottles - one to suit his taste.

« Have Lord Henry sampling some of Hallwards rare liquors and finally offers three different bottles - - - one to suit his taste. »

« Faire que Lord Henry goute quelques uns des alcools rares d'Hallward et finisse par proposer trois différentes bouteilles---une convient à son goût. »

Ici c'est l'apport des boissons alcoolisées et de leurs vertus de convivialité qu'Ivan retient.

Toujours tiré du scénario de Lewin, Albright relève la phrase suivante :



want studio furnished in period of Oscar Wilde's book. in good taste.

« Want studio furnished in period of Oscar Wilde's book. In good taste ... »

« Veux que l'atelier soit meublé dans la période du livre d'Oscar Wilde. D'un bon goût... »

A travers ces notes, on peut voir qu'Albright cherche à saisir les exigences d'Albert Lewin, mais, surtout, il semble vouloir s'imprégner du peintre-personnage Basil Hallward qu'il est, au fond, censé *suppléer* pendant son séjour à Hollywood. Comme s'il avait trouvé dans la mise en scène du cinéaste et dans les personnages de Wilde une résonance particulière avec lui-même et son propre fonctionnement.

Ce qui apparaît aux journalistes comme des excentricités⁸⁹ venant de la part des jumeaux (l'ameublement et les objets victoriens de l'atelier de Basil ainsi que les réserves d'alcool pour les invités) correspond autant au fonctionnement habituel d'Ivan qu'à ce qu'il perçoit du film auquel il participe.

En général, Ivan Albright passe plusieurs mois à choisir et à rassembler des objets avant de commencer une peinture. Pour l'occasion, les objets devront être victoriens et le bar devient un lieu de convivialité aristocratique. Il adapte son univers à l'atmosphère et aux décors Wildiens. Il s'immerge dans « Dorian Gray » et dans la peau de ses personnages, faisant ainsi son propre film avant l'heure.

⁸⁹ Exiger des objets spécifiques ou recevoir des invités autour d'un verre considéré comme faisant parti des accessoires du peintre.

En agissant en « dandys », en se plongeant dans un univers victorien ou en se faisant remarquer par leurs aphorismes répétés, les frères Albright deviennent les premiers véritables acteurs du projet Dorian Gray.

Vivre pleinement l'histoire, ne pas faire semblant. Tel semble avoir été le credo dans leur implication au cinéma. En accord avec la pensée d'Oscar Wilde, ils créent l'imbrication entre leur vie à Hollywood et leur art.

Vue sous cet angle, une bonne part de leurs excentricités se transforme en engagement dans le rôle insensé qu'on leur a attribué : celui de réaliser « Le Portrait de Dorian Gray ». Une pure Folie.

« Le portrait de Dorian Gray », tel qu'il est pensé dans le roman, annonce la notion *d'art total*. N'est-ce pas précisément la solution pour laquelle ont opté les deux frères ? Leur comportement (qui relève d'un « art d'attitude ») semble participer à la création de l'objet impossible.

Préparatifs

Dans la dernière partie de ses notes personnelles, Albright disserte sur les thèmes du roman de Dorian Gray, principalement sur le bien et le mal, le mouvement et l'immobilité, la vie et la mort. Ce texte intrigant, souvent obscur, ressemble à de l'écriture automatique. Les idées s'enchaînent et se mélangent, les mots sont *rapides* et difficilement déchiffrables. On sent que ces notes n'étaient pas destinées à être lues mais simplement à permettre au peintre d'accoucher rapidement de ses pensées.

Cependant, quelques lignes nous éclairent sur sa conception du portrait de Dorian Gray et nous donnent une idée de l'état d'esprit dans lequel il a réalisé la peinture :

« Enlevez d'un film son mouvement et vous avez une photo. Retirez de Dorian son mouvement et vous avez son image, la forme de Dorian. Mais l'image serait morte, bien qu'elle possède encore la faculté de vie, non en elle-même, mais en vous. N'étant plus doté de son mouvement propre ça ne tient qu'à vous d'ouvrir les yeux pour répandre le mouvement sur la surface et son mouvement est votre mouvement et sa vie est votre vie. Enlevé le mouvement ainsi que la marche de l'image et vous aurez la mort car vous aurez aboli le vrai facteur de vie ».

Ce passage est comme un aveu d'impossibilité de réaliser le portrait sans y ajouter de soi-même. Il justifie la forte implication du peintre pour donner au portrait la vie qu'il nécessite et ainsi combattre l'immobilité, synonyme de mort.

C'est « l'observateur » qui projette sa vie sur la toile afin de lui rendre du mouvement. Le parallèle entre lui et l'image est vital pour donner tout son sens au tableau.

Ces remarques relèvent de l'implication personnelle d'Albright et de sa conception du tableau d'Oscar Wilde. Mais, au-delà de son investissement dans un thème qui touche de près à ses préoccupations artistiques, il doit aussi satisfaire à une commande, sans doute, elle, moins exigeante. C'est bien une « image » qui lui est demandée, une « image » sur laquelle va reposer toute la charge *horrific* d'un film.

Ivan aime choquer (sans doute pour créer le mouvement indispensable dont il parle). Lewin veut bousculer les codes cinématographiques du portrait de l'acteur en gloire dans un film qui doit avoir des accents d'épouvante. Le portrait qui s'annonce devra rivaliser avec les monstres, tels Mr Hyde ou Frankenstein.

Voilà comment Ivan l'imagine, alors qu'il commence à peindre :

« Je vais peindre son œil comme s'il c'était un œuf au plat frit de 1943. Je veux dire par là qu'il ressemblera à un œil bleu pâle d'un cheval mort. Ça devrait bien les choquer. »⁹⁰

Dans une lettre écrite depuis la MGM, il dira de son Dorian Gray qu'il « ressemble à Boris Karloff en balade »⁹¹.

Plus tard, un journaliste publiera d'autres réflexions du peintre sur ses projets concernant le portrait corrompu :

*« - Mettre une lumière intense sur le poignard dans le portrait, faire couler du sang du poignard.
- Rendre les yeux sanguinolents et vitreux et durs comme du fer.
- Mettre un paquet de drogue au sol avec de la poudre blanche dessus.
- Utiliser une crevette pour la couleur de son visage, mais ne pas bouillir la crevette.
- Peindre le tableau de manière à faire ressentir l'horreur à l'intérieur de soi, pas objectivement, mais subjectivement.
- Éviter toutes ces suggestions et en trouver de bien meilleures. »⁹²*

Dans son carnet, Ivan Albright évoque la possibilité de peindre le visage de Dorian avec un côté vieillissant davantage que l'autre, scindant ainsi le visage en deux⁹³. Cette idée ne sera finalement pas retenue.

Dans la deuxième partie de son carnet, Ivan relève les passages du roman de Wilde qui donnent des informations sur l'apparence du portrait lors de ses multiples transformations. A chaque description dans le texte, il note uniquement les morceaux de phrases qui apportent des informations complémentaires⁹⁴. Ces relevés précis témoignent de sa lecture attentive du

⁹⁰ Article « He simply Won't Paint for Peanuts » par Fred Othman. 30 décembre 1943.

⁹¹ Rappelons que Boris Karloff a joué le rôle de Frankenstein 13 ans plus tôt. Lettre retranscrite dans le cahier IV.

⁹² Article du *Springfield Ohio News Sun* "Twin Make Film City See Double" par J.M. Kendrick, 16 avril 1944.

⁹³ Carnet de note n°16, p.<8>. (Cf. cahier IV).

⁹⁴ Ces relevés sont consultables dans le cahier IV.

roman. Ils lui permettent de se faire une idée claire du portrait qu'il va peindre, proche du tableau imaginé par Wilde, et de trouver une *tonalité* à adopter.

« Pour préparer leurs peintures, les jumeaux ont fait le tour des asiles d'aliénés de la région, des maisons d'alcooliques et des hôpitaux pour malades incurables. »⁹⁵

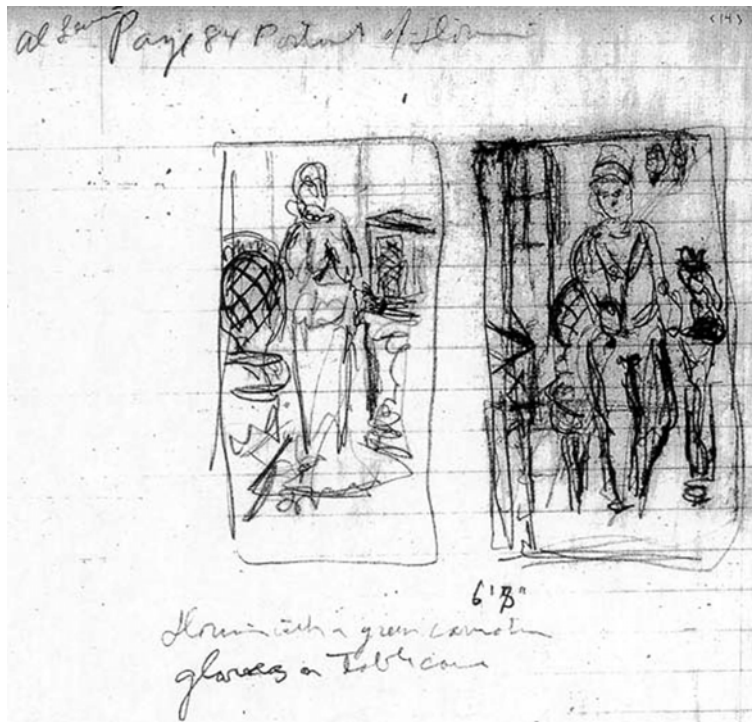
Ces visites, en particulier celle des hôpitaux, répondent aux descriptions de Wilde qui compare l'état du portrait à la maladie. Lors de ses lectures, Ivan n'a pas manqué de noter les passages suivants :

« Telle une terrible maladie elle semblait avoir recouvert les doigts ridés ».
« La lèpre du péché dévorait lentement la chose ».

Le ton était donné...

Albright a dessiné deux croquis d'ensemble, prévoyant déjà la composition générale du futur tableau (ou des deux tableaux). Ces croquis ont été fait dans la troisième partie de ses notes, c'est-à-dire dans les relevés du script de Lewin. Ils sont positionnés sous l'inscription « al Lewin Page 84 Portrait of Dorian » ce qui porte à croire qu'il les a fait à partir des descriptifs du cinéaste. On peut aussi envisager qu'il se soit basé sur des croquis d'Albert Lewin (celui-ci avait l'habitude d'en faire dans l'écriture de ses scénarios).

Croquis imaginé par le peintre ou description du cinéaste ? De toute façon c'est bien d'un projet commun dont il s'agit :



Les deux notes sous les croquis soulignent des informations de Lewin : « Dorian with a green carnation » (« Dorian avec un œillet vert ») et « gloves on table - » (« gants sur table »)⁹⁶.

⁹⁵ Article « Albright Twins » du magazine Life. 27 mars 1944.

⁹⁶ Notons qu'entre ce projet et la réalisation finale, la composition est quasiment inversée (certains objets ici à gauche seront à droite et réciproquement).

Réalisation du portrait



MGM 1944. (Photographie provenant du catalogue « Ivan Albright » du Art Institute de Chicago, 1997, p.34).

Début 1944, dans un atelier de peinture improvisé dans les studios de la MGM. Les deux jumeaux travaillent chacun sur leur toile. Malvin Albright (à gauche) se charge du portrait de Dorian dans sa pureté initiale, tandis qu'Ivan Albright, s'occupe du portrait défiguré par la débauche.

Comme on l'a vu, et fidèle à son attitude (Ivan travaille toujours ses peintures à partir d'un dispositif longuement élaboré⁹⁷) Albright fit installer des décors qui rassemblaient, en double, les objets que chacun devait peindre (c'est-à-dire les objets du film). Ces décors, bien qu'ils fassent déjà penser à une mise en scène de cinéma, sont de la propre initiative du peintre et non pas issus d'une exigence de la MGM. Ce qui diffère ici des installations habituelles d'Ivan, c'est la présence de mannequins grandeur nature.

Dans un premier temps, les jumeaux auraient fait faire cinq personnages en cire, à l'image de Hurd Hatfield, montrant Dorian Gray à différentes étapes de dégradation. Même le mannequin le plus monstrueux gardait une lointaine ressemblance à l'acteur qui, lors de ses visites dans l'atelier, avait du mal à détourner son regard de lui. Il aurait dit la chose suivante :

« Je suis hypnotisé par ce sale truc, aussi longtemps que je serai en vie, je crois que je jugerai tout ce que je ferai avec une seule considération – est-ce que ça va m'amener à ressembler à ça ? »⁹⁸.

⁹⁷ Sa technique habituelle est décrite dans le cahier IV partie « Biographies ».

⁹⁸ Article du *L.A Times* par Jimmie Fidler. 23 février 1944.



Photo publiée dans Life Magazine. 27 mars 1944

Malvin travaille sur le portrait « jeune ». Au premier plan se trouve un mannequin dans un état de dégradation intermédiaire.



Photogramme (détail) extrait du court métrage de la MGM, *Grandpa called it art*.

Les Albright essayent les perruques pour les mannequins. A gauche on voit la tête du premier mannequin représentant Hurd Hatfield sans transformation.



Photo publiée dans Life Magazine. 27 mars 1944

Ivan arrange le mannequin le plus *détérioré*. Installé dans son décor, c'est celui-là qui sert de modèle pour le portrait corrompu. On aperçoit, sur le mur, derrière le mannequin, des coulées d'acide projeté par le peintre.

Les deux décors installés par les frères Albright font référence à l'estrade sur laquelle Dorian Gray va poser dans l'atelier de Basil Hallward, dans le film. Seul l'arrière-plan et le tapis au sol diffèrent (d'un point de vue chronologique, les décors des Albright sont antérieurs).



Photogrammes extraits film. Scène durant laquelle Dorian pose pour Basil pendant le discours de Lord Henry.



Photographies des décors utilisés par les frères Albright comme modèle pour leurs peintures (publiées dans Life Magazine. 27 mars 1944)

Les jumeaux ont donc réussi à obtenir de la MGM des véritables (ou très bonnes copies ?) meubles victoriens en double afin de servir de modèle à chacun. Ivan désirait que la corruption et le passage du temps appliqués à Dorian Gray dans son portrait *contaminent* toute la composition et particulièrement les objets. Pour rendre cela plus réaliste, il va déchirer, user et tremper dans de l'acide tous les accessoires de son propre décor (vêtements, bois, métal, etc...⁹⁹. cf. photo de droite, page précédente).

En complément des mannequins, Ivan a insisté auprès de la MGM afin d'avoir ponctuellement un modèle vivant. Tout cela dans l'objectif de réaliser certains détails de la peinture et c'est l'acteur Skeets Noyes qui a eu cette lourde tâche. Il a servi de modèle, entre autres, pour les yeux de la statuette de chat égyptien. Il a posé de longues heures avec du sang de poulet sur les mains après qu'Ivan ait refusé le faux sang utilisé habituellement au cinéma. Ce dernier ne lui paraissait pas convaincant, et il avait entendu dire que le sang de poulet était celui qui ressemblait le plus à du sang humain. Régulièrement Ivan ajoutait du sang frais sur les mains de Noyes pour couvrir le sang séché par les heures de pose (les grimaces de l'acteur étaient alors « pires que celles de Dorian Gray »¹⁰⁰).

Chez Albright, ce goût pour le morbide ressemble à un jeu. Mais, comme on l'a dit, rien n'est totalement gratuit dans ses attitudes. Dans ses notes sur le roman, il relève les phrases suivantes :

« Qu'était-ce donc que cette répugnante rosée rouge qui perlait, humide et luisante, sur l'une des mains comme si la toile avait sué du sang. »
« La chose était toujours répugnante (...) et la rosée écarlate qui tachait la main paraissait plus brillante et ressemblait davantage à du sang fraîchement versé. »¹⁰¹

Une nouvelle fois, on peut considérer qu'Ivan veut être le plus proche du texte de Wilde. Le sang, qui apparaît sur la main du portrait après le meurtre de Basil, joue un rôle important dans la charge horrifique du roman. Le peintre ne passe pas à côté de cet élément.

Cette attention portée à la réalisation du tableau n'est pas sans conséquences. Le temps presse et le tournage des scènes où le tableau doit apparaître va commencer. Après avoir fini le portrait « jeune », en quatre mois, Malvin va ensuite aider son frère à achever le deuxième portrait.

Photogramme extrait du court métrage de la MGM, *Grandpa called it art*.



⁹⁹ Selon un article du *Life Magazine*, 27 mars 1944.

¹⁰⁰ D'après Michael Craydon. Biographie « Ivan Albright » p.122.

¹⁰¹ Oscar Wilde, « Le portrait de Dorian Gray » (« Œuvre », pp.514 et 560) et carnet notes Albright n°16.

Première apparition du tableau

Voici l'état d'avancement de la peinture d'Ivan après quatre mois de travail. Dans cette photo, reproduite dans *Life Magazine*, on devine le dessin précis au fusain et les premières zones peintes.

Il est curieux de constater que la première divulgation publique du tableau ait eu lieu dans la presse alors que Lewin a basé toute la narration de son film sur l'effet de surprise provoqué par la découverte du tableau corrompu. On aurait pu imaginer que le secret de l'image soit gardé jusqu'à la sortie du film¹⁰².



Photo publiée dans Life magazine le 27 mars 1944

Lumière et couleur

Albright sait que les portraits apparaîtront en couleur dans un film en noir et blanc. Pour lui, c'est « *extrêmement important que sa peinture apparaisse colorée* »¹⁰³.

Soucieux du respect des couleurs à l'écran, il fait installer dans l'atelier les mêmes lampes qui seront utilisées lors du tournage. Placée ainsi sous un puissant éclairage cinématographique la peinture est baignée de lumière. C'est l'occasion pour lui d'expérimenter une nouvelle gamme colorée qu'il va définir à partir d'expériences sur la lumière et de la persistance rétinienne (ces expériences seront décrites en détail plus loin).

¹⁰² *Life Magazine* publie cette photo dans un grand article de plusieurs pages sur l'ensemble de la carrière artistique des frères Albright. Le texte et les autres reproductions du journal ne sont pas spécialement orientés sur le cinéma. C'est donc davantage comme une œuvre d'Albright que comme une peinture de commande que *Le portrait de Dorian Gray* est donné à voir aux lecteurs du journal.

¹⁰³ C'est en tout cas ce que m'a affirmait sa fille Dinah Rojek Albright dans son courrier. (Cf. cahier IV, partie « Correspondances »).

L'éviction de Zsissly

Malvin Albright sera finalement mis à l'écart par la MGM, et cela à plusieurs titres. Tout d'abord, son tableau ne sera pas présent dans le film : le portrait jeune de l'acteur Hatfield va être refusé pour le motif qu'il manque de *sex appeal*.

Un peintre commercial de studio, le portugais Henrique Medina, va être engagé secrètement pour faire un autre portrait¹⁰⁴. C'est lui qui sera finalement crédité au générique du film, aux côtés d'Ivan Albright et aux dépens de Malvin dont le nom n'apparaît même pas, ne serait-ce que pour signaler sa participation active à la réalisation du tableau de son frère.

L'introduction de Medina à la MGM reste un mystère. Les journaux d'époque ne mentionnent même pas son nom avant la sortie du film. Selon la fille du peintre, les Albright n'ont pas été concertés lorsque cette décision a été prise. Medina a été engagé à leur insu.

Albert Lewin voulait, pour son film, des peintures de grande qualité artistique. Il voulait provoquer un décalage entre le portrait « jeune », d'un style victorien mêlé de *glamour hollywoodien*, et le portrait « vieux », expressionniste et contemporain. Sans doute a-t-il estimé que le tableau de Malvin ne correspondait pas à ses attentes, qu'il ne ressemblait pas assez à l'acteur.



Le portrait de *Dorian Gray* jeune (Hurd Hatfield) par **Henrique Medina**. Détail d'un photogramme du film.

Le portrait de *Dorian Gray* jeune (Hurd Hatfield) par **Zsissly**. Collection particulière Seattle (Donnell p.35).

¹⁰⁴ Donnell p.35.

Dans une correspondance avec Hurd Hatfield, Courtney Donnell (conservatrice au Art Institute en 1997) mentionne qu'elle a pu revoir le portrait de Malvin mais qu'elle n'a jamais retrouvé celui de Medina. Selon Patrick Brion, cette dernière aurait été achetée 25000 \$ à la grande vente de la MGM en 1970¹⁰⁵.

Le tournage eut lieu entre mars et juin 1944.

Ultime confrontation entre la MGM et les frères jumeaux : à l'issue du tournage, le portrait « délabré » devait être envoyé en tournée pour faire la promotion du film, ils ont alors rappelé que la peinture n'appartenait pas à la MGM, mais à eux d'après le contrat. Puis, ils ont ajouté qu'elle était encore à vendre 100 000\$¹⁰⁶. Refusant ainsi de se soumettre au « marketing » de la société de production, ils quittèrent Hollywood en emportant chacun leur peinture. Mais les choses ne sont pas aussi simples, plusieurs musées et galeries ont alors demandé à exposer la peinture d'Ivan... Et celui-ci a répondu favorablement (cf. expositions ci-dessous) faisant ainsi sa propre promotion.

L'accueil du film

Le film est sorti aux Etats-Unis le 3 mars 1945. Il ne fut pas un énorme succès commercial, mais reçut tout de même l'oscar de la meilleure photographie et a été nommé pour les meilleurs décors et meilleur second rôle féminin.

Il fut très diversement accueilli par la critique, qualifié aussi bien de « chef-d'œuvre » que « d'adaptation respectueuse mais morte ». De même, les apparitions du portrait d'Albright étaient loin de faire l'unanimité. Comme on pouvait s'y attendre, certaines personnes crièrent au scandale. Ce fut le cas d'Eileen Creelman :

*« Ivan Albright a fait le dernier portrait (...) Cela me semble être une véritable erreur. La peinture d'Albright est une gargouille n'ayant aucune ressemblance avec Dorian Gray ni quoi que ce soit d'autre de vivant ou de mort. Cette horrible fantaisie d'Albright fait du tort à l'illusion du film qui est l'une des productions les plus intéressantes de l'année. »*¹⁰⁷

La MGM contre-attaque en rappelant qu'Albright est le premier peintre de cette importance à participer à une production cinématographique¹⁰⁸ :

*« Metro-Goldwyn-Mayer affirme que c'est la première fois qu'un peintre de l'envergure d'Albright – ses oeuvres sont internationalement connues et montrées dans de nombreux musées, notamment à Chicago et New York – a été engagé pour dévouer tous ses talents à une œuvre cinématographique. »*¹⁰⁹

¹⁰⁵ Brion, p.60.

¹⁰⁶ Article « Some Stories that Didn't Get into My Book » par Robert Hardy Andrews (Cf. cahier IV.)

¹⁰⁷ Article du *New York Sun* par Eileen Creelman. 2 mars 1945.

¹⁰⁸ Rappelons que la même année Dali travaille avec Hitchcock pour une scène de son film *La maison du Dr Edwards*.

¹⁰⁹ Article « Artist's Work Used In New Picture » du *Springfield ill Jour-Regis*. 22 juillet 1945. Anonyme

La remarque d'Eileen Creelman est tout à fait justifiée quand elle affirme que l'apparition de la peinture perturbe « l'illusion du film » puisque, comme on l'a vu précédemment, la couleur et l'anachronisme du style d'Albright vont extraire ponctuellement ces plans du reste de la narration. Mais ce que Creelman considère comme une erreur est en réalité une prise de position totalement assumée par le cinéaste. Cette incompréhension, largement partagée à l'époque, sera le prix à payer pour avoir tenté de faire cohabiter « création picturale » et cinéma¹¹⁰.

Les apparitions du portrait horrifique à l'écran ont autant fait rire que provoqué l'angoisse ou la répulsion.

L'horreur de la guerre

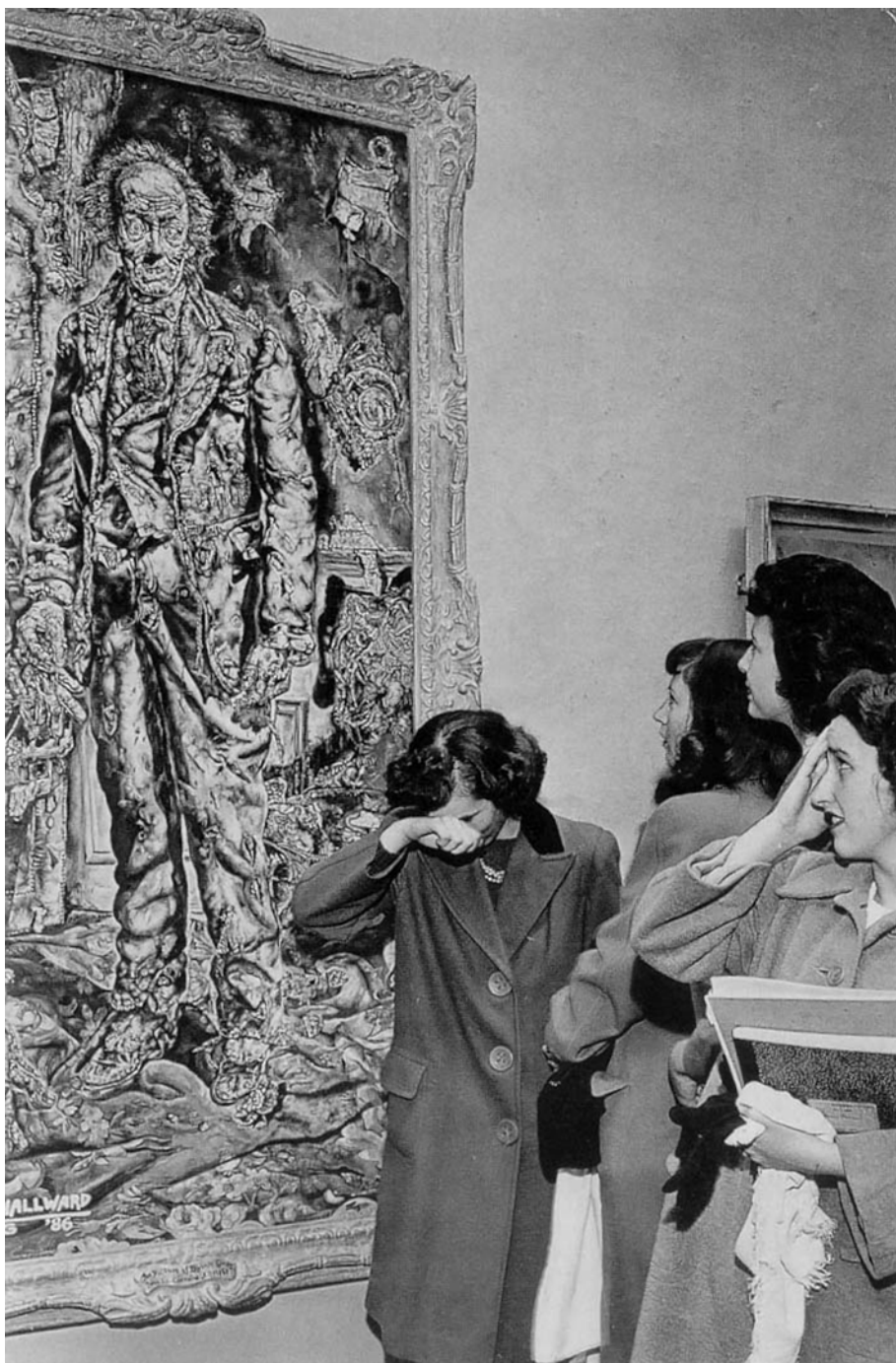
Nous sommes en mars 1945, le monde découvre en image les horreurs de la guerre. En mai, les premières images des camps de concentration nazis seront dans tous les esprits. Les avancées technologiques permettent désormais une très large diffusion de l'information. Les documents visuels commencent à s'imposer aux côtés de l'information radiophonique. L'air de *l'Image* avec ses nouvelles dimensions débute véritablement. Comment faire immédiatement le tri ? Comment interpréter ces nouvelles images face à celles factices du cinéma ? (Peut-on s'y *familiariser* ?)

La figuration en peinture, qui, depuis quelques décennies, s'était déjà transformée face à l'émergence de la photographie, subit un nouvel affront. Comment représenter le corps humain après ce que l'homme en a fait ? L'abstraction d'après-guerre vient en quelque sorte faire écran comme pour protéger la vulnérabilité des êtres. Et la figuration qui persiste est réinterrogée en profondeur. Bien souvent, elle devient « défiguration ».

Ivan Albright a commencé à *nourrir* ses figures en 1918 dans un hôpital de guerre français¹¹¹. Et bien que l'horreur absolue du génocide n'ait pas encore été dévoilée quand il commence son *Dorian Gray* fin 1943, il connaît le traumatisme que provoque de tels événements dans les chairs. Alors qu'il travaille à Hollywood, son pays a déjà pris position dans cette deuxième guerre mondiale. Ses souvenirs de la guerre de 14-18 sont certainement bien présents, il les réactualise en tout cas par ses visites dans les centres hospitaliers. C'est dans ce contexte qu'il entreprend une nouvelle « défiguration » à travers son *portrait de Dorian Gray*.

¹¹⁰ De même qu'il vaut mieux éviter de se faire portraiturer par un grand artiste, si l'on ne veut pas être perturbé par l'image rendue, il vaut mieux éviter de demander à un véritable artiste de peindre une toile pour un film si l'objectif est qu'elle se fonde totalement dans le décor. Lewin, en toute connaissance de cause, a choisi un artiste et non un décorateur, avec les avantages et les inconvénients que cela va représenter pour son film.

¹¹¹ Cela est développé dans la biographie d'Ivan Albright. (Cf. cahier IV).



56^{ème} annual American Exhibition. Art Institute de Chicago, octobre 1945.
(Photographie de Al Risser. Catalogue « Ivan Albright », Art Institute de Chicago » 1997).

2. Chicago

Expositions

Le film, après sa sortie, a déclenché un certain engouement pour l'art auprès du public américain. Les lieux où Albright décida d'exposer son tableau seront abondamment visités.

Courant avril 1945, la peinture fut montrée au Wadsworth Atheneum. A l'ouverture de l'exposition, le patron du musée déclara que le portrait devrait intéresser aussi bien les amateurs d'art que les défenseurs du film¹¹².

Les mois suivants, la peinture allait être montrée avec succès dans d'autres espaces d'exposition, principalement dans la région de Chicago.

L'impact le plus fort a sans doute eu lieu lors de la « 56^{ème} annual American Exhibition » organisée en octobre 1945 au Art Institute de Chicago. *Le portrait de Dorian Gray* était exposé avec 162 peintures d'artistes américains venus d'horizons différents. 140 000 visiteurs ont vu l'exposition durant les 10 semaines d'ouverture. Le *Chicago Sun* affirme que l'événement a attiré 20 000 visiteurs de plus que les années précédentes et 4 500 catalogues supplémentaires ont été vendus. Il attribue notamment ces bons résultats à la présence du tableau d'Ivan qu'il qualifie « d'attraction maîtresse de l'exposition »¹¹³.

Les critiques s'accordent à dire que l'horrible tableau provoque une étrange fascination. La surprenante photographie (ci-contre) prise dans les galeries du musée par Al Risser durant l'exposition est devenue le symbole de cette ambivalence entre l'attraction et la répulsion que provoque la peinture.

Chez Riccardo :

Le 26 février 1946, un restaurant-galerie de Chicago organise une fête autour de l'exposition du tableau d'Albright. Un policier est chargé de garder la peinture (étant donnée sa valeur, estimée par le peintre à 100 000 \$.). Cet événement a été largement rapporté dans les médias. La peinture est restée accrochée dans ce restaurant-galerie pendant un mois.

¹¹² Article « Albright Painting Of 'Dorian Gray' Is At Atheneum », 25 avril 1945, anonyme.

¹¹³ Article « Exhibition Hits Record » du *Chicago Sun* par Frank Holland. 30 décembre 1945.



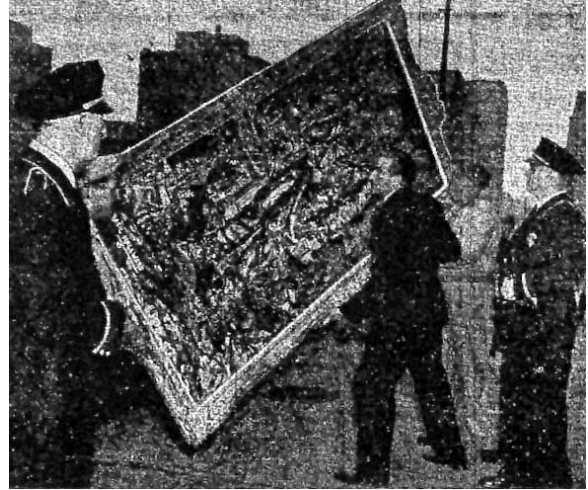
Fête pour *Le portrait de Dorian Gray*, chez Riccardo, Chicago. 26 février 1946.

Détail de la photographie précédente.



Pour cette occasion, Ivan a peint *Dorian Gray* sur une cravate que le propriétaire du lieu, Riccardo, porte durant la soirée d'inauguration. Cette « huile sur cravate », appartiendra au collectionneur de surréalisme Joseph Randall Shapiro jusqu'en 1996, date à laquelle elle rejoindra « le portrait » au Art Institute de Chicago (selon Courtney Donnell p.204, note 101).

Fin mars, le tableau est déplacé vers une autre galerie (« Associated American Artists Galleries ») qui se trouve à quelques rues de là¹¹⁴.



Photographie publiée dans le Chicago Daily News. 27 mars 1946.

La peinture s'apprête à rejoindre l'ensemble des travaux de Malvin et Ivan pour une exposition intitulée « les jumeaux Albright ». Les deux frères profitent pleinement de leur période de célébrité.

Rapidement, Ivan va se remettre à peindre dans son atelier à Chicago. Il reprend les œuvres qu'il avait laissées en suspens pendant sa période à Hollywood. En particulier une toile intitulée *The Window* qui sera une de ses œuvres majeures¹¹⁵.

Pendant les années qui suivirent, le portrait monstrueux resta chez Ivan Albright, d'abord à Chicago, puis à Woodstock (dans le Vermont) après le déménagement de celui-ci en 1965¹¹⁶.

En 1977, six ans avant sa mort, le tableau sera donné par le peintre, avec un ensemble important de ses œuvres, au Art Institute de Chicago¹¹⁷.

¹¹⁴ Ce transport, placé sous surveillance policière quelque peu intriguée, a donné l'occasion de promener le *Dorian Gray* d'une manière qui, aujourd'hui, ferait frémir n'importe quel restaurateur.

¹¹⁵ Reproduction et informations sur *The Window* dans le cahier IV ».

¹¹⁶ D'après ce que m'a écrit le voisin d'époque d'Ivan, Richard L. Feigen. (Cf. cahier IV, partie « correspondances »).

¹¹⁷ Cf. cahier IV, feuille de don du musée.

Récapitulatif des principales expositions du *portrait de Dorian Gray*¹¹⁸ :

- 1945-1946** : « 56th Annual American Exhibition of Paintings ». Art Institute, Chicago.
- 1946** : “Riccardo’s Restaurant and Gallery, Chicago.
- 1946** : “Albright Twins”. Associated American Artists, Chicago.
- 1946** : “Painting in the United States” Carnegie Institute, Pittsburgh.
- 1947** : Old Northwest Territory Art Exhibition, Illinois State Fair, Springfield.
- 1947** : Marshall Field and Co. Galleries, Chicago. Exhibition of winners of Illinois State Fair (and Dorian Gray).
- 1947** : Work exhibited at The Cadillac Hotel and Lord Tarleton Hotel, Miami.
- 1950** : Albright family Exhibition, Riccardo’s Restaurant and Gallery, Chicago.
- 1964-1965** : “Ivan Albright Retrospective Exhibition”. The Art Institute, Chicago. Whitney Museum, New York.
- 1970** : “Visitor Forum Show”. Beaumont-May Gallery. Hopkins Center, Hanover.
- 1975** : “Art on Church Street“. Universalist Church, Woodstock.
- 1978** : “Works by Ivan Le Lorraine Albright from the collection” The Art Institute, Chicago.
- 1981-1982** : « American Paintig 1930-1980 ». Haus der Kunst, Munich.
- 1985** : “Memorial Exhibition of Deceased Member”. American Academy and Institute of Art and letters, New York.
- 1992** : “Arte Americana 1930-1970”. Lingotto, Turin, Italy.
- 1994-1995** : “George Grosz”, Neue National galerie, Berlin, Germany. Kunstasammlung Nordrhein- Westfalen, Dusseldorf.
- 1997** : “Ivan Albright“ Art Institute, Chicago – The Metropolitan Museum of art, New York.
- 1999** : “The Picture of Dorian Gray”. Milwaukee Art Museum, Milwaukee.
- 2004** : Depuis le mois de juin, le *portrait* est de nouveau accroché dans les salles du Art Institute à Chicago (il ne l’avait pas été depuis 1997).

¹¹⁸ Cette liste comprend les informations recoupées des dossiers de restauration et de conservation du Art Institute, ainsi que les notes du catalogue « Ivan Albright » de 1997. Mais rien ne certifie que cette liste soit exhaustive. La peinture n’a jamais été exposée en France malgré une demande de prêt de la Fondation Cartier qui a été refusée en 1992.

Le portrait de Dorian Gray selon Ivan Albright

« Je suis sûr que jamais des œuvres n'ont eu un aussi fort pouvoir de révélation (que celles d'Ivan Albright). Elles bousculent d'un seul coup les remparts de nos goûts, notre affectivité, nos aversions. L'hostile est manifeste en elles en ce sens que, ce que nous ressentions avant comme hostile nous apparaît tout d'un coup doté d'une fascinante et irrésistible attraction. Un monde écroulé, pourrissant, pulvérisé d'excroissance nous est offert à la place de celui dans lequel nous avons cru vivre. Son caractère frappant et péremptoire s'impose. Ce qui était nos canons de beauté, est ici totalement aboli. De tous nos critères d'ordre et d'archétypes de nos anciennes idées de beauté, il ne reste rien ; tout est balayé dans le merveilleux univers proliférant, dans la pullulante anarchie qu'Albright nous offre »¹¹⁹.

Jean Dubuffet

« Le temps n'est pas un facteur constant. Sans compter l'esprit non-astigmatique d'un Einstein, le temps est un mot abstrait utilisé pour contrebalancer le mouvement des objets d'une position à une autre. »¹²⁰

« De manière réduite, j'ai essayé de faire entrer le principe de mouvement sur la surface de mes images planes. Le mouvement n'est autre que le changement de position, de taille et d'angle qui en se modifiant, provoque un changement de couleur, un changement de lumière aboutissant à un changement d'ombre. »¹²¹

Ivan Albright

¹¹⁹ Extrait du texte « Un commentaire par Jean Dubuffet ». Introduction au catalogue de l'exposition « Ivan Albright, a retrospective exhibition », 1964, Art Institute. (Le texte intégral est consultable dans le cahier IV).

¹²⁰ Note personnelle d'Ivan Albright sur Dorian Gray, carnet n°16 p.<16>, archive du Art Institute.

¹²¹ Catalogue, « Ivan Albright, a retrospective exhibition », 1964, « Reflexion by the Artiste » p.16.

Niveaux d'existence

La peinture « existe » à différents niveaux. Tout d'abord, fractionnée et dépendante, à travers l'image qu'en donne le film : c'est initialement la raison de son existence. Elle « existe » aussi, reproduite avec plus ou moins de fidélité, dans certains documents, catalogues ou textes sur le peintre ou sur le cinéaste. Ces reproductions sont en général des images de petite taille, à peines suggestives et qui englobent l'ensemble de la peinture sans permettre d'en distinguer les détails. Enfin, la peinture existe dans sa réalité physique au Art Institute de Chicago.



Reproduction du *portrait de Dorian Gray* (catalogue de l'exposition « Ivan Albright » 1997, Donnell n°41).

Première approche d'après reproduction¹²²

En jetant un premier coup d'œil à la reproduction du portrait, l'impression est celle d'une accumulation de couleurs brutales qui saturent toute la surface de l'image. Ces couleurs façonnent un amoncellement de formes tournoyantes qui rendent difficile la lecture immédiate de la composition.

En examinant l'image, on découvre les éléments suivants :

Au centre, un personnage debout, les bras le long du corps, un gant dans sa main droite. A sa droite, un guéridon sur lequel est posée une statuette de chat. A sa gauche (à droite de l'image) derrière lui, une chaise coupée par le bord de la peinture. Au sol, un tapis à fleurs. En arrière plan, un mur empêche l'échappée du regard. Sur ce mur de fond, trois éléments sont à noter : un panneau de boiserie arrive à mi-hauteur du personnage, une pendule est accrochée au niveau de son épaule gauche et un paravent en cuir occupe l'espace à la droite du personnage, derrière la table, du haut de la composition jusqu'au sol.

Alors que ces éléments sont en bon état, ordonnés et parfaitement discernables sur la reproduction de la peinture d'Henriqué Medina, tout ici se mélange par les couleurs, tout est abîmé et présenté dans un *chaos* absolu. Le personnage tend à s'intégrer dans le fond et le fond devient une excroissance du personnage.

La corruption et le vieillissement qui devaient affecter l'image du corps de Dorian Gray se sont propagés à toute la composition, chaque centimètre carré semble avoir reçu sa part de décrépitude. Cette contagion se manifeste autant par la facture du peintre, par les couleurs employées que par l'usure affectée aux objets. Les tissus sont percés, plissés, déchirés. Les objets sont tordus, cassés, tombés.

Alors que le visage « jeune » de Dorian sur la peinture de Medina était lisse, que ses vêtements étaient droits, ajustés, tendus, ici tout n'est que rides et plis. Le visage et les mains sont boursoufflés, comme atteints par la maladie (de *l'âme* et du corps). Les cheveux sont ébouriffés, les yeux exorbités, les doigts presque disloqués. Les vêtements gondolés, froissés, lacérés semblent se cloquer sous nos yeux comme sous l'effet d'une intense chaleur. Cette chaleur semble se propager par la couleur sur les forts volumes des objets. L'absence de limites nettes fait trembler la matière et la multitude d'indices fait perdre pied à l'observateur. L'œil court sur l'image et le regard ne sait pas où se poser.

Les couleurs employées sont celles de la moisissure, de la putréfaction, du *poison* : des bleus grisâtres, des verts métalliques. Même les teintes chaudes semblent refroidies. Les rouges tirent sur le violet, les jaunes sont contaminés par le vert, les bruns étouffés par le bleu. Les noirs rompus creusent les

¹²² J'ai rédigé cette première partie avant d'avoir vu la peinture à Chicago, de manière à pouvoir comparer l'analyse de l'œuvre d'après reproduction et sur le vif.

volumes. Toutes ces couleurs, fondues les unes dans les autres, donnent au personnage et à l'ensemble de l'image une apparence *spectrale*.

Les vêtements de Dorian Gray se font chair. Les plis des tissus forment des rides semblables à la peau distendue d'un vieillard. Les incisions, les déchirures sont autant de plaies qui rappellent les blessures sur les corps disloqués des Christ de Mathias Grünewald. De l'une d'elle (sous la main gauche du personnage) jaillit du sang. Ce sang est bleu, comme l'est en anatomie le sang « sale », bleu comme s'il était froid. Quelques gouttes rouges viennent confirmer sa nature sanguine. Elles coulent sur le pantalon et la chaussure. De même, le revêtement du mur est en lambeaux, « le temps » a fait craqueler les enduits qui laissent apparaître les briques.

Un vent violent semble s'être engouffré dans la pièce en bousculant tous les éléments qui s'y trouvaient. La chaise et le tapis sont parsemés de débris. Les deux petits angelots sur les pieds de la table sont désaxés, ils sont sur le point de tomber de leur support et de rejoindre au sol le gant ensanglanté qui a échappé à la main engourdie et gonflée. Le tapis tourbillonne, il forme des vagues incrustées de traces de pas. Bizarrement, les motifs floraux, bien que pris dans le mouvement, ne sont pas fanés. La pendule est inclinée, la clef pendante témoigne de l'anomalie du temps qui règne dans cet espace. Le paravent dans le fond est méconnaissable, rongé par les couleurs acides il n'est plus qu'une forme ascendante, une flamme par laquelle toute la composition risque d'être consumée. Seul le chat a résisté au carnage. Il ne s'est quasiment pas transformé, ses yeux et sa bouche sont à peine rougis par le sang. Pourtant, il a aussi été contaminé par la couleur verte, mais celle-ci lui confère une apparence de bronze qui renforce son allure impassible.

Le visage monstrueux de Dorian est couvert de pustules, de cloques, de coupures. Ses yeux ronds semblent figés, prisonniers de la peau desséchée. La bouche est rongée, les lèvres tombantes. Le front dégarni laisse apparaître la forme du crâne qui annonce la tête de mort.

Tout cela tourne à la caricature...

Deuxième approche. La peinture sur le vif

Essayons, à présent, d'en faire une observation plus précise, comme si nous étions ensemble le 26 mars 2004, devant la toile, dans les réserves du Art Institute de Chicago

(Nota : les photographies qui vont suivre sont toujours forcément réductrices, mais, contrairement à des reproductions issues d'un magazine ou d'un ouvrage, elles sont plus détaillées et ont été prises sur le vif¹²³).



¹²³ Toutes les photographies qui suivent ont été prises par mes soins dans les réserves du Art Institute à Chicago le 26 mars 2004.

De ses 2m16 de haut (auxquelles il faut ajouter son large cadre), la peinture semble imposer une certaine distance à l'observateur. Et pourtant, dans cette vue globale, la lecture est trompée, le choix des couleurs est tel qu'elles se confondent par mélange optique. L'ensemble paraît gris, presque neutre, comme lorsqu'on juxtapose deux couleurs complémentaires et que l'œil en fait une synthèse. (Le mauvais éclairage de la réserve renforce cette impression d'écrasement des couleurs).

Dévisagé

Face à la peinture, il est difficile de dire ce que l'on perçoit au premier abord tellement elle est *chargée*. Sans doute, cela dépend du degré de surprise, mais c'est certainement le visage qui attire le plus rapidement le regard.



Ce visage hors norme fixe l'observateur, à tel point qu'on ne sait plus qui regarde qui. L'observateur se fait Dorian Gray face à son « portrait-miroir ».

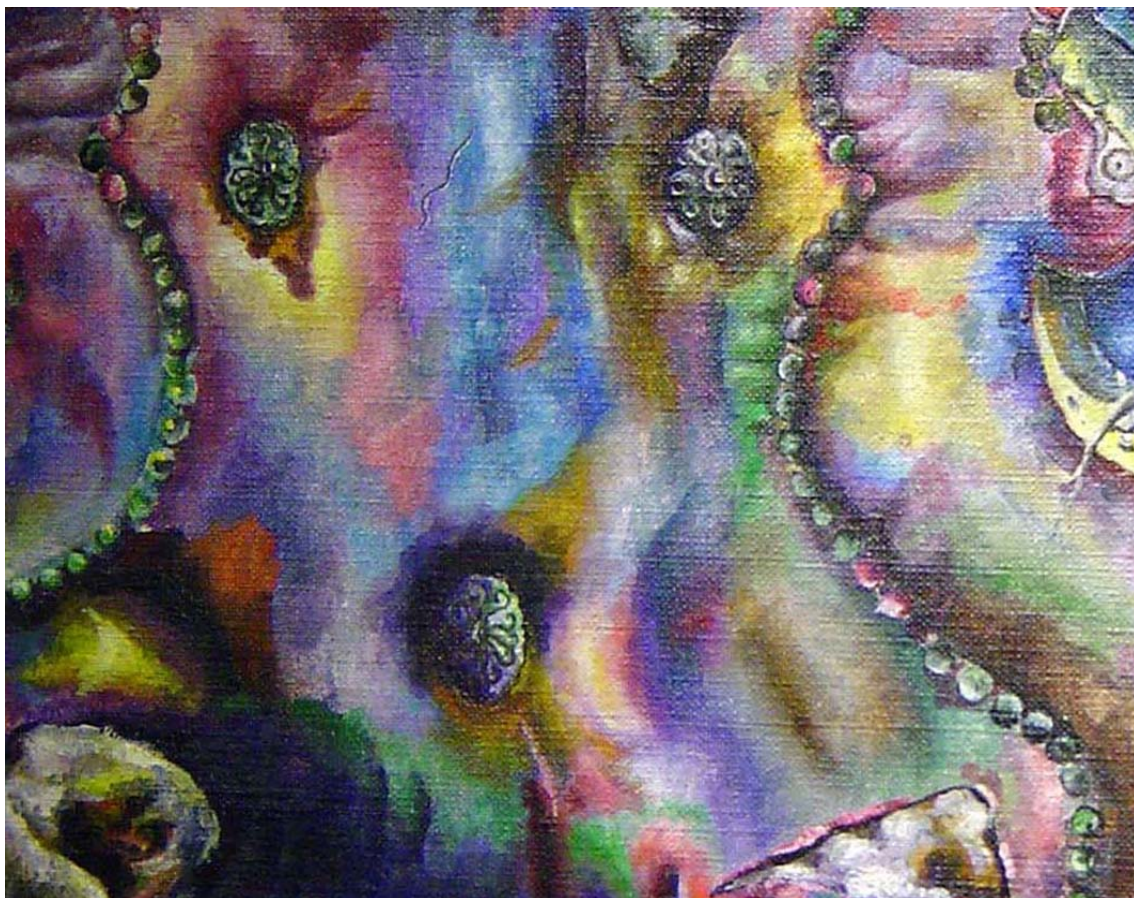
On y retrouve les yeux peints comme « des œufs au plat frits de 1943 » décrits par Ivan alors qu'il commençait son tableau. On y retrouve aussi les effets de maladie que le peintre est allé observer dans les hôpitaux californiens. On détecte la mort qui attend Dorian. Et, par-dessus tout, on est totalement *immergé* dans l'exagération horrifique et l'excès.

Détails

Ce portrait, plus qu'une autre peinture, impose à l'observateur de se déplacer, tellement la distance modifie sa perception. Alors que, l'ensemble crée une atmosphère froide, que les tons s'annulent les uns les autres, les détails offrent, au contraire, des rapports de couleurs tout à fait surprenants. Les formes, paradoxalement abstraites lorsqu'elles sont vues de près rappellent certains tableaux de Kandinsky. Cette impression d'abstraction en vision rapprochée, qui se ressent notamment dans les tissus des habits, sur le paravent et sur le mur de fond, est d'autant plus étonnante qu'elle s'oppose à la précision avec laquelle les objets sont représentés.



Détails du paravent.



La gamme de couleurs employées est extrêmement large. La forte illusion de volume, donnée principalement aux habits, est le résultat d'une juxtaposition habile de couleurs dont les valeurs s'étendent de la plus claire à la plus sombre. L'ensemble crée un clair-obscur, rappelant les peintures du XVII^{ème} siècle.



Détail du pantalon

Les forts volumes ne doivent pas laisser penser qu'Ivan a travaillé en pâte. Il n'y a quasiment pas la moindre trace d'épaisseur de matière picturale, à tel point que la trame de la toile se voit partout à la face. Cette façon de faire se retrouve sur ses autres peintures.

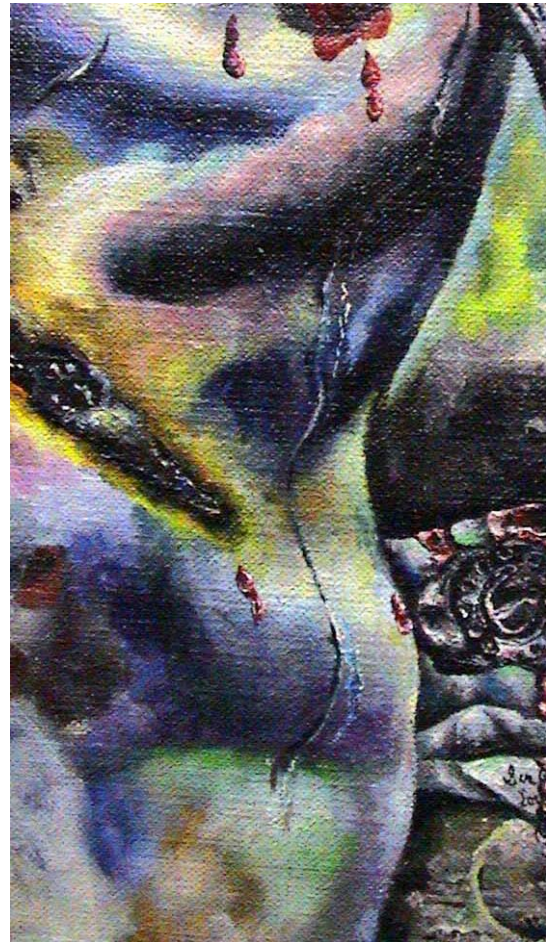


Détail de la clef sous l'horloge.

Les couleurs s'entourent les unes les autres, elles sont irisées en halos comme sur les reflets d'une flaque d'huile. Légères et acides, elles se fondent entre elles dans une subtile graduation.

Les couleurs ainsi utilisées font « crépiter » la matière et donnent à l'ensemble de la surface une apparence *instable*.

Les halos de lumière sont comme des auréoles entourant les objets et les formes. Ils entourent particulièrement le personnage. Au niveau de son épaule une lumière semble se dégager de lui. C'est l'image d'un fantôme qui s'avance.



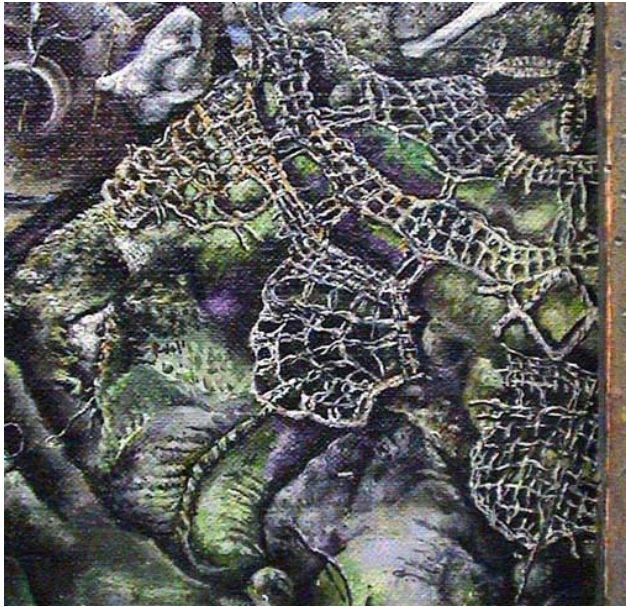
Détail du pantalon

L'acidité des couleurs utilisées par le peintre renvoie à l'acide qu'il a projeté sur les objets de son décor pour mieux les abîmer et les vieillir.

Malgré l'apparente irréalité de la peinture, Ivan a reproduit de manière extrêmement fidèle la plupart des objets qui s'y trouvent. A ce titre, notons, au-dessus de l'épaule de Dorian Gray, le soin avec lequel il a représenté, avec minutie, les coulures d'acides présentes sur le mur de fond¹²⁴.

Détail, épaule droite de Dorian.

¹²⁴ Cf. Photographie d'Ivan face au mannequin. pp.78-79 du présent cahier.



Certaines zones colorées, quasiment abstraites, côtoient des éléments graphiques extrêmement détaillés (les cheveux, la chaîne de l'horloge qui retient la clef, les mailles du tissu sur la chaise...).

< Détail du tissu sur le dossier de la chaise.

Ça et là, les couleurs pétroles et acides semblent ronger la surface de la toile. Leurs tonalités s'apparentent à des reflets colorés. Elles sont lumières autant que couleurs.



Le costume noir, que portait Dorian Gray pendant ses séances de pose, est devenu, sur le tableau d'Ivan, un tissu délavé, lourd et ravagé. Il comporte toute la gamme des gris. Les coups de pinceaux y sont plus serrés et moins visibles que sur les zones plus abstraites (comme celle du paravent).



La richesse des détails, des couleurs et des formes est quasiment imperceptible sur une reproduction générale ordinaire, sans parler non plus de l'image filmée.

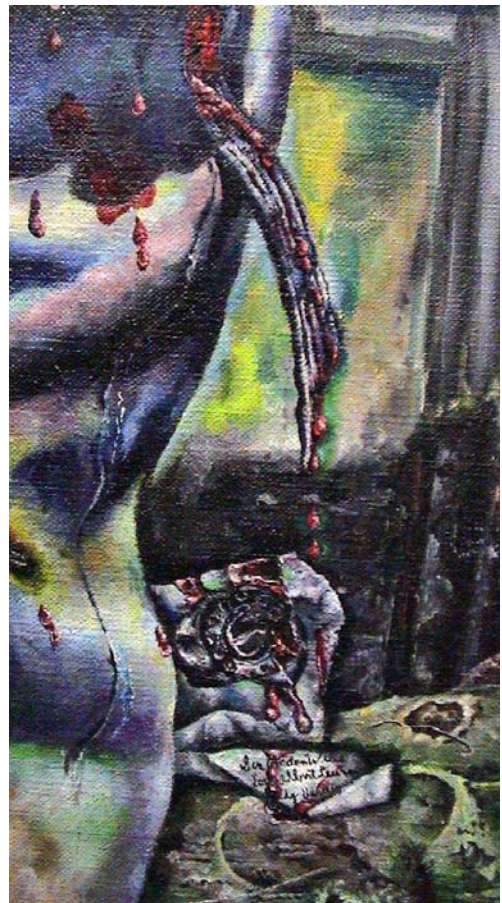
Face à la peinture on peut même découvrir des éléments nouveaux :

- le poignard, instrument des crimes de Dorian. Il est posé sur le guéridon entre la statuette de chat et le gant ensanglanté. Même le gros plan en couleur dans le film ne permet pas de le repérer clairement.
- Un papillon de nuit est placé au-dessus de l'épaule gauche du personnage. Il est auréolé de deux cercles colorés bleu et jaune.

Détail main droite, gant et poignard...



Détail main gauche tenant un papier...



Parmi les détails que l'on ne peut découvrir que face à la peinture, il y a, sous une coulure de sang épais, cet énigmatique papier froissé, placé sur la chaise, avec une inscription.



Détail, papillon de nuit au dessus de l'épaule.

Constat d'état

Le Art Institute de Chicago possède un constat d'état de la peinture. Il s'agit d'un constat type, annoté, peu détaillé, réalisé préalablement à un prêt effectué à une date inconnue par un ancien restaurateur du musée¹²⁵. Voilà principalement ce qu'il nous apprend :

Dimensions : 216 par 106.7 cm.

La peinture a subi un doublage à la cire-résine. Cette restauration n'est pas documentée et a dû être réalisée dans les années 1970 (estimation).

Le musée ne possède aucune analyse scientifique de l'œuvre. Il n'y a pas eu de documentation photographique (ni UV, ni rayon X, ni infrarouges...).

La toile originale est en lin, elle a été doublée à la cire résine dans les années 70, mais les raisons de ce doublage ne sont pas apparentes. Les bords de clouages originaux sont intacts.

La toile est montée sur un châssis Lebrun à clef dans un bon état général. Le tableau est lourd (ou moyennement lourd).

La préparation est fine et régulière, elle a été faite par l'artiste. Elle est dans un bon état de conservation, malgré des usures aux niveaux des arêtes. Elle semble avoir bien résisté à la chaleur du doublage de la toile.

La peinture est à l'huile. Les traces de pinceau sont apparentes. L'artiste a utilisé des fines brosses en poils de martre, comme des pinceaux d'aquarelle. La couche picturale est mince. La technique de l'artiste est de simultanément dessiner et peindre¹²⁶.

La couche peinte est dans un bon état de conservation. Malgré de petits réseaux de craquelures faible (ou nul). Elle semble avoir résisté à la chaleur du doublage. Sa résistance aux solvants n'a pas été testée. Il n'y a eu aucune dégradation chimique ou biologique. Pas de repeint apparent.

Une fine couche de vernis a été vaporisée de manière irrégulière. On observe quelques irrégularités de brillances. Le vernis n'a pas été analysé, mais il s'agit probablement d'un vernis synthétique. Peut être à base de PVA-AYAA.

L'inscription en bas à gauche sur la peinture 'originale' représentant la signature du peintre dans le film a été retirée et remplacée par la signature de l'artiste Ivan Albright (lors d'un traitement ancien).

Le cadre aussi est important, probablement l'œuvre du père Adam Emory Albright.

Aucune recommandation particulière pour l'oeuvre. Elle peut voyager dans son état actuel.

¹²⁵ Cf. cahier IV.

¹²⁶ Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette dernière assertion. Albright avait l'habitude de réaliser tout d'abord un dessin précis au fusain pour ensuite le recouvrir de peinture (cf. Biographie cahier IV).

La peinture est dans un très bon état de conservation. J'ai pu le constater de mes yeux, lors de ma visite dans les réserves du musée (fin mars 2004).

La conservatrice et les restaurateurs actuels de l'établissement m'ont confirmé que l'œuvre n'avait subi aucune intervention de restauration (excepté peut-être pour des « bichonnages » mineurs) depuis son acquisition par le musée en juin 1977.

Le doublage de la toile a sans doute été abusif étant donné l'état satisfaisant général. Aujourd'hui les deux toiles sont cachées par une protection de revers fixée sur le châssis. En l'état, on ne voit donc ni le châssis ni les toiles (excepté au revers, sur les bords, où l'on perçoit la toile de doublage imprégnée de cire résine).

La fille d'Albright pense que la toile a subi un « dommage » pendant son transport de retour de Californie après Hollywood. Sans conviction elle croit se souvenir d'un « trou » que son père aurait « réparé »¹²⁷. Peut-être ce dommage a-t-il, par la suite, rendu nécessaire le doublage de la peinture. Actuellement il n'en reste aucune trace apparente.



Détail du revers du tableau accroché sur la grille de la réserve (26 mars 2004).

(Un trou dans la toile : comment ne pas penser au coup de poignard donné par Dorian à son intolérable portrait. Evidemment la scène du « suicide » de Dorian Gray dans le film de Lewin ne montre pas la face de la toile d'Albright. Il serait fou d'imaginer que le cinéaste et le peintre aient accepté de faire transpercer la vraie peinture.)

¹²⁷ Correspondance avec Dinah Rojek Albright. (Cf. cahier IV).



Thriller de Michael Jackson, 1984.

Nouvelles impressions

La créature qu'Albright a peinte pour figurer *Dorian Gray* semble dans un état de décomposition avancée. Elle préfigure les morts-vivants et autres momies et vampires qui hantent le cinéma d'horreur moderne¹²⁸. Aujourd'hui, cette peinture, par certains aspects, peut rappeler les images gothiques délibérément morbides et provocatrices des années 1980 (elle peut même renvoyer à une certaine imagerie du hard rock propre à cette période)¹²⁹.

Mais, face à la peinture, on réalise qu'Albright dépasse largement le cadre de l'imagerie. L'image est anéantie au profit d'une étonnante présence¹³⁰.

Il faut bien penser que cette peinture semble avoir été, en 1944, une véritable image de cauchemar. Le peintre a touché ici à un archétype de l'horreur. A en croire la photo prise par Al Risser (cf. p.86) la peinture a horrifié et fasciné plus d'une personne en son temps.

Aujourd'hui, devant elle, la sensation de peur n'est pas la plus forte. Nous sommes habitués à de nouvelles formes d'images, sans doute plus terrifiantes parce que plus « réalistes ».

En voyant le portrait, trop d'indices nous rappellent qu'on est face à un objet fabriqué. L'aspect « expressionniste », l'exagération visuelle de la maladie, les couleurs utilisées, tout renforce l'idée que nous avons bien affaire à une *représentation* d'un personnage. Cette *représentation* sursignifiée s'oppose à une réalité qui pourrait être plus effrayante. Devant elle, c'est bien de peinture dont il s'agit.

L'apparence spectrale du personnage en fait une forme fantomatique. Comme un épouvantail, il devrait faire peur et pourtant il peut amuser parce que l'on n'est pas dupe. La peur que l'on pourrait ressentir devant la peinture est remplacée par la sensation troublante d'être face à un objet *insaisissable*.

¹²⁸ On aurait pu la voir dans le clip musical « *Thriller* » de Michael Jackson dans lequel Dorian Gray aurait parfaitement illustré les multiples transformations du visage du chanteur.

¹²⁹ Bernard Olive rappelle qu'Albright a très tôt été perçu comme un représentant du gothique américain (Olive, « L'art dans l'art », p.266).

¹³⁰ Nous verrons plus loin comment le traitement de la couleur joue sur cette présence.

L'étrangeté



Le tableau est « étranger » à ce que l'on connaît de la peinture en général (« le portrait de Dorian Gray » tel que Wilde l'a pensé ne pouvait que se différencier de tout ce que l'on connaît de la peinture).

Tout comme, dans le film, où il est en décalage avec les œuvres classiques du décor, il détonne particulièrement ici dans l'ensemble des œuvres de la réserve du Art Institute.

Oeuvres placées au dos du *Portrait de Dorian Gray*, dans la réserve du département « Art Américain » du Art Institute.

Effectivement, Albright affirmait qu'il aimait créer, à travers ses œuvres, un sentiment d'étrangeté¹³¹. Mais l'étrangeté ressentie face au *Dorian Gray* est différente de celle ressentie devant ses autres peintures (du moins en fonction de ma propre expérience).

A quoi tient cette sensation ?

Tout d'abord, il faut renoncer à « classer » cette peinture dans un style précis. Dans son ensemble, la production picturale d'Albright n'a jamais pu réellement être rangée dans une catégorie par les critiques. Je crois que cela tient à une dimension hybride de son travail.

Un « expressionnisme-réaliste »

L'utilisation de la couleur et la monstruosité du personnage donnent une impression « d'expressionnisme ». Mais ce terme est trompeur. Malgré les couleurs et l'apparence du personnage, la peinture reste imprégnée d'un fort réalisme. Elle semble donc être à la fois expressionniste et pourtant presque dans une certaine tradition du trompe-l'œil. Il suffit d'observer son traitement des volumes et des ombres projetées pour s'en convaincre. L'illusion de la troisième dimension est au centre de sa problématique, elle est particulièrement présente au niveau des vêtements du personnage (cet effet doit relever de l'observation scrupuleuse du décor et du mannequin intensément éclairé).

¹³¹ Catalogue, « Les Réalismes 1919-1939 » Centre Georges Pompidou. p.256.

Cette imbrication, si peu familière, de réalisme et « d'expressionnisme » participe à cette sensation d'étrangeté.

C'est le mannequin de cire qui était monstrueux (ce qui peut nous renvoyer à tort à une sensation d'expression dans la représentation) : excepté l'emploi des couleurs, Albright a quasiment fait l'image mimétique d'un modèle faussement « expressionniste ».

L'utilisation si particulière qu'il fait de la couleur accentue cette impression d'irréalité et provoque une sensation de déformation. Pourtant, rien n'est déformé dans l'image, au niveau du dessin. Finalement, le terme « expressionnisme » n'est peut être pas le plus approprié pour qualifier cette peinture si l'on estime (comme souvent dans les mouvements expressionnistes) que l'expression doit passer par une certaine déformation. Sur *Le portrait de Dorian Gray*, les objets sont « vieux » mal entretenus, déchirés, mais pas anormalement distordus. Tout est parfaitement « juste » dans les proportions et dans les formes. Tous les accessoires, la statuette de chat, la table, la chaise, le paravent, même s'ils sont *rongés* par la couleur, cassés et usés, seraient parfaitement superposables aux mêmes objets sur le portrait de Malvin ou d'Henriqué Medina. La peinture toute entière, avec ses éléments, serait superposable à la photographie du décor qui a servi de modèle au peintre. Un tapis plissé ou une vieille chemise débraillée pourraient ressembler à cela (la chemise sur le mannequin ressemblait d'ailleurs à cela). Même le traitement du visage, aussi monstrueux soit-il, reste tout à fait proportionné, il se rapproche davantage d'une analyse clinique d'un corps lépreux que d'un portrait expressionniste distordu tel que Soutine ou Kokoschka auraient pu le faire. Même le réalisme d'Otto Dix comportait des déformations expressionnistes. La peinture d'Albright a une base profondément réaliste.

L'omniprésence du décor

Face au tableau on a l'impression d'être devant un objet factice, totalement fabriqué. On peut ressentir la présence invisible du décor de cinéma.

Déjà, dans l'image qui nous est montrée, les accessoires maltraités renvoient à la mise en scène. Cependant, toutes les natures mortes sont aussi des mises en scène. Alors, cette présence du décor que l'on ressent vient essentiellement du fait que l'image *ressemble* à son modèle, c'est-à-dire à un mannequin.

Son visage renvoie au « carton-pâte » (à la cire) dont celui-ci est composé. Albright a peint, *avec un grand réalisme*, un décor et un mannequin de cinéma. Cette manière de procéder se retrouve dans l'ensemble de son œuvre. Il élabore toujours un décor qui environne ses modèles avant de les peindre. Mais habituellement ses modèles sont vivants, et même s'il amplifie leurs traits, il part d'une personne réelle. C'est ce qui différencie *Le portrait de Dorian Gray* de ses autres peintures¹³².

¹³² Albright a bien senti que l'utilisation d'un mannequin comme unique modèle risquerait de disparaître sur la toile. C'est pourquoi il a ponctuellement fait appel à un vrai modèle vivant (l'acteur Skeets Noyes) pour réaliser certains détails. Mais, au final, l'empreinte du mannequin reste, disparaît dans la peinture.

D'autres éléments du tableau participent à lui donner cette apparence d'objet factice. D'abord, il y a peu de matière peinte et la finesse de la couche est d'une grande régularité. Une affiche marouflée sur une toile pourrait donner une impression quasi-similaire.

L'apparence de l'ancien

Enfin, la forte présence du cadre, très travaillé et usé comme un cadre ancien, participe largement à ce sentiment d'artefact. En l'examinant de près, on constate qu'il est entièrement parsemé de faux trous de sorties d'insectes xylophages. Chaque trou, carré, correspond, en fait, à la marque d'un clou.



Détail du cadre (montant senestre).

Cette simulation, qui peut se comprendre sur un accessoire de cinéma, est ici plus étonnante sur un tableau de musée d'art moderne.

Et pourtant, dans les deux cas (régularité de la couche picturale et cadre faussement vieilli), la cause n'est pas l'origine hollywoodienne de la peinture. Albright procède ainsi avec de nombreuses autres oeuvres. Il aime créer ce décalage entre le style « moderne » de ses œuvres et un cadre d'apparence vieillie. En d'autres termes, on peut dire que sa façon de travailler procède déjà d'une certaine illusion, caractéristique des accessoires de théâtre ou de cinéma.

Portrait d'un mannequin

En définitive, c'est bien l'utilisation du mannequin comme modèle qui confère au *Portrait de Dorian Gray* cette espèce d'étrangeté qui le différencie des autres tableaux d'Albright. C'est lui qui est le véritable accessoire de cinéma, pas la peinture. (Il sera d'ailleurs effectivement utilisé dans le film de Lewin pour représenter Dorian, étendu mort sur le sol). Sa nature de simulacre *transpire* sur la toile et pourtant le tableau reste une véritable peinture. Comme nous allons le voir, c'est essentiellement par l'utilisation de la couleur qu'Albright ramène sa toile du côté de la création artistique.

Afterimages

Flash-back : retour à Hollywood

Pour comprendre les couleurs du *portrait de Dorian Gray* il faut revenir aux recherches d'Albright préalables à la réalisation de la peinture.

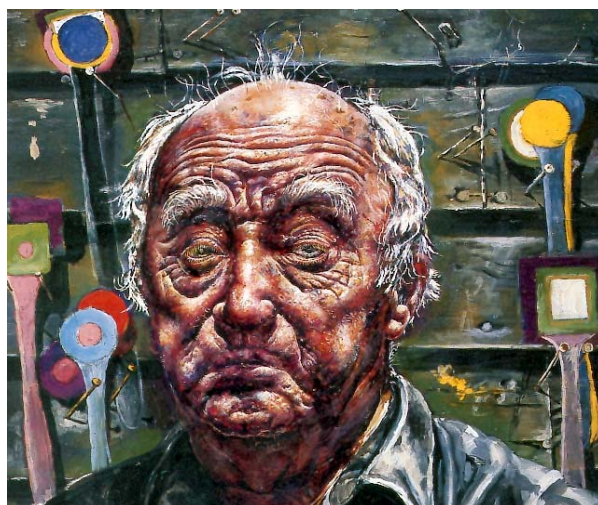
Celui-ci savait que son tableau serait filmé en technicolor. Ce procédé de cinéma (qui, par ailleurs, n'est plus utilisé aujourd'hui) est, dans les années 1940, très peu sensible à la lumière (environ huit asa). Cela implique que l'objet filmé soit très fortement éclairé pour qu'il puisse être bien vu à l'écran.

Comme nous l'avons vu, soucieux de la justesse des couleurs, Albright décide de faire installer dans son atelier provisoire à Hollywood les mêmes puissants éclairages qui seront utilisés lors de la prise de vue du portrait¹³³. Ainsi il va peindre son *Dorian Gray* sous une intense lumière.

Quand la technique du cinéma se répercute sur la peinture

Il profite de cette opportunité pour étudier les couleurs *produites* par la persistance rétinienne. Il veut, en effet, inclure dans sa peinture les images apparaissantes et disparaissantes qui se forment dans l'esprit par ce phénomène optique. Il nomme cela des *Afterimages* (je traduis ce terme par « images rémanentes »). Conscient que ces « images rémanentes » affectent aussi bien la couleur que la forme de l'objet observé, il décide de se concentrer principalement sur l'étude de leurs couleurs. Pour déterminer les couleurs qu'il va utiliser sur son *Dorian Gray*, il va fabriquer des sortes de baguettes composées chacune d'un manche et d'une plage colorée¹³⁴.

Bien des années plus tard, Ivan représentera ces « baguettes colorées » (qui ressemblent à des sucettes), en arrière-plan d'un autoportrait.



Ivan Albright, détail *Self-Portrait in Georgia*. 1967-68. Avec ses « Baguettes Colorées ».

¹³³ Michael Croydon, le biographe d'Albright nomme ces puissants éclairages des « kleig lights ». Son texte sur *Le portrait de Dorian Gray* est consultable dans le cahier IV.

¹³⁴ Michael Croydon, « Ivan Albright », p.112.

Couleur complémentaire

Ivan Albright procède de la manière suivante. Il place une baguette colorée sous la forte lumière des projecteurs, et après l'avoir regardée fixement pendant deux ou trois minutes, il la retire de son champ de vision. Grâce à la persistance rétinienne, pendant quelques instants, une couleur proche de la couleur complémentaire de la baguette demeure dans le champ de vision. Cependant la tonalité de cette *couleur-lumière* apparaît plus vive et beaucoup moins dense qu'une *couleur-matière* ordinaire. Cette impression est due à la nature « virtuelle » de la couleur que le cerveau croit percevoir¹³⁵. Le phénomène optique confère à la couleur ressentie une apparence acide et vibrante. On pourrait comparer la couleur à la lumière projetée sur un mur blanc à travers une diapositive colorée : nous avons à faire à une couleur spectrale.

Vous pouvez tenter l'expérience avec le carré rouge ci-dessous. Eclairez-le abondamment pendant que vous le regardez environ une minute sans détourner le regard. Puis cachez-le et fixez la feuille blanche. Vous devriez voir un carré vert acide :



En fixant longuement la forme colorée au bout de la baguette (placée sous une forte lumière blanche), et avant même de la retirer de sa vue, il apparaît autour d'elle une couleur lumineuse en halo (toujours proche de la complémentaire), comme si elle *bavait* de la surface colorée de la baguette. Ce halo vibrant, transposé en peinture autour d'une forme quelconque, donne à celle-ci un rayonnement lumineux, une *aura* de spectre.

Albright s'est largement inspiré des couleurs ainsi longuement observées et des rapports de couleurs. Toute la difficulté pour lui a été de reproduire en peinture, c'est à dire en couleur-matière, ses observations liées à la couleur-lumière.

D'une part, il note les couleurs « persistantes » qui résultent de l'observation de ses baguettes. D'autre part, il s'inspire des effets du phénomène optique dans la manière d'agencer les couleurs sur sa toile.

¹³⁵ Cette couleur n'est autre que l'empreinte de la tache colorée sur les cellules nerveuses de la rétine éblouies par la lumière. Elle disparaît progressivement quelques secondes après l'expérience, le temps que les cellules de la rétine rétablissent leur fonctionnement normal.

La mise en œuvre se complexifie quand il prépare des baguettes avec plusieurs plages colorées qui s'entourent les unes les autres (comme on le voit sur l'autoportrait précédent). A ce moment là, il peut voir comment les couleurs se contaminent entre elles, dans « l'image rémanente » qu'il observe. Une même tonalité observée sous le fort éclairage ne provoque pas la même couleur persistante sur la rétine selon qu'elle est entourée par telle ou telle couleur. Ainsi il peut définir la couleur d'un halo sur une surface elle-même déjà colorée.

Pendant qu'Albright peint, le même phénomène qu'il observe avec ses baguettes va se produire directement sur sa toile inondée de lumière. Quand celui-ci regarde fixement les couleurs déjà appliquées sur le portrait, leurs complémentaires se gravent dans son esprit. Les motifs de sa peinture lui apparaissent en couleurs changeantes.

Plusieurs éléments dans le portrait résultent de toutes ces observations. Tout d'abord la façon dont les couleurs acides sont appliquées en halo entourant les formes ; elles irisent les objets qui vont acquérir une sorte d'aura. Ensuite, la juxtaposition des couleurs complémentaires (identifiées grâce aux couleurs rémanentes) provoque une forte illusion de volume ainsi qu'une étrange vibration chromatique. Enfin, l'ensemble donne à Dorian Gray une apparence spectrale et renforce l'idée de détérioration, de *dématérialisation* du personnage.

Ce principe optique de l'image rémanente a fasciné Albright. Cela le conduisit à écrire des textes dans lesquels il met en parallèle le phénomène avec ses propres préoccupations philosophiques et spirituelles. Voilà comment, plus tard, dans un poème, il décrira son expérience et les couleurs rémanentes :

*« Ces couleurs n'ont pas de corps, pas de poids, comme des ombres ... elles n'ont pas de forme, elles sont translucides et très belles – elles changent constamment pour alléger la fatigue première de l'œil – elles forment un équilibre, ainsi l'œil peut regarder autrement un objet et le voir dans une vraie perspective.
(...) laissons les, couleur après couleur, s'envelopper les unes les autres – voir la bataille entre image et image rémanente – la couleur solide contre la couleur nébuleuse – la ligne et le point à travers l'espace – crachent des flammes de feu – de désir – d'adoration – d'ambition et de mysticisme. »*¹³⁶.

¹³⁶ Extrait d'un poème provenant de la biographie « Ivan Albright » par Michael Croydon (pp.113-114). (Texte complet accessible dans le cahier IV).

Le détail ci-joint de l'ombre projetée de la veste sur le pantalon, est un exemple des bandes vivement colorées qui font la frontière entre les plages de couleurs. Ces passages colorés ressemblent aux débordements de lumière perçus autour des baguettes après une longue observation. On a l'impression que les couleurs se contaminent entre elles. Comme si elles libéraient un peu de leur substance qui se propage à la manière d'une tache d'huile. Il semble y avoir diffraction de la lumière, diffraction des couleurs, décomposition de la matière de *Dorian Gray*.



Les « archives Albright » du Art Institute de Chicago détiennent des pages de notes du peintre intitulées « After Image MGM notes »¹³⁷. Elles mentionnent les couleurs et les formes des baguettes utilisées. La disposition des notes n'est pas évidente à déchiffrer, on ne sait pas toujours quelles sont les couleurs appliquées sur la baguette et quelles sont celles perçues sur la rétine. Donc on ne sait pas avec certitude quelles couleurs ont été réellement utilisées sur la peinture. Cependant ces notes nous donnent une idée de la gamme manipulée par le peintre. Les couleurs mentionnées sont les suivantes :

- Jaune cadmium lumière.
- Jaune cadmium.
- Orange Cadmium.
- Vermillon.
- Alizarine (rouge garance).
- Magenta.
- Rouge sombre.
- Brun rouge foncé.
- (Rayonnement de) pourpre.
- Pur violet de cobalt.
- Violet sombre.
- Vermillon noir.
- Vert extrêmement vif.
- Pur vert acide.
- Terre verte faible.
- Vert Cadmium (vert pomme).
- Vert Sombre.
- Pur Bleu Vert.
- Bleu indigo.
- Pur bleu (ceruléum).
- Noir.

¹³⁷ Elles ne sont pas datées, mais il s'agit forcément de ses expériences préalables au *Portrait de Dorian Gray* puisque c'est la seule fois où Albright a été la MGM. Reproduction des notes : « After Image MGM notes » dans le Cahier IV.

Couleur, lumière et cinéma

Ce qui me paraît intéressant dans cette mise en œuvre originale des couleurs, c'est qu'elle ait été impulsée par la collaboration du peintre avec le cinéma. Et plus particulièrement par les exigences du procédé technicolor qu'Albright a intégré dans son processus de peinture. On peut réfléchir sur la pertinence d'une telle technique utilisée dans une peinture prévue pour être filmée.

Dominique Païni nous rappelle que « *le cinéma est fondé sur le principe d'une image qui en chasse une autre tout en conservant sa mémoire* »¹³⁸. Ce qui permet à l'image cinématographique d'être perçue comme une image en mouvement continu, c'est le phénomène de la persistance rétinienne. Chaque photogramme reste « imprimé » dans l'esprit, le temps que le suivant apparaisse et ainsi de suite. Le procédé cinématographique n'est donc rien d'autre qu'apparitions et disparitions perpétuelles d'images. Alors que leurs images ne cessent de passer (24 fois par seconde), les personnages s'animent à l'écran et nous croyons les voir. Nous les voyons même après leur mort (pour reprendre la formule d'Alberti). Ajouté à cela le fait que ces personnages apparaissent lumineux, impalpables et scintillants dans l'obscurité des salles de projection. Ainsi, le cinéma fabrique des fantômes au propre et au figuré. C'est tellement vrai que les cinéastes n'ont cessé, depuis l'invention des frères Lumière (quel nom prédestiné), de mettre en scène toutes sortes de revenants.

Fantasmagorie

C'est bien à partir de ce même phénomène de la persistance rétinienne qu'Albright tente de construire son personnage. Il manipule de la lumière, il capture (en les notant) les couleurs lumineuses passagèrement imprimées sur sa rétine. Puis il les transpose sur la toile pour donner forme à son « fantôme ».

Albright ajoute du fantastique. Il obtient, grâce au traitement de la couleur et avant même que la peinture ne soit filmée, un personnage de cinéma qui donne presque l'impression de *scintiller* (le phénomène est renforcé par la puissance de la lumière qui éclaire la peinture) et qui ressemble à *un mort toujours vivant*. Cela est en accord avec le portrait de Dorian tel que Wilde l'a conçu : un portrait qui imprime, au fur et à mesure, la décrépitude morale d'un personnage. (On remarque aussi que « l'image » est peinte sur un fond sombre, rappelant l'obscurité nécessaire à la projection d'un film. Les couleurs-lumières qu'Albright a utilisées pour modeler la figure viennent percer cette obscurité comme une lumière projetée dans le noir.)

¹³⁸ Dominique Païni « Le cinéma un art moderne » p.18.

Une image en infra-mouvement

Il remédie à l'impossibilité d'animer la peinture par l'utilisation qu'il fait de la couleur. La gamme colorée n'a pas qu'une valeur théorique, visuellement ces couleurs créent effectivement une vibration de la matière. Et cette vibration est amplifiée par l'éclairage utilisé par le peintre. On imagine Albright face à sa peinture en cours de réalisation, abondamment éclairée, en train de scruter l'image rémanente du portrait. Dans ces conditions, la figure de *Dorian Gray* devait vraiment « bouger », osciller dans l'œil du peintre.

Cette impression, mentale et rétinienne, devait participer à la « dé-figuration » du personnage. Bien plus qu'une image colorée, c'est une *présence* dans l'image qu'il arrive à obtenir.

Il touche ainsi à l'essence même du cadavre en décomposition, la propriété d'une *charogne* étant d'être en même temps inerte et en perpétuel métamorphose. De la même façon que le vieillissement d'un corps vivant est permanent et pourtant imperceptible. Albright, par la vibration de la couleur, tente de rendre cet infime mouvement qui caractérise la décomposition temporelle des corps. Si bien que l'on ne sait plus si ce sont les vices ou bien la vermine qui le consomment¹³⁹. Ce qui est sûr, c'est que « l'image » est conçue pour « pétiller » (selon le terme du poème *La charogne* de Baudelaire) à chaque instant : elle doit provoquer chez l'observateur cette sensation de frémissement de la surface, *d'infra-mouvement* permanent.

La collaboration d'Albright avec la MGM aura provoqué des changements dans sa façon de travailler. C'est la première fois que celui-ci utilise sa technique des « Afterimages ». Par la suite, il s'en servira à nouveau pour certaines peintures. Mais cette expérience, initiée par les conditions d'éclairage cinématographique, va surtout le conduire à utiliser définitivement une palette plus claire et plus colorée dans sa production picturale future.

¹³⁹ Dans une lettre-poème qu'il écrit depuis Hollywood en 1944 (Cf. cahier IV), Albright explique à son interlocuteur que son *Portrait de Dorian Gray* devra être « vu aux rayons X, Car, dans la toile, il se peut qu'il y ait ce qui ne peut se voir à l'œil nu ». Puis il ajoute : « j'ai peint une mouche sur sa braguette ». Or cet insecte n'est pas visible sur la toile. On peut se laisser aller à imaginer qu'elle est toujours là, dissimulée sous ladite braguette, dans une sous-couche !

L'ombre de la peinture du roman et du film dans la peinture

« L'art dans l'art »¹⁴⁰

Nous avons à faire à une peinture d'artiste commanditée pour un film qui, lui-même, est l'adaptation d'un roman dont l'histoire est construite autour d'une peinture d'artiste. Cette mise en abîme et en boucle montre l'imbrication complexe de médiums artistiques différents. (Bien sûr, sans le roman, il n'y aurait jamais eu le film, et sans le film, Albright n'aurait pas fait cette peinture. De même que Le Bernin n'aurait jamais sculpté *Apollon et Daphné* si Ovide n'avait pas écrit « Les Métamorphoses ».)

Essayons maintenant de voir tout ce qui peut résonner dans la peinture d'Albright et qui relève de la propre initiative du peintre, de la demande du cinéaste ou bien encore de l'influence du roman.

Peinture littéraire

Albright est bien plus fidèle au texte de « Dorian Gray » qu'on ne pourrait le croire de prime abord. On sait combien il a été captivé par le roman de Wilde avant de réaliser le portrait. On sait qu'il en a noté des passages entiers dans ses carnets afin de s'imprégner du texte. On connaît l'esprit de provocation du peintre et son goût pour les représentations de la chair en souffrance. Or, la peinture devait surprendre les spectateurs du film tout autant que le futur public qui serait amené à la voir directement exposée. Cette surprise devait être comparable à celle éprouvée par le peintre Basil Hallward lui-même, dans le texte d'Oscar Wilde, lorsqu'il découvre, horrifié, le portrait transformé :

« C'était une parodie répugnante ; une infâme, une ignoble caricature ».¹⁴¹

Ces mots ne sont pas passés inaperçus pour Ivan Albright. Ils résument en quelque sorte le portrait qu'il a peint. Ainsi, l'aspect caricatural, parodique, de l'œuvre semble découler directement de la transcription de ce texte.

Le portrait, toujours dans le roman, est qualifié tour à tour d' « affreux objet » de « chose peinte », de « terrible portrait », d' « ombre difforme », de « maudite chose »... Albright a noté dans son carnet le passage suivant :

« La lèpre du péché dévorait lentement le portrait. Un cadavre en décomposition dans une tombe pleine d'eau n'eût pas été plus terrifiant. »¹⁴²

¹⁴⁰ Ce titre est celui du seul ouvrage en français que j'ai pu trouver qui évoque l'œuvre d'Albright, dans le film de Lewin dans le roman de Wilde.

¹⁴¹ Oscar Wilde, « Le portrait de Dorian Gray » dans « Œuvre », la pléiade, p.497.

¹⁴² Oscar Wilde, « Le portrait de Dorian Gray » dans « Œuvre », la pléiade, p.498. Cf. notes personnelles d'Albright dans le cahier IV.

Appliquée *au pied de la lettre* sur la peinture, la lèpre se traduit sur le visage et les mains du personnage par l'apparence maladivement boursouflée de la peau, par les lèvres rongées. L'aspect cadavérique mentionné par Oscar Wilde se retrouve dans la forme de la tête et des yeux ainsi que dans la rigidité du personnage. Il est aussi question de décomposition dans le traitement des mains, quasiment disloquées du reste du corps. Elles risquent de finir au sol comme le gant qu'elles n'ont pas pu tenir. La lourdeur des vêtements qui s'apparente à du métal en fusion est proche de celle d'un tissu trempé. Ici Dorian Gray vient de quitter sa « *tombe pleine d'eau* » pour se présenter à nous, auréolé de vapeur fumante.

L'image littéraire est ainsi traduite en image picturale de manière très directe, voire forcée¹⁴³. Le risque, alors, est de ne réduire la peinture qu'à cette dimension illustrative, à une image gratuitement horrifique. Et cela d'autant plus que, comme on l'a vu, le tableau d'Albright perd, à l'écran, de sa qualité artistique (détails, gamme colorée, etc...)¹⁴⁴.

Quoiqu'il en soit, cette transcription du texte en « image » convenait parfaitement au cinéaste qui considérait cette œuvre comme une grande réussite. En effet, Albert Lewin affirmait dans une interview consacrée au thème *surréalisme et cinéma* qu'« *Ivan Albright avait peint un tableau extraordinaire pour Le portrait de Dorian Gray* »¹⁴⁵.

Le film dans la peinture

Mais, revenons à la composition générale de la peinture. Elle est imposée par le cinéaste ainsi que par la nécessité de cohérence avec le tableau « jeune ». La présence des objets du scénario, la chaise, le paravent, la pendule, la table, les gants, le couteau et, plus particulièrement, la statuette du chat, ramène la peinture toute entière dans son lien au film. Ils ne sont pas présents dans le roman (excepté le couteau, important dans le texte, mais pas mentionné sur la peinture). Ces objets peints sur la toile relèvent plutôt de la décision du cinéaste et des contraintes du scénario. Si l'artiste avait, de sa propre initiative, peint un portrait de *Dorian Gray* (ce qui n'aurait pas été étonnant au vu de l'ensemble de sa production artistique) il n'aurait pas nécessairement ajouté ces objets-là.

¹⁴³ Y a-t-il une part de naïveté dans la peinture d'Albright ? C'est ce que veulent croire certains critiques à la sortie du film : « *Je regrette aussi le choix d'Ivan Albright (...) pour s'occuper du portrait de Dorian dans ses stades ultimes. Je ne méprise plus le travail des frères Albright depuis que j'ai compris l'innocence qui le caractérise...* » affirme James Agee, dans *The Nation* le 10 mars 1945. (Brion p.164.)

¹⁴⁴ C'est pourquoi, d'ailleurs, elle a fait l'objet de critiques à la sortie du film.

¹⁴⁵ Brion p.113.

L'image contaminée

Cependant, de la même manière que le film s'approprie la peinture, Albright s'approprie les objets imposés par le film en les (mal)traitant à sa manière. Tout porte à croire que le peintre a pris seul l'initiative de contaminer les objets des mêmes maux que le personnage Dorian Gray. En effet, on retrouve ce goût pour le traitement des objets dans certaines œuvres antérieures au *Portrait de Dorian Gray*¹⁴⁶. De plus, lorsque Lewin montre l'œuvre en détail dans le film, il privilégie, par le gros plan, le visage et les mains du personnage. La corruption qui se propage sur toute la toile n'est pas mise en avant. Comme dans le roman, Lewin reste focalisé sur le corps de Dorian. Même quand l'œuvre apparaît en entier, le spectateur n'a pas vraiment le temps d'identifier les objets. J'en conclus que le chaos généralisé qui contamine tous les objets autour du personnage « n'appartient » vraisemblablement qu'à Albright. La tempête qui a dévasté l'image dans la peinture, n'est autre que la sienne¹⁴⁷. Elle traduit pour lui « *l'animation de la vie intérieure* » de son tableau.

*« La surface semblait être restée telle qu'il l'avait laissée, absolument intacte. C'était apparemment de l'intérieur qu'avaient surgi l'horreur et l'abomination. La vie intérieure s'était mystérieusement animée... »*¹⁴⁸

Cette phrase de Wilde confirme aussi le bon état « physique » du portrait. La surface est restée intacte, comme neuve. (Le restaurateur n'aurait rien pu faire). C'est bien le *tissu* de l'image qui se modifie et non pas la matérialité du tableau, même si le peintre Basil Hallward, dans un premier élan de rationalisation, déclarait :

*« La pièce est humide. La toile s'est imprégnée de moisissure. Les couleurs que j'ai utilisées contenaient par malheur quelque poison minéral. »*¹⁴⁹

En montrant, en arrière-plan, le revêtement du mur lui aussi dans un état de détérioration avancée, Albright indique par l'illustration que la flèche du temps a profondément pénétré dans l'image. Ces lambeaux de peinture et d'enduits (comme le reste) se font les témoins de l'effondrement intérieur¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Par exemple, dans son autoportrait de 1935 (cf. p.60), la nappe et les vêtements lourds et plissés ressemblent au tapis et aux vêtements du *Portrait de Dorian Gray*. Et dans *The window* le même chaos est présent (Cf. Biographie Albright cahier IV).

¹⁴⁷ En déchirant et en arrosant d'acide le décor qui lui sert de modèle, Albright joue le rôle du temps.

¹⁴⁸ Oscar Wilde, « Le portrait de Dorian Gray » dans « Œuvres », la pléiade, p.498.

¹⁴⁹ Idem. Cette dernière affirmation aurait pu, cependant, inciter Albright à utiliser les couleurs de moisissures qui dominent dans sa peinture, comme si elles avaient viré et qu'elles commençaient à ronger la toile.

¹⁵⁰ On pourrait regarder ces « pertes de matière » (pour employer un langage de restaurateur) comme une représentation de ce qui aurait pu arriver à la peinture elle-même dans sa matérialité si c'était elle qui avait été touchée par le vieillissement (comme Basil veut bien le croire dans un premier temps) et non pas l'intérieur de l'image.

Le papillon de nuit

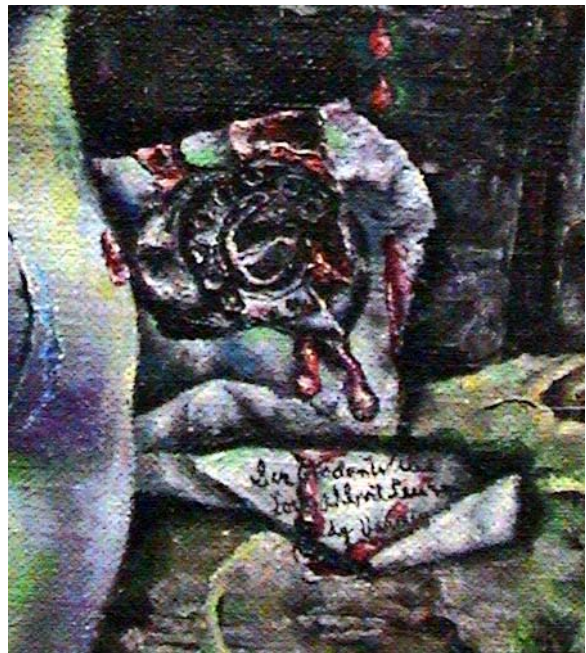
Un élément particulier témoigne de la cohérence entre le film et la peinture, mais celui-ci pourrait être de la propre initiative du peintre. Il s'agit du papillon de nuit placé à droite du visage de Dorian Gray (il n'est pas question de ce papillon dans le roman de Wilde). Dans le film, on aperçoit un *beau papillon* capturé par Lord Henry. Comme on l'a vu ce papillon est une métaphore de Dorian, il représente son éphémère beauté. En peignant un papillon de nuit, Albright prolonge la métaphore voulue par Lewin. L'insecte a perdu de sa joliesse et ne sort plus que la nuit, faisant ainsi référence aux escapades nocturnes dépravées du personnage. (Notons que le papillon est cerclé d'un léger halo jaune et bleu comme pour montrer sa transformation ou pour rappeler l'aura passée du jeune Dorian.)

Le tapis rouge

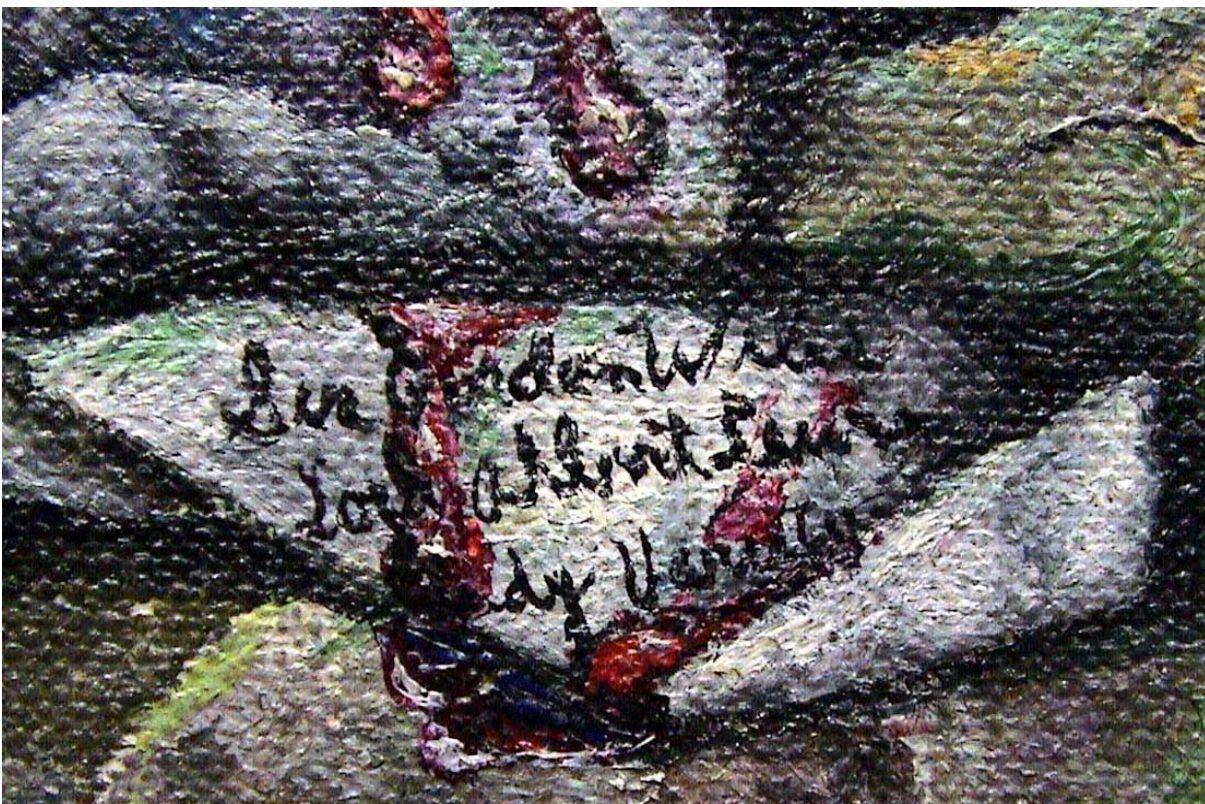
Un autre élément qui n'est ni dans le film, ni dans le texte, occupe une place importante dans la peinture. C'est le tapis rouge sur lequel pose Dorian. Sa présence semble être justifiée par les motifs floraux qui y sont inscrits (les métaphores sur Dorian avec les fleurs sont nombreuses dans le roman). Ici le tapis fait des vagues, participant à la tempête qui règne dans la peinture, c'est-à-dire dans « l'âme » tourmentée de Dorian. Le tapis imprime les traces boueuses des pas du personnage, comme des marques au fer rouge. La peinture toute entière est une plaque sensible, inscrivant en elle chacun des agissements du héros.

Un mystérieux papier froissé

Le plus intrigant des objets présents dans l'image est certainement le papier chiffonné, jeté négligemment sur la chaise. Il est singulier car il ne renvoie pas au récit (ni à celui du roman, ni à celui du film). Il fonctionne comme un *hors champ*. Tout porte à croire qu'il s'agit d'un papier officiel, peut être un extrait du contrat passé entre le peintre et la MGM avant la réalisation du portrait. On y voit un cachet circulaire (illisible). Et on peut lire sur la partie inférieure du papier les mots suivants : *Sir Gordon Wiles, Lord albert Lewin, Lady Vanit(t)y.*



Ce détail sur la toile s'adresse à l'observateur averti. Il est difficile à remarquer et, pire encore, à déchiffrer (il est, évidemment, parfaitement invisible sur les apparitions de la peinture dans le film). Il fonctionne comme un *clin d'œil* du peintre à l'histoire qui a conduit à la réalisation du tableau et rappelle les cubes dans le film de Lewin sur lesquels sont inscrits les initiales des personnages et du réalisateur¹⁵¹. Ce papier permet de mentionner sur la surface de la toile les noms du cinéaste et de son précieux assistant¹⁵², comme pour rappeler leurs responsabilités dans l'existence de la peinture : c'est, en quelque sorte, une co-signature de l'oeuvre. Pourtant, le papier est froissé et maculé de perles de sang, ce qui pourrait signifier que la collaboration n'a pas toujours été facile.



L'illustration ci-dessus montre le papier environ trois fois plus grand qu'il ne l'est en réalité sur la peinture.

¹⁵¹ On peut se demander si le peintre et le cinéaste se sont concertés pour en arriver à dissimuler tous les deux un tel message dans leurs œuvres respectives. Sans doute étaient-ils habités d'une même fascination pour la peinture du XVII^{ème} siècle qui cultivait ce genre d'indices disséminés dans la composition d'ensemble.

¹⁵² Gordon Wiles était l'assistant personnel du réalisateur Albert Lewin. Il est mentionné par l'acteur Hurd Hatfield comme étant toujours aux côtés du réalisateur. Ils s'occupaient ensemble de toutes les questions de style et de décors. (Cf. interview de Hurd Hatfield retranscrite dans la biographie de Lewin : Brion p.147.)

Lady Vanity

En utilisant les termes *Sir*, *Lord* et *Lady*, Albright fait du papier un message dans le langage Wildien. Le mot *Lord* qui est un titre de noblesse signifie aussi « seigneur » ou « maître ». Il replace ainsi *Lord Albert Lewin*, dans sa position toute puissante de réalisateur. Mais, il lui répond en froissant et en jetant le contrat marqué du sceau qui lie son œuvre aux impératifs de la commande.

L'expression « *Lady Vanity* » pose problème dans la mesure où il est difficile de bien la déchiffrer (contrairement au deux autres). Etant donné l'omniprésence de la vanité dans l'histoire du portrait de Dorian Gray restons-en à cette première hypothèse : « *Lady Vanity* » résumerait à elle seule la question centrale du roman mais aussi celle de toute production cinématographique - tout n'est que vanité et illusion du monde.

Contrat à durée déterminée

La présence de cet étrange papier rappelle que, malgré tous les efforts d'Albright pour faire de sa peinture une œuvre personnelle, elle restera toujours - dans une certaine mesure – dépendante de la production hollywoodienne. Mais l'artiste, en froissant et en jetant le contrat qui le liait à l'industrie cinématographique, montre de façon ironique qu'il a soldé tout compte. Le tableau peut maintenant commencer sa nouvelle vie...¹⁵³

¹⁵³ Finalement, la genèse de ce tableau est très « classique », avec un commanditaire, un thème « littéraire » et un peintre choisi pour son style propre. A un certain niveau, l'entreprise est comparable aux commandes d'œuvres sur des sujets bibliques ou mythologiques des époques passées. Mais, dans le cas qui nous intéresse, le commanditaire n'était pas le pouvoir religieux mais une industrie cinématographique toute puissante par l'intermédiaire d'un cinéaste, amateur d'art éclairé.

Eloignements

Aujourd'hui, la peinture a changé de statut. Elle est sortie d'un plateau de cinéma pour se retrouver dans les collections d'un musée d'Art Moderne. Perdant son cadre d'origine, trouvant une nouvelle signature, celle-ci va passer du stade de « peinture de cinéma » à celui d'« œuvre d'art ». Les observations qui vont suivre permettent de constater que l'objet s'est progressivement transformé dans sa matière d'œuvre, s'éloignant ainsi de sa dépendance au film.

Question de signatures¹⁵⁴

Tout commence dans le scénario de Lewin.

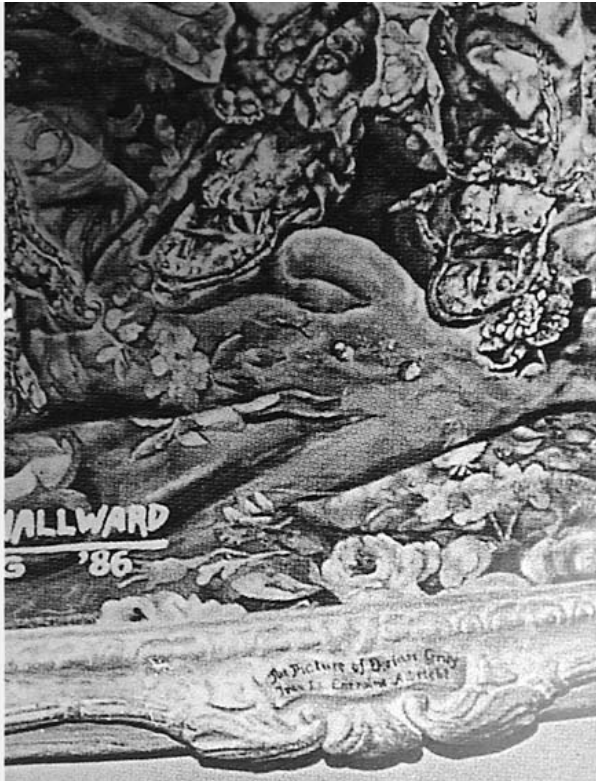


Photogramme du film

Le photogramme ci-dessus, extrait du début du film, montre le peintre Basil Hallward avec sa nièce Gladys en train d'ajouter son « G » sous la signature à côté de « 86 » date à laquelle débute le récit d'Albert Lewin (1886). Cette large signature ostensible appliquée sur le portrait « jeune » est censée rester sur le tableau lors de ses métamorphoses. Et pourtant, comme on l'a vu, à aucun moment à l'écran, on ne la voit sur le portrait « vieux ». A chaque apparition du tableau d'Albright la signature est cachée, soit par le cadrage de la caméra qui coupe le bas de la peinture, soit par la présence d'objets qui recouvrent la zone

¹⁵⁴ La signature sur une peinture, quelle qu'elle soit, apporte de précieuses informations. C'est par elle qu'une œuvre peut être expertisée. C'est elle qui est imitée en premier lieu par les faussaires, parfois par les copistes et les décorateurs. C'est une inscription, bien souvent la seule trace écrite sur la toile. Elle est censée définir l'identité du peintre et ainsi celle de la peinture.

censée être signée. À l'inverse, le portrait « jeune » peint par Medina laisse largement entrevoir la signature de *Basil Hallward* lors de ses apparitions en noir et blanc. Cette observation peut laisser supposer, après avoir vu le film, que le tableau d'Albright n'a pas été signé du nom de *Basil Hallward*. Et pourtant, quand on observe les photographies de l'œuvre après le tournage, en 1945 et 1946, on remarque que la signature « BASIL HALLWARD / G '86 » en grosse lettre blanche est bien présente en bas à gauche de la peinture comme sur le portrait « jeune » d'Henrique Medina.



Détails : Ci-dessus, *Le portrait de Dorian Gray* exposé au Art Institute à la 56^{ème} « annual American Exhibition » en octobre 1945. Photographie de Al Risser.

Présence de la signature « Basil Hallward / G 86 ».

Ci-joint, fête pour *Le portrait de Dorian Gray* au restaurant Galerie « chez Riccardo » à Chicago, le 26 février 1946.



On se pose alors les questions suivantes : cette signature était-elle déjà présente lors du tournage du film ? Mais, pour les différentes raisons déjà énoncées¹⁵⁵ Lewin ne l'aurait pas laissé apparaître à l'écran. Albright lui-même aurait-il refusé que son tableau apparaisse « aux yeux du monde » signé du nom d'un autre ? Ou bien, la signature a-t-elle été ajoutée après le tournage ? Cette dernière hypothèse n'est pas à exclure totalement : l'ajout de la signature

¹⁵⁵ Cadrage, respect de l'intégrité de la peinture d'Albright... (Cf. développement en amont, chapitre « La peinture filmée selon Albert Lewin »).

« du peintre du film », après le tournage et avant d'exposer la toile dans différents lieux prestigieux, pouvait participer de la promotion du film comme de l'auto promotion d'Albright.

Il est évident que cette fonction particulière du tableau signé (comme étant un des « acteurs » signifiant du film) a bien servi Albright pendant un certain temps - l'artiste a profité de l'émotion suscitée par le film et par sa renommée. Il faut rappeler que toutes les présentations du tableau, après la sortie du film, ont été faites à l'initiative du peintre, propriétaire de l'œuvre, et non de la MGM.

Par ailleurs, l'observation de la photographie d'octobre 1945 nous permet de constater que la signature est doublée sur le cadre d'une inscription mentionnant : « The Picture of Dorian Gray / Ivan Le Lorraine Albright ».

Question de cadres

Cette inscription sur le cadre n'était pas présente lors du tournage du film pour la simple raison que le cadre du tournage n'est pas celui d'exposition. Comparons les cadres en confrontant les photographies d'époque (page précédente) aux photogrammes du film :



Photogrammes du film (larges détails)

Tout d'abord, on observe que la signature « BASIL HALLWARD / G '86 » se voit facilement sur le portrait de gauche (tableau de Medina). Cette « inscription » blanche en grosse lettre sur un fond sombre ressort

particulièrement bien dans le film en noir et blanc (surtout projeté sur un grand écran). Lewin a prévu l'effet, il a dû réclamer cette signature blanche et non « Vermillon » comme elle est décrite dans le roman d'Oscar Wilde. De même qu'un portrait d'acteur dans un film a davantage comme fonction de glorifier la « Star » que de montrer réellement une œuvre d'art, ici la signature rappelle le nom du peintre-personnage de Wilde, et joue un rôle dans la narration de l'histoire, bien plus qu'elle ne signe une œuvre d'art. La taille accordée à l'inscription confirme cette fonction et la différencie d'une signature ordinaire qui attribuerait la paternité d'un peintre.

Le même cadre doré à moulures droites a été utilisé dans le film pour la peinture « jeune » d'Henrique Medina et pour celle d'Ivan Albright. Cependant quant on le compare au cadre utilisé lors des expositions du tableau après la fin du tournage, on remarque qu'il ne s'agit plus du même. (Cf. photographie « chez Riccardo »). Ce nouveau cadre plus travaillé (avec l'inscription *The Picture of Dorian Gray, Ivan Le Lorraine Albright*) comporte des moulures en courbes beaucoup plus saillantes.

Ce changement de cadre constitue la première étape marquant l'éloignement de la peinture d'Albright du film de Lewin.

Par ailleurs, dans le catalogue de l'exposition « Albright » de 1997 du Art Institute, on remarque sur la reproduction du *Portrait de Dorian Gray* que celui-ci n'est plus signé « BASIL HALLWARD / G '86 » mais bien « IVAN LE LORRAINE ALBRIGHT ». C'est d'autant plus étonnant que dans ce même catalogue on peut entrevoir l'autre signature sur les photographies d'époque que l'on a vu précédemment, et cela sans aucune explication (ni dans le catalogue ni ailleurs).



Détail de la partie inférieure gauche du *Portrait de Dorian Gray* d'après la reproduction du catalogue « Ivan Albright », 1997.

Comment et quand ce changement a-t-il été opéré ?

Dans le catalogue de la rétrospective « Ivan Albright » de 1964 au Art Institute, on constate que la reproduction du tableau (en noir et blanc) comporte encore la signature « Basil Hallward ». (Reproduction ci-dessous).

On peut en conclure (sans trop de réserves) qu'à cette date la peinture était toujours signée ainsi. En effet, on peut difficilement imaginer que le catalogue se soit contenté d'une reproduction périmée qui aurait montré, de manière aussi flagrante, une inscription n'apparaissant plus sur l'œuvre.

Aujourd'hui, comme j'ai pu le constater dans les réserves du Art Institute en mars 2004, la peinture est toujours signée « Ivan Le Lorraine Albright ». (Voir photographie détaillée page suivante). Aucune trace de l'ancienne signature n'est visible. On ne peut déceler aucun repentir. L'inscription « Basil Hallward » a bien été retirée et non recouverte.

De plus, j'ai pu constater que le cadre aux profondes moulures courbes des photographies de 1945 et 1946 est toujours sur la toile, comme si celui-ci faisait désormais partie intégrante de l'œuvre¹⁵⁶. Ce cadre comporte encore l'inscription donnant le titre du tableau et le nom de son peintre (en bas au centre).



Photographie noir et blanc issue du catalogue de l'exposition « Ivan Albright » organisée au Art Institute de Chicago en 1964 (Document provenant des archives du Art Institute).

¹⁵⁶ Pour Ivan Albright, la présence des cadres sur ses œuvres avait de l'importance. Il lui arrivait de sculpter lui-même ses cadres en bois et parfois de rénover de véritables cadres anciens pour s'en servir à sa guise, après les avoir modifiés. Cependant, il ne voulait pas que le cadre l'emporte sur la peinture. C'est pourquoi il n'hésitait pas à remplacer un cadre longuement travaillé par un autre plus simple, lorsqu'on lui renvoyait davantage de commentaires sur celui-ci plutôt que sur la peinture (Donnell p.31).



Photographie prise dans les réserves du Art Institute le 26 mars 2004.¹⁵⁷

Le cadre a probablement été fait de la main du père d'Ivan Albright : le peintre Adam Emory Albright¹⁵⁸. On retrouve cette information dans le constat d'état du dossier de restauration de la peinture (au Art Institute) : *"Frame is also important, probably the work of the artiste's father, Adam Emory Albright"*. (Notons que la signature actuelle d'Ivan Albright en bas à gauche de la peinture est tellement discrète qu'il est impossible de la voir sur la photographie précédente, prise à distance du tableau).

¹⁵⁷ Photographie prise par mes soins, de même que les détails qui suivent.

¹⁵⁸ Il est amusant de constater que le cadre serait de la main de son propre père. (On l'avait pressenti avec l'implication de Malvin dans le projet hollywoodien, ce *Portrait de Dorian Gray* est vraiment une affaire de famille).



Photographies prises le 26 mars 2004. Détails du cadre et de la signature.

Cette inscription sur le cadre « The Picture of Dorian Gray Ivan Le Lorraine Albright » serait donc le fait du père d'Ivan.

Elle attribue à l'œuvre un titre et un peintre, au moment où elle va être exposée dans de nombreux lieux après le tournage et la sortie du film.



Notons que le titre donné à la peinture est identique à celui du film et à celui du roman. Cela participe à la confusion ; qui fait la « promotion » de qui lorsque la peinture est montrée en 1945 ?

(Il est évident que Lewin mise sur l'apparition de la peinture comme étant un moment fort de son film. En retour, Albright, en exposant sa peinture juste après la sortie du film, profite de l'engouement porté par le public à celui-ci).

Au Art Institute, le dossier de restauration de l'œuvre nous apprend qu'elle n'a pas été restaurée depuis son entrée dans l'enceinte de l'établissement, c'est-à-dire depuis le 1 juin 1977. De plus, personne au musée ne sait pourquoi, ni comment la signature a été modifiée. Ce changement est simplement constaté. Dans le bref constat d'état de la peinture présent dans le dossier de restauration du musée, à la rubrique « traitements anciens », il est écrit :

Paint: note inscription on lower left in 'original' painting, i.e. movie prop. This has been removed and replaced with artists' signature.

« Inscription en bas à gauche sur la peinture 'originale', c'est à dire accessoire du film. Elle a été retirée et remplacée par la signature de l'artiste ».

Sur quoi le restaurateur T. Lennon s'est-il basé pour constater ce changement ? Peut-être la réponse se trouve-elle dans une autre partie du même constat d'état :

Conservator		AIC CONSERVATION DEPARTMENT		Date:		
T. Lennon						
Purpose of Examination: <i>consideration for loan</i>						
Overall Dimensions:		H. $85 \frac{5}{8}$ " W. $42 \frac{1}{8}$ " T.				
Other:		Shape:				
Distinguishing Marks:		<input checked="" type="checkbox"/> Signature		IVAN LE LORRAINE ALBRIGHT		
Color <i>gray-white</i>		Location <i>lower left</i>		<input type="checkbox"/> over varnish <input type="checkbox"/> under varnish		
Other:						
Documentation Photography						
	Before	Date	During	Date	After	Date
	CS	BW	CS	BW	CS	BW
<input checked="" type="checkbox"/> Overall	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/> 77.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/> Reverse	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Raking	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Transmitted	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Specular	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Ultraviolet	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Infrared	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Detail	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> Other	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
<input type="checkbox"/> X-ray	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	
No. of sheets		KV	MA	Time	Date completed	
Area of coverage						
Comments: <i>no previous conservation dept. record or photos</i>						
<i>Curators file has b. + w. prints overall.</i>						

Technical Examination—Paintings:
Title/Subject: *The Picture of Dorian Gray*
ARTIS

Dans la partie « Documentation Photography » il indique la présence d'une photographie « d'ensemble » en noir et blanc antérieure à 1977¹⁵⁹. Il précise ensuite que « le dossier du conservateur possède une impression d'ensemble (de la peinture) en noir et blanc »¹⁶⁰. Il s'agit vraisemblablement de la

¹⁵⁹ « Overall, B.W, Before Date 77 ».

¹⁶⁰ « curators file has b. + w. prints' overall ».

reproduction noir et blanc signée « Basil Hallward / G '86 » du catalogue de l'exposition « Albright » de 1964¹⁶¹ (que nous venons de voir).

Enfin, sur la feuille de don au musée, datée du 1^{er} juin 1977, il est mentionné que la peinture était signée « Ivan Le Lorraine Albright » :

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

Chicago, Illinois June 1, 1977

~~Mr. Ivan Albright~~
47 Elm Street
~~Woodstock, Vermont 05091~~

below offered to The Art Institute of Chicago as a gift.

of all errors or changes occurring in this receipt.

/77
/77

XXTH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE

Loan Number	DESCRIPTION OF OBJECTS	Accession Number	Price or Value
	<u>PAINTINGS</u>		
Albright, Ivan Le Lorraine	*The picture of Dorian Gray. 1943-44 Oil on canvas Signed lower left: Ivan Le Lorraine Albright 85½ x 42"	1977.21	

Détail de la feuille de don¹⁶².

Il est probable que si la signature Basil Hallward avait été toujours présente, cela aurait été aussi mentionné.

De plus, l'importante monographie « Ivan Albright » parue en 1978 écrite par Michael Croydon comporte une grande reproduction de l'œuvre signée uniquement « Ivan Le Lorraine Albright »¹⁶³. Il est donc sûr que la signature « Basil Hallward » a été retirée avant 1978.

¹⁶¹ J'ai eu accès à cette reproduction dans le dossier du conservateur, ainsi que dans le catalogue « Albright » de 1964 lors de mes recherches au Art Institute.

¹⁶² Cf. cahier IV, feuille de don des œuvres d'Albright, (extraite du dossier de conservation du tableau).

¹⁶³ J'ai pu voir cette biographie dans les archives du Art Institute.

Tout porte à croire que le changement de signature sur *Le portrait de Dorian Gray* a été exécuté avant l'entrée au musée, donc avant juin 1977.

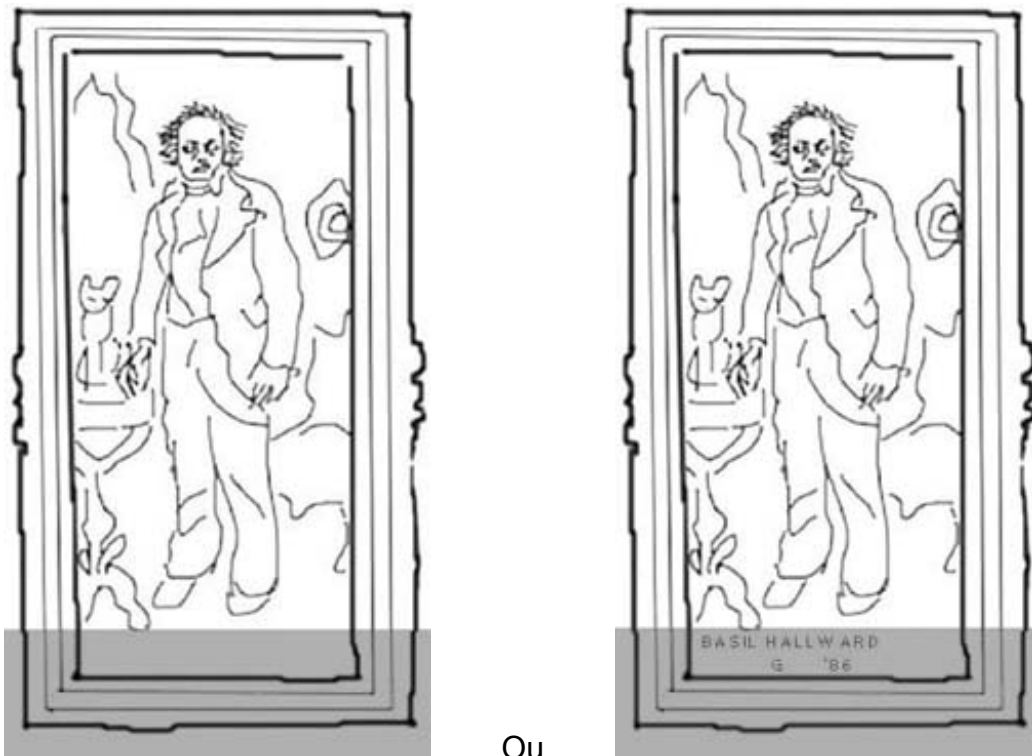
Le portrait de Dorian Gray a été la propriété du peintre depuis Hollywood jusqu'au don au Art Institute. (De plus, la signature actuelle semble parfaitement authentique). Il est donc probable que ce soit Albright lui-même qui, entre 1964 et 1977, ait retiré la signature « Basil Hallward / G 86 » et l'ait remplacée par la sienne.

Les deux signatures « Basil Hallward G / 86 » et « Ivan Le Lorraine Albright » signifient bien le caractère ambivalent de cette œuvre : à la fois peinture autonome qui s'inscrit dans l'ensemble de la production du peintre et œuvre de roman commanditée par Hollywood.

Le changement progressif de cadres, puis de signatures, contribue à faire glisser lentement l'œuvre d'un *statut* à un autre.

Récapitulons cette évolution à l'aide des schémas suivants¹⁶⁴ :

Première période. Tournage à Hollywood (mars à juin 1944) :



-Cadre du film, sans inscription.

-Signature « BASIL HALLWARD / G '86 » ou bien absence totale de signature.

-Statut de l'œuvre engendré par la signature, le cadre (et le contexte hollywoodien) : « peinture de cinéma ».

¹⁶⁴ Les proportions des signatures et du bas du cadre ne sont pas respectées.

*Deuxième période.**Entre le film et l'entrée au musée :*

- Cadre du père Adam Emory Albright avec inscription « The Picture of Dorian Gray Ivan Le Lorraine Albright »
- Signature : BASIL HALLWARD / G '86.
- Statut double affiché, peinture de cinéma et œuvre d'Albright.

*Troisième période.**Depuis l'entrée au musée (1977) :*

- Cadre du père Adam Emory Albright avec inscription « The Picture of Dorian Gray Ivan Le Lorraine Albright »
- Signature : Ivan Le Lorraine Albright
- Statut : œuvre d'Albright.



Plan du cahier :

Un mythe moderne.....	7
Dorian Gray, un sujet cinématographique	7
Dorian Gray alias Oscar Wilde	8
Trois médiums en jeu : une adaptation périlleuse	9
The picture(s) of Dorian Gray	10
A. L.	13
Scénario.....	15
Lexique.....	17
Fiche technique.....	33
Apparition(s) d'un tableau.....	35
La peinture filmée selon Albert Lewin.....	47
Vanity case.....	55
Histoire du <i>Portrait de Dorian Gray</i> d'Ivan Albright.....	598
1. Hollywood	59
2. Chicago.....	86
<i>Le portrait de Dorian Gray</i> selon Ivan Albright.....	91
Première approche d'après reproduction	95
Deuxième approche. La peinture sur le <i>vif</i>	97
Constat d'état.....	106
Nouvelles impressions.....	109
Afterimages	113
L'ombre de la peinture du roman et du film dans la peinture	119
Eloignement	1275
Question de signatures.....	127