

Le portrait de Dorian Gray

III

Objet Visible Non Identifié

Eléments pour une restauration du portrait de Dorian Gray

Page, pellicule, cimaise

Le *portrait de Dorian Gray* d'Ivan Albright a eu une *double vie*, on ne peut pas dissocier le tableau de sa première fonction qui a été de servir pour le film. Elle en porte encore des signes au sein de son image, au cœur de sa matière. Pour ne rappeler qu'eux, la composition et les objets présents sur la peinture ont été imposés pour des besoins de cohérence avec le reste du scénario. Albright a été pressé par le temps pour satisfaire sa commande. Il a été contraint dans sa création par l'ombre du texte de Wilde ainsi que par la nécessité de dramatiser de façon presque caricaturale le visage corrompu de Dorian.

Aujourd'hui, ce tableau peut être perçu comme une pièce *perdue* du film, mais aussi comme une « œuvre autonome » - une création d'Ivan Albright sur le modèle du portrait magique d'Oscar Wilde¹. Voyons ce qu'il en est à partir de toutes les informations recueillies précédemment.

Accessoire

La question de l'accessoire de cinéma est une question périlleuse. Communément, on désigne par « accessoire » tout objet qui prend place dans un décor de film (ou de théâtre)². Donc, à partir du moment où la peinture d'Albright, initialement commanditée pour le cinéma, apparaît en tant qu'objet dans un film, elle devient forcément un « accessoire de cinéma ». Une nature qui va « coller » littéralement « à la peau » de la peinture.

Mais quelle sorte d'accessoire est-elle donc ? On aurait du mal à la comparer avec n'importe quel autre objet du film.

¹ Dans le premier cas, elle illustre un portrait littéraire, mais est amputée de sa raison d'être, de sa métamorphose produite par l'illusion cinématographique. Dans le deuxième cas, elle symbolise un « Portrait de Dorian Gray », elle vibre à jamais dans son immobilité. Elle agit comme un portrait fantastique sans l'intermédiaire du film, uniquement par la volonté du peintre.

² On pourrait définir trois différents types d'accessoires de cinéma fabriqués à l'occasion d'un film :

- 1 -Celui qui simule être ce qu'il montre. Par exemple, une fausse table en marbre faite en carton-pâte. Ou bien, le portrait de *Laura* dans le film du même nom de 1944 qui est en réalité une photographie du visage de l'actrice Gene Tierney, recouverte de peinture, un simulacre de tableau.
- 2 - Celui qui est réellement ce qu'il montre, mais qui est fabriqué sur mesure pour le tournage dans un style imposé par le réalisateur. Par exemples, une table en marbre faite sur mesure. Ou bien, le portrait jeune de Dorian Gray peint par Enrique Medina dans le film de Lewin. Rappelons qu'il s'agit d'un véritable tableau, mais il est totalement contraint par sa ressemblance à l'acteur ainsi que par son style et sa composition imposée par le réalisateur.
- 3 - Celui qui est réellement ce qu'il montre, mais qui est fabriqué pour le tournage dans un style propre au fabricant. Par exemples, une table en marbre créée à sa manière par un marbrier. Ou bien, *Le portrait de Dorian Gray* peint par Ivan Albright.

Aux précédents, on pourrait ajouter « l'accessoire suprême » : l'objet qui préexiste à la production cinématographique et qui est récupéré pour être placé dans le décor le temps du tournage. Par exemple, une véritable peinture de maître réalisée antérieurement au tournage, sans aucun lien avec celui-ci et qui serait utilisée dans la narration du film pour jouer son propre « rôle ».

Dans un studio de cinéma, on trouve fréquemment, parmi les accessoires, de simples objets, authentiques et préexistants au film, utilisés tels quels.

Cela est différent pour les tableaux. En effet, il est plutôt rare de trouver une véritable peinture de maître sur un plateau de cinéma³. La plupart des œuvres « célèbres » visibles sur grand écran ne sont que des copies fabriquées pour l'occasion. On se retrouve alors face à un nouveau type d'accessoire composite, placé entre le simulacre et la commande sur mesure.

Tableau-acteur

Le portrait de Dorian Gray d'Albright serait donc parmi le « haut de gamme » des accessoires de décors « fabriqués » spécialement pour le cinéma. L'étude du tableau nous permet d'affirmer ce que l'on ne pouvait savoir en visionnant uniquement le film d'Albert Lewin : la peinture utilisée pour *Le portrait de Dorian Gray* « vieux » n'est pas un simulacre de peinture, ni une peinture totalement contrainte par les exigences du réalisateur, mais bien une véritable création d'artiste.

Bien qu'il s'agisse d'un objet conçu pour être présent dans le décor, il a une place primordiale, presque *incongrue*, dans la narration du film. L'histoire d'Oscar Wilde et la mise en scène de Lewin en font un objet « vivant » et central, un *acteur* à part entière qui, quand littéralement il « apparaît », devient le véritable centre de gravité de l'intrigue.

Dans le dispositif scénographique imaginé par Lewin, le portrait filmé est chargé d'une fonction artistique : il représente une « œuvre d'art », il est un tableau qui joue le rôle d'un tableau.

Dans ces conditions, la peinture d'Albright est imprégnée dès le départ d'une double charge : elle est à la fois allégorie de tableau *et* réellement tableau. Cela lui confère une « aura » singulière et troublante.

Désormais, on n'utilisera plus le terme d'« accessoire de cinéma », qui ne semble pas être le plus approprié pour la désigner, mais plutôt celui de « peinture de cinéma » ou, mieux encore, de « peinture filmique ».

³ Dans son histoire, le cinéma a produit beaucoup de peintures qui ne représentent pas à l'écran des « œuvres d'art ». C'est le cas de la totalité des décors dans le célèbre film expressionniste de R. Wiene de 1919, *Le cabinet du Dr Caligari*. Et c'est aussi le cas des peintures réalisées par Salvador Dali pour illustrer la séquence de rêve dans *La Maison du Docteur Edward* de Hitchcock en 1945. Dali, comme Albright, a peint pour cette scène des tableaux aujourd'hui considérés comme des œuvres à part entière. Pourtant à l'écran, les peintures du maître andalou deviennent des décors dans lesquels les personnages évoluent, ils ne sont pas perçus comme des tableaux de chevalet, contrairement au *portrait de Dorian Gray* d'Albright montré comme tel au cinéma.

Autonomie...

Dans le contrat qui unissait les jumeaux à la MGM, il était stipulé que les frères Albright restaient propriétaires de leurs oeuvres. Bien que la création du portrait d'Ivan Albright soit conditionnée par les impératifs du film, l'artiste nous montre très tôt qu'il en fait sa propre oeuvre. Dans une approche personnelle, il revisite sa technique de peinture pour s'ajuster aussi bien au thème de « Dorian Gray » qu'au médium cinéma⁴.

C'est en tant qu'artiste qu'il exécute sa tâche et se mesure à Hollywood. De toute évidence, il considère le tableau comme faisant partie de l'ensemble de sa production picturale et pas uniquement comme une peinture de cinéma. Dès son arrivée dans les studios hollywoodiens, et malgré les contraintes (de temps, de scénario...) Albright apporte les mêmes soins à la réalisation de cette oeuvre qu'il le fait d'habitude pour les autres. Il insère dans « l'image » des détails qui excèdent les besoins du film (la peinture ne dévoilera qu'une partie de ses richesses sur la pellicule). Il peint un *portrait de Dorian Gray* qui doit fonctionner aussi bien à l'écran qu'en dehors de celui-ci, de manière autonome.

Lewin, quant à lui, est autant mécène que cinéaste. Il commande le portrait à un peintre qui n'a rien à voir avec le milieu du cinéma. Il veut qu'Ivan Albright (et personne d'autre) « s'exprime » avec sa facture personnelle.

Durant le processus de réalisation de l'oeuvre, il répondra aux exigences de l'artiste et fera même de cette étape un élément promotionnel du film à venir⁵.

Comme cela a déjà été dit, il présentera le portrait à l'écran dans sa singularité d'« oeuvre d'art »⁶ : elle « surgit », pesante dans le fil de l'histoire, comme un objet sans nom⁷.

Tableau-chose

Dans sa vie de peintre, Ivan Albright a peu répondu à des commandes. Les rares fois où il a accepté de travailler pour un projet qui n'était pas le sien, il se l'appropriait en intégrant sa vision si particulière des choses. Sur le modèle du tableau décrit par Oscar Wilde, il devait réaliser un portrait « vivant ». Il lui fallait aller au-delà d'une peinture fixe traditionnelle. Il devait créer une forte présence et faire ressentir la lente transformation du personnage.

Pour suggérer la métamorphose, le cinéma allait de son côté déployer d'autres artifices : deux peintures, un scénario, une voix off, un montage et des cadrages, tout y participerait. Mais Albright avait déjà au préalable mis en place

⁴ Albright revisite principalement son approche de la couleur à partir du procédé technicolor, pour donner du mouvement au portrait. (Cf. cahier II).

⁵ Reportages de presse, documentaire...

⁶ Cette prise de position du cinéaste a été critiquée dans la presse, à la sortie du film (cf. cahier II)

⁷ Extraction de la narration par la couleur, absence de la signature de Basil Hallward à l'écran, etc...

son propre langage pour permettre à la peinture de fonctionner seule et de « s'animer » sans avoir à passer par la caméra.

Pour donner une sensation d'activité à la peinture, il a choisi ses couleurs en utilisant le phénomène de la persistance rétinienne⁸, à la base de l'impression de mouvement au cinéma. La gamme colorée *acide* ainsi définie, une fois agencée sur la toile créait une vibration chromatique de la surface. Cette vibration était amplifiée par le puissant éclairage qui baignait la peinture au moment de sa réalisation. Grâce à la surabondance de lumière, il se formait, sur la rétine du peintre qui observait la représentation colorée, une image rémanente de l'image peinte. Ainsi, la matière du tableau devient active bien que la métamorphose de « l'image » ne soit pas effective. C'est la pulsation, due aux rapports colorés, accentués par la superposition, sous un fort éclairage, de l'image et de sa rémanence qui donnerait à l'observateur cette sensation d'activité de la peinture.

Dans ces conditions, à chaque instant, la toile devait s'animer de l'intérieur. En créant ce *crépitement* visuel, en donnant cette sensation d'un infime mouvement permanent, Albright répondait au portrait imaginé par Wilde.

Cette approche *incarnée* du « Dorian Gray » est sans aucun doute l'une des caractéristiques principales de l'œuvre. Ce n'est pas l'illustration d'un mythe, comme l'ont été dans l'histoire de l'art les multiples représentations de Narcisse ou de n'importe quelle autre mythologie. Non, *Le portrait de Dorian Gray* tel qu'Albright l'a fabriqué, c'est bien l'objet présent dans le mythe à qui il donne une forme. La différence est primordiale. Il ne s'agit pas d'une scène illustrant les escapades de Dorian, ni d'une image figurant le personnage devant son portrait, mais bien d'une interprétation *matérialisée* du tableau (la toile et son cadre) tout droit sorti d'une construction littéraire et cinématographique.

A partir du moment où elle se veut être *le* tableau, c'est-à-dire sa présence et non pas sa représentation, le spectateur qui en prend conscience devant la toile se retrouve projeté dans le mythe de Dorian Gray. Il n'y a pas la séparation habituelle entre l'observateur et la représentation peinte d'un mythe : dans le cas présent, le *dispositif* englobe le spectateur comme acteur de la scène. Dans le roman comme dans le film, le tableau-miroir de l'âme corrompue de Dorian Gray revient à son état de pureté originelle par le coup de poignard planté dans le cœur. Mais déplacé dans la réalité, le tableau est en fait resté tel quel : c'est comme si le maléfice continuait à opérer dans l'image, prenant au piège chaque regard qui va se poser sur elle.

L'invention du « Portrait de Dorian Gray » est à la croisée des chemins d'Oscar Wilde, d'Albert Lewin et d'Ivan Albright. Cette nature peu commune doit être prise en compte pour comprendre le statut de la peinture. Après avoir quitté le film pour se retrouver dans un musée, une part de la fiction du cinéma et de la littérature se prolonge dans le réel. Dans ces conditions, on ne peut faire

⁸ Toute sa mise en œuvre des couleurs est détaillée en amont, dans le cahier II.

abstraction ni de l'origine filmique, ni de la nature fantastique du tableau, ni de l'implication de celui qui la regarde.

Faisant aujourd'hui partie de la collection du Art Institute de Chicago, le tableau témoigne essentiellement de son statut « d'œuvre d'art »⁹. L'observateur risque alors de ne pas réaliser à quel point l'œuvre qu'il observe est conditionnée, voire contaminée, à différents niveaux par ses origines cinématographique et littéraire.

A famous monster of Hollywood

On peut se demander ce qui serait arrivé si Hollywood avait accepté le prix exorbitant que le peintre demandait pour l'acquisition du tableau¹⁰. Peut-être serait-il aujourd'hui dans une collection particulière après avoir été vendu par la MGM dans une vente publique (comme ils l'ont fait avec le portrait peint par Medina). Ou peut-être se serait-il retrouvé dans un musée du cinéma, en Californie ou ailleurs.

Dans ce dernier cas, sa perception aurait-elle été différente¹¹ ?

Une œuvre d'art moderne

En tout cas, depuis peu, la peinture est à nouveau exposée dans les galeries de l'Art Institute de Chicago. Elle a quitté les réserves où, comme le portrait vieillissant du roman, elle était isolée des regards. Actuellement, elle est montrée au grand jour, au même *niveau* que l'ensemble des œuvres présentes dans les galeries du musée.

Elle est accrochée au mur, dans une salle consacrée à l'art américain de la première moitié du XX^{ème} siècle. A ses côtés se trouve une autre œuvre majeure d'Ivan Albright, *The Door*, ainsi qu'une demi douzaine de peintures ou de sculptures américaines

⁹ On peut supposer qu'en donnant la peinture à un musée des Beaux-arts, et non à un musée du cinéma, Albright voulait influencer le regard que l'on porte sur elle. (De cette manière, l'objet ambigu accèderait définitivement au rang « d'œuvre d'art »).

¹⁰ Ivan Albright a délibérément réussi à ne pas vendre sa peinture à Hollywood. Il a gardé sa peinture pendant 33 ans jusqu'à ce qu'il en fasse don, avec un ensemble de ses œuvres, au Art Institute.

¹¹ On ne perçoit pas la même chose si l'on est dans un musée dédié au cinéma ou dans un musée d'art ; l'observateur est disposé à comprendre le tableau en fonction du contexte où il se trouve. A priori, dans un musée du cinéma, la dimension documentaire et sentimentale est particulièrement soulignée. L'image de Dorian Gray du film de Lewin fait partie du panthéon des figures mythiques du cinéma fantastique, à l'instar de Boris Karloff en monstre de Frankenstein ou bien de Bela Lugosi en comte Dracula. Devant le tableau, le spectateur aurait tendance à oublier qu'il est face à l'œuvre originale d'un artiste. Il regarderait plutôt l'objet dans son statut d'objet-souvenir (peut-être comme un tableau factice) à la manière du mannequin et autres éléments issus du film (objets, costumes, affiches...).



Montage photographique situant *Le portrait de Dorian Gray* dans ses conditions d'expositions actuelles au Art Institute de Chicago¹².

Indéniablement, *Le portrait de Dorian Gray* possède une présence particulière qui le différencie des peintures avoisinantes. Il a la faculté d'attirer le regard du spectateur. Comme le confirme la conservatrice Sarah Kelly, « le public est fasciné par lui »¹³. Le personnage mort/vivant exerce un certain pouvoir hypnotique. Cela d'autant plus fortement qu'il est représenté en pied, presque grandeur nature, dans une composition parfaitement frontale.

Le dispositif actuel place *Le portrait de Dorian Gray* dans une histoire de l'art chronologique sans prendre en considération dans l'espace sa nature différente des autres œuvres. Seules quelques lignes sur le cartel mural informent le visiteur de l'adaptation cinématographique du roman de Wilde pour laquelle Albright a peint le tableau. Voici ce que l'on peut y lire¹⁴ :

¹² La photographie ici présente est un montage. La conservatrice Sarah Kelly m'a informé des conditions d'exposition du *Portrait de Dorian Gray*. C'est à partir de ces informations que j'ai assemblé deux photographies prises lors de mon voyage à Chicago, celle du portrait dans les réserves et une autre de la salle d'exposition où sont placées les œuvres d'Albright.

¹³ Lettre de Sarah Kelly du 7 juillet 2004. (Cf. cahier IV partie « Correspondances »).

¹⁴ Le texte (traduit par mes soins) m'a été donné par Sarah Kelly dans son courrier du 7 juillet 2004.

Ivan Albright a peint cet effrayant portrait pour une adaptation cinématographique, primée aux Oscars, du roman d'Oscar Wilde en 1891, Le Portrait de Dorian Gray. Dans le conte de Wilde, Dorian Gray commande un portrait de lui-même en jeune homme attirant, puis il échange son âme contre une éternelle apparence de jeunesse. Alors que Gray, toujours beau, mène une vie de plus en plus dissolue et pécheresse, sa représentation peinte pourrit et se délite, révélant l'étendue de sa corruption morale. Albright, reconnu comme un peintre du macabre, était un choix idéal pour Albert Lewin, le réalisateur du film, pour peindre l'horrible image de Gray. Bien que le film ait été tourné en noir et blanc, Lewin filma en couleur le portrait peint afin de souligner la transformation choquante de Gray.

De manière générale, chaque fois qu'elle a été montrée, au Art Institute ou ailleurs, la peinture était présentée dans des conditions similaires. Placée au milieu d'autres tableaux, c'est en tant que « simple » œuvre d'Albright qu'elle est montrée. Le cartel qui accompagne la peinture est primordial pour la comprendre, mais sa part documentaire est insuffisante (me semble-t-il) pour resituer le tableau dans sa réalité singulière.

D'autres initiatives témoignent d'une réelle prise de conscience quant à l'importance d'accorder une place particulière à cette œuvre d'Albright afin de pouvoir mieux l'appréhender. Mais ces événements ont agi de façon indirecte et non pas dans l'espace physique où l'œuvre se situe¹⁵.

Dans les conditions actuelles, tout comme le tableau frappé d'un coup de poignard par Dorian, la peinture d'Albright, accrochée à la cimaise d'un musée, est devenue une peinture parmi d'autres peintures. Elle se retrouve comme « figée », privée de toute possibilité de « vie » (que peut-on imaginer de pire pour un *portrait* censé être animé ?). Un observateur n'ayant pas une grande connaissance de l'histoire ni du film ne pourra pas pleinement « jouir de l'œuvre en tant qu'image et fait historique »¹⁶.

¹⁵ En 1997, l'ancienne conservatrice Courtney Donnell, après avoir longuement étudié *Le portrait de Dorian Gray* pour préparer la rétrospective « Albright » au Art Institute, a fait projeter le film de Lewin le jour de l'ouverture de l'exposition. Cette projection, organisée dans le département film du musée, a été l'occasion d'un gala en l'honneur des 100 ans de la naissance d'Albright. Le moment fort de la soirée a été l'entrée surprise de l'acteur Hurd Hatfield sur la scène, devant l'écran, juste après la projection du film. Plus d'un demi-siècle après avoir été portraituré par les frères Albright à Hollywood Hatfield « Dorian Gray », vieilli, apparaissait aux yeux du public pour participer à l'événement et témoigner de son aventure. Il mourut un an plus tard, à l'âge de 80 ans. Information provenant du site internet www.cornerstonemag.com.

Par ailleurs, entre janvier et février 1999, la ville de Milwaukee, géographiquement proche de Chicago, a organisé un festival autour du « Portrait de Dorian Gray » de Wilde. Le tableau d'Albright était exposé au *Milwaukee Art Museum* pendant que d'autres lieux proposaient de nombreux événements : des projections du film de Lewin, une adaptation du roman à l'opéra, une autre au théâtre, des concerts et des performances sur le thème de « Dorian Gray », des conférences, etc... Il faudrait élargir les recherches pour savoir comment la peinture était montrée, et si des correspondances précises ont été faites avec les autres événements.

¹⁶ Cesare Brandi. « Théorie de la restauration ».

Y aurait-il une façon plus appropriée de « restituer » *Le portrait de Dorian Gray* aux yeux du public ? Une autre façon de répondre à la nature peu commune de cette œuvre, née d'une rencontre improbable de la littérature, d'Hollywood et de la peinture moderne ? Peut-on imaginer un dispositif qui lui rendrait toute sa « part d'ombre », qui lui redonnerait davantage de « corps », en prenant en compte toutes ses dimensions ?

Emboîtement d'univers

Le portrait de Dorian Gray d'Ivan Albright est un « drôle » d'objet hybride, une sorte de *chimère* située quelque part entre la *réification* d'un tableau de roman, un objet de cinéma et l'œuvre personnelle d'Ivan Albright¹⁷.

Que ce soit la peinture du roman ou celle du film, c'est une œuvre placée dans une autre œuvre. On pourrait dire que les deux sont des *œuvres gigognes* : qu'elles soient situées dans l'œuvre littéraire ou dans l'œuvre cinématographique, elles se trouvent toujours délimitées dans un autre espace, celui de la fiction et du mythe.

Le *Dorian Gray* d'Albright, une fois extrait du film et placé dans le réel, continue à appeler l'œuvre qui normalement l'englobe. C'est pourquoi dans le musée, soit il perd de son sens, soit il invite l'espace environnant à devenir fictionnel. Soit encore, il n'existe plus que comme un simple vestige du cinéma ayant donné une forme à la peinture du roman, mais, dans ce dernier cas, il risque de n'être qu'un *accessoire*¹⁸.

Même dans sa dimension purement artistique, l'œuvre d'Albright a besoin d'appartenir à l'espace du mythe de « Dorian Gray » pour prendre pleinement son sens, puisqu'il donne directement une forme à la peinture du roman et ne se contente pas d'en évoquer le thème. C'est seulement ainsi, en regard du texte, que se comprend la vibration colorée de la matière, c'est à dire *l'inframouvement* que l'artiste a voulu donné à l'image peinte.

¹⁷ Nous voici face à un tableau qui a rempli successivement différentes *fonctions* : illustrant le « Portrait de Dorian Gray » du roman de Wilde, il fut conçu pour être filmé en technicolor. Il eut le « rôle principal » dans un film qui le présente comme un tableau « vivant ». Il fut un objet promotionnel, un coup publicitaire (pour le film et pour le peintre). Devenu autonome, il fut, et est encore régulièrement exposé comme une des œuvres significatives d'Ivan Albright.

¹⁸ En écrivant ces lignes, il me revient la réaction de Jean-Claude Latil quand je lui ai appris qu'Albright avait fait don de son tableau au Art Institute de Chicago, qui désormais le conservait précieusement (rappelons que Latil avait peint un *Portrait de Dorian Gray* pour le film de Pierre Boutron). Il m'a répondu mot à mot : « il est gonflé ! ». Son exclamation soulignait la difficulté de faire coïncider l'œuvre d'art avec la peinture de cinéma. Mais c'était sans savoir l'appropriation que le peintre américain avait fait du tableau de Wilde, ni l'intérêt que Lewin portait à l'art et aux artistes, sa volonté d'intégrer dans la fiction de véritables œuvres d'art.

Objet réifié du mythe, relique de film ou œuvre d'art¹⁹ : on pourrait dire de ces trois « dimensions » appliquées au tableau d'Albright qu'elles lui désignent un espace de référence - comme un repère orthonormé permettant au regard de mieux situer la position de notre « objet » afin de lui redonner toute cette *profondeur de champ* que je pense nécessaire à son appréhension.

En tant que restaurateur, c'est en qualité d'*objet instable* qu'il convient de l'approcher afin de ne pas amputer une part de sa singularité. Et comme nous allons le voir ci-dessous, ce statut « fluctuant » de la peinture aura été *stigmatisé* par la métamorphose de la signature.

« Basil Hallward / G 86 », signature ou inscription ?

La signature « Basil Hallward / G 86 » témoigne activement du dernier lien entre la peinture et le film. Pour Ivan Albright, elle devait symboliser à elle seule l'origine commerciale de la commande de son tableau²⁰, comme s'il s'agissait de la signature d'Hollywood sur la toile.

« Basil Hallward / G 86 » désigne aussi l'auteur du portrait dans le film. Une fois sortie de son contexte, la fiction du cinéma opère toujours dans le réel : « Basil Hallward / G 86 » ressemble toujours à une signature ; le peintre imaginaire peut alors être pris pour le véritable créateur du tableau (et cela, malgré l'inscription « The Picture of Dorian Gray / Ivan Le Lorraine Albright », libellée sur le cadre²¹).

Apparemment une telle « indétermination » ne pouvait pas durer²². En supprimant cette « signature », Albright retirait à la peinture la marque de son origine d'œuvre filmique ; comme s'il atténuait sa dépendance hollywoodienne et mercantile. En ajoutant la sienne, il se la réappropriait définitivement comme œuvre à part entière, comme étant, au fond, le seul et unique auteur du *Portrait*

¹⁹ Il s'agit des trois *dimensions* de l'œuvre. C'est parce que celle-ci fonctionne simultanément à plusieurs niveaux qu'elle est difficilement identifiable. Mais c'est pour la même raison qu'elle est chargée de cette étrangeté qui en fait sa force. Ce « feuilletage » de sens en fait une œuvre unique. Toute tentative de la réduire à un aspect plutôt qu'à un autre s'avère insatisfaisante. Dès lors qu'on veut l'isoler dans une case, elle nous échappe pour glisser vers une autre case.

²⁰ D'autant qu'il se pourrait bien qu'elle ne soit pas de la main du peintre. Cette hypothèse n'est pas vérifiée, cependant on constate que cette large signature était la seule trace sur la toile qui ne portait pas la facture personnelle d'Ivan (elle est même quasiment identique à celle du tableau initial, réalisé par Medina). Albright aurait pu se réapproprier la signature du film comme il l'a fait avec les autres objets du scénario et ainsi lui appliquer la métamorphose qu'a *subie* la toile dans son ensemble. Cela n'a pas été le cas. Au contraire, l'inscription blanche paraissait plaquée sur l'image, elle ne s'y intégrait pas du tout.

²¹ Qu'elle ait été ou non prévue pour le tournage, la signature « Basil Hallward » a été accompagnée dès les premières expositions du *Portrait de Dorian Gray* par le nom « Ivan Le Lorraine Albright » inscrit sur le cadre. Cette inscription sur le nouveau cadre, ajouté après Hollywood, était alors pour l'observateur le seul moyen d'identifier la véritable identité du peintre. La peinture étant dissociable du cadre, les deux peuvent dans le temps, se retrouver séparés.

²² Bien qu'elle ait contribué, comme cela a déjà été dit, à la renommée d'Albright en lui permettant, dans un premier temps, de jouir des retombées de sa collaboration avec Hollywood.

de *Dorian Gray*. Sa signature, « gravée » désormais dans l'image, était bien plus sûre et durable²³ que l'inscription du cadre aujourd'hui à moitié effacée.

Lorsque l'on demande à la fille du peintre, Dinah Rojek Albright, ce qu'elle pense du changement de signature sur le *Portrait de Dorian Gray*, voilà ce qu'elle répond :

« Je n'ai aucune information précise concernant la signature, mais je peux faire des suppositions basées sur son attitude à propos de l'art commercial qu'il méprisait totalement. Il considérait que *Le portrait de Dorian Gray* était commercial. Il était artiste, et chaque peinture était comme un enfant pour lui. Mais même s'il n'avait pas un véritable respect artistique pour cette peinture, il aurait considéré comme un anathème qu'elle ait la signature de quelqu'un d'autre. Je doute qu'il lui soit venu à l'idée de changer la signature pour le musée, il est beaucoup plus probable qu'il l'ait fait parce qu'il en était le peintre. »²⁴

L'auteur et son double

Malgré toute son ambiguïté, ladite « signature » viendrait plutôt comme une *inscription* qui en réfère au film et au roman²⁵. Le nom « Basil Hallward » renvoie au roman original et à son auteur, Oscar Wilde. L'icône « Basil Hallward / G 86 » renvoie, elle, au film et à son auteur-réalisateur, Albert Lewin²⁶.

L'inscription « Basil Hallward / G 86 », une fois perçue comme un élément significatif de l'image et non plus comme une signature « rivale », aurait mérité, il me semble, une attention particulière. Même si, pour le tableau final réalisé par Albright, elle restera invisible à l'œil du spectateur du film, même si, en « flottant » sur l'image, elle est le seul élément à ne pas « vieillir », on peut considérer que cette inscription fait partie intégrante de l' image, comme un phylactère classique. Elle lui appartient au même titre que les autres éléments peints imposés par les besoins de l'intrigue : la statuette de chat, le personnage, le paravent ou encore l'horloge. La présence de l'inscription participe comme eux à la cohérence de l'histoire, fait le lien avec le portrait initial réalisé par Medina.

« *Portrait de Dorian Gray de Basil Hallward, peint par Ivan Le Lorraine Albright* » : le véritable artiste aurait pu garder l'inscription tout en ajoutant sa propre signature sur le tableau. Ainsi, il y aurait eu deux « signatures » distinctes, préservant ainsi la polysémie de l'oeuvre. Ces deux *parafes*, aux

²³ Ivan Albright avait une conscience permanente du passage du temps, toute son œuvre en témoigne. Il voulait anticiper le devenir de sa peinture et ne rien laisser au hasard, il voulait maîtriser ce qu'il adviendrait d'elles. « Il ne peignait pas pour les gens de son temps, mais pour les gens du futur » : extrait du premier courrier de Dinah Rojek Albright, cf. cahier IV, partie « Correspondances ».

²⁴ Extrait du courrier de Dinah Rojek Albright. Cf. cahier IV, partie « Correspondance ».

²⁵ Le nom « Basil Hallward » peut renvoyer autant au film qu'au roman, mais la lettre « G » de Gladys et l'année « 86 » sont propres au film.

²⁶ Il faut ici rappeler l'importance inaugurale de l'apparition du tableau dans le film (dans l'état initial, réalisé par Medina) par l'acte de la signature du peintre (et de Gladys) sur la toile.

significations tout à fait différentes, auraient pu fonctionner ensemble, tout comme l'inscription du cadre qui côtoyait celle de la toile avant 1964.

J' ai réalisé, à cet effet, un montage photographique en superposant les deux photographies de l' œuvre provenant des catalogues d' exposition de 1964 et de 1997. L' objectif de cette manipulation est simplement de montrer la différence de taille entre les deux signatures, ainsi que leurs emplacements, l' une par rapport à l' autre.



Montage photographique (superposition des photographies de 1964 et 1997, détail).

Comme toujours chez Albright, la signature est petite et composée de lettres majuscules régulières. Ici, elle est très proche de l' angle inférieur gauche. L' inscription « Basil Hallward » était beaucoup plus grosse, plus blanche, plus visible.

La différence de proportion et de lisibilité des deux signatures témoigne de leurs différences de fonctions - l' une étant là pour afficher une « identité » fabriquée, l' autre pour donner discrètement le véritable nom du peintre.

Restituer l'inscription ?

Une intervention de restauration visant à restituer l'inscription « Basil Hallward / G 86 » (telle qu'elle apparaît sur la toile dans les photographies de 1945, 1946 et 1964) serait-elle envisageable ? Comme retoucher une lacune (bien qu'il n'y ait pas, à proprement parler, de lacune).

Le restaurateur s'occupe aussi bien de préserver le travail de l'artiste avec ses intentions que de tenter de restituer une part de vérité historique.

Se pose alors un dilemme : restituer l'inscription dans un souci d'authenticité historique signifierait aller à l'encontre du choix d'Albright.

L'enjeu n'est pas non plus d'opérer un retour à « l'origine », il est, bien sûr, hors de question d'agir d'une quelconque manière sur la signature ultérieure d'Ivan Albright.

Que faire alors ?

Il paraît peu probable que l'artiste, dès l'origine du projet, ait conçu son *Portrait de Dorian Gray* avec l'inscription « Basil Hallward ». Et l'on ne sait pas si elle était prévue dans le contrat avec Albert Lewin. Mais en admettant qu'elle ait été faite juste avant ou après le tournage, pour la promotion du film, on peut la considérer comme un ancien ajout, aujourd'hui retiré de la toile²⁷.
Un ajout de la main du peintre ? On ne sait pas. Mais tout au moins toléré plusieurs années par ce dernier avant d'être retiré.

Regardons du côté de « Théorie de la restauration » de Cesare Brandi afin de voir comment celui-ci analyse le « concept d'ajout » :

« Du point de vue historique, l'ajout subi par une œuvre d'art n'est qu'un nouveau témoignage de l'activité humaine et donc de l'Histoire ; en ce sens, il ne diffère pas de la touche originelle ; il a autant le droit d'être conservé. L'enlèvement en revanche, même s'il résulte aussi d'un acte et donc s'insère également dans l'Histoire, détruit en fait un document et n'apporte pas d'information sur lui-même. Il entraînerait donc la négation et la destruction d'un passage dans le temps et la falsification d'une donnée. Il s'ensuit qu'historiquement, est légitime, de façon inconditionnelle, seule la conservation de l'ajout, alors que son enlèvement doit toujours être justifié et en tout cas pratiqué de façon à laisser une trace sur l'œuvre elle-même. »²⁸.

Si nous avons démontré que le retrait de « Basil Hallward / G 86 » avait été le résultat d'une intervention postérieure à la mort d'Albright ou à la période durant laquelle celui-ci n'en était plus le propriétaire, nous aurions pu alors proposer une restitution de l'inscription du même type que celle envisagée par le montage photographique ci-dessus. (Le procédé et les matériaux de reconstitution auraient été à élaborer.)

Temps de la « formulation » du *Portrait de Dorian Gray* ?

On a vu qu'Albright, à travers son attitude vis-à-vis de la MGM, étendait son rôle de peintre du « Portrait de Dorian Gray » bien au-delà de la simple réalisation d'une « image » de commande. Sur le modèle du roman, il s'est efforcé d'intervenir en tenant compte des multiples paramètres qui pouvaient influencer le portrait fantastique : comme s'il jouait tous les personnages en même temps, comme si toutes les actions devaient finir par se répercuter en miroir sur la toile.

Pour poursuivre le parallèle entre *Le portrait de Dorian Gray* peint par Ivan Albright et « Le portrait de Dorian Gray » tel qu'il est pensé par Wilde, on pourrait dire que la représentation du tableau s'est effectivement transformée au cours du temps.

La simple transformation d'un détail de la surface peinte - le « tour de passe-passe » au niveau de la signature - a changé la destination de l'œuvre. L'image

²⁷ Rappelons que l'inscription a bien été retirée et non recouverte : ce qui, évidemment, n'a pas la même valeur.

²⁸ Cesare Brandi. « Théorie de la restauration ». p.57- 58

de la peinture s'est fait le reflet, non pas de l'âme du modèle, mais de l'évolution de sa propre histoire et de la volonté du peintre.

Jusqu'à quand dure véritablement la période de création du *Portrait de Dorian Gray* ? Ou, pour employer les mots d'une autre citation de Brandi, quand est-ce que « s'achève sa formulation »²⁹ ? (C'est d'ailleurs une étrange question pour une œuvre « censée » évoluer dans le temps).

Traditionnellement, le dernier coup de pinceau appliqué sur une œuvre est bien souvent celui qui appose la signature de l'auteur. Dans le cas étrange que nous étudions et pour les raisons déjà énoncées, Albright a retiré une « autre signature fallacieuse » avant d'inscrire la sienne. Or, on connaît sa faculté à travailler ses peintures des années durant. On a vu comment il lui arrivait d'exposer ses œuvres inachevées en tant que « work in progress », comment il les reprenait plus tard afin de les mener à terme. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il avait été choisi par le réalisateur.

Le retrait de l'inscription peut lui aussi être considéré comme une de ces reprises tardives, fréquentes dans le travail du peintre. Il ferait donc encore partie de son processus de création. Albright achèverait sa toile par ce dernier acte, la figeant ainsi dans une ultime et « définitive » composition. Il lui rend son apparence initiale, celle qu'il avait choisie avant l'ajout de l'inscription. Après quoi seulement il la signe. On peut y voir la suite du parallèle avec le *Dorian Gray* du roman : celui-ci achève son portrait par un coup de poignard, et le tableau reprend à jamais son apparence initiale.

Ivan Albright, inventeur ultime du « *Portrait de Dorian Gray* ». En opérant ce retour, la peinture se rapproche encore davantage du portrait littéraire. Albright, par cette action sur la matière, transpose un peu plus la fiction du roman dans la vie : d'une peinture de Basil Hallward, le portrait monstrueux devient une œuvre réelle d'Ivan Albright, mais toujours sur le modèle fantastique pensé par Oscar Wilde.

La « constitution de l'objet »³⁰ ne se limite donc pas à la période passée à Hollywood. Par le changement de signature, l'artiste opère « l'achèvement de la formulation »³¹ du tableau.

²⁹ Voici deux citations extraites de « Théorie de la restauration » de Cesare Brandi : « *Le temps (...) se rencontre (...) En premier lieu comme durée, lors de la manifestation de l'œuvre d'art quand elle est formulée par l'artiste* ». (p.45).

« *Il est clair qu'on ne pourra parler de restauration durant la période qui va de la constitution de l'objet à l'achèvement de sa formulation* ». (p.49).

Brandi utilise le terme « formuler » pour désigner la *mise en forme*, c'est-à-dire la création matérielle de l'œuvre par l'artiste. Ce vocabulaire vient du courant de pensée philosophique contemporain de l'auteur (milieu XXème). L'œuvre d'art y était pensée sur le modèle de l'écriture. Ce terme me paraît s'adapter au *Portrait de Dorian Gray* peint par Albright sur un modèle littéraire (les deux hommes sont contemporains).

³⁰ « Théorie de la restauration » de Cesare Brandi (Cf. note précédente).

³¹ « Théorie de la restauration » de Cesare Brandi (Cf. note précédente).

On peut donc affirmer qu'Ivan Albright a mis fin au processus de création de son propre *Portrait de Dorian Gray* non pas en 1944 mais à une date encore inconnue, située probablement entre 1964 et 1977.

Ce glissement entre les « signatures », ajouté au contexte muséal de présentation du tableau comme on l'a vu préalablement, donne aujourd'hui un sens différent à l'objet perçu, il oriente le regard du visiteur vers une œuvre d'art autonome sans que celle-ci soit immédiatement absorbée par son origine cinématographique.

L'observateur est devant une peinture réelle et non plus face à une « peinture de cinéma » ouvertement attribuée à un personnage fictif. Personne aujourd'hui, en découvrant la toile, ne sait qu'elle a été « signée » au préalable du nom de « Basil Hallward ».

Il est indéniable que le prix à payer a été, selon les termes de Brandi, la « falsification d'une donnée » :

- Rien ne permet d'avoir connaissance de l'existence passée de cette large inscription, caractéristique de la première fonction de l'œuvre.
- Rien, non plus, ne témoigne de l'acte de remaniement, de repositionnement de l'objet qui « *s'insère également dans l'Histoire* ». De ce fait, est entretenue la « *négation* » du « *passage dans le temps* »³² de l'inscription disparue.

L'état actuel de la toile ne rend absolument pas compte du sens du geste d'Albright puisque rien ne le laisse entrevoir à l'observateur. Seules les conséquences sont perceptibles : une œuvre presque « courante », signée Ivan Albright.

Que faire alors si l'on veut rendre compte simultanément des deux états de l'œuvre ? Comme cela a déjà été dit, à partir du moment où l'on reconnaît l'intention du peintre qui a abouti au retrait de l'inscription et à l'absence qui en résulte sur le tableau, on ne peut plus proposer la restitution de l'inscription « Basil Hallward / G 86 ».

Si l'on ne peut pas restaurer la présence de l'inscription, comment alors « restaurer » ou offrir à nouveau quelque chose de son *absence* ?

Absence de trace/Trace de l'absence

Brandi propose aux restaurateurs de toujours laisser une « *trace* » d'un retrait « *sur l'œuvre elle-même* ».

³² Les termes entre guillemets sont repris de la citation de Brandi.

Dans le cas particulier du *Portrait de Dorian Gray*, nous abordons la peinture bien après le retrait de l'inscription. Et n'étant pas à l'origine de ce retrait, nous ne pouvons en laisser une trace matérielle authentique.

Pourquoi alors ne pas envisager une trace extérieure à l'œuvre ? Un indice en dehors des matériaux constitutifs physiques de la peinture qui, malgré tout, serait accessible à chaque observateur du portrait et témoignerait de la présence passée de l'inscription ?

L'épreuve photographique

Une simple photographie du *Portrait de Dorian Gray* comportant encore l'inscription pourrait, par exemple, remplir ce rôle³³.

Prenons l'image du portrait présente dans le catalogue de l'exposition « Ivan Albright » de 1964. On y voit parfaitement l'inscription en appréhendant la place qu'elle prenait³⁴.

Une reproduction de cette photographie, accompagnée d'une courte explication comportant les informations nécessaires à la compréhension des faits, pourrait être inscrite sur le cartel mural (ajoutée aux quelques lignes de présentation de la peinture déjà rédigées par le conservateur) ou sur une fiche informative mise à disposition de chaque visiteur.

Voici (page suivante) à quoi cela pourrait ressembler :

³³ La photographie en général fonctionne comme une trace de ce qui « a été » (Roland Barthes, dans son ouvrage « La chambre claire », parle de la notion du « ça a été »). Elle est un formidable témoin visuel du passé. Elle permet de rendre présent ce qui n'est plus, tout en évoquant activement l'absence des éléments photographiés, aujourd'hui disparus. Son usage courant en fait un document familier, intelligible à tous.

³⁴ Le catalogue n'est plus accessible au public. Par contre, il est présent dans les archives du Art Institute. La photographie se trouve reproduite au musée dans le dossier de conservation du tableau (elle est aussi mentionnée dans le dossier de restauration ainsi que dans le constat d'état).



« Portrait de Dorian Gray de Basil Hallward, peint par Ivan Le Lorraine Albright ».

La photographie ici présente provient du catalogue de l'exposition « Ivan Albright » qui a eu lieu au Art Institute en 1964. L'inscription « Basil Hallward G / 86 » en bas à gauche de la peinture représente la signature du peintre dans le film d'Albert Lewin. Elle a été retirée et remplacée par celle d'Albright (beaucoup plus petite) à une période inconnue, antérieure à 1977. Année durant laquelle l'artiste fit don de l'œuvre au musée après l'avoir conservé à son domicile depuis sa réalisation.

Ce « traitement » simple, qui consiste à confronter en permanence une ancienne photographie de la peinture à l'œuvre originale, me semble répondre à notre problématique :

- Il ne s'agit ni de retouche illusionniste, ni de retouche visible, ni de négation totale de l'ancienne inscription, mais seulement d'un moyen de la rendre perceptible dans sa dimension symbolique ainsi que dans le sens de son absence actuelle. Le compromis entre le fait de rendre compte de l'histoire de l'œuvre et celui de préserver le choix de l'artiste est respecté.
- Du point de vue de la déontologie de restauration, les trois grands principes théorisés par Cesare Brandi et Paul Philippot sont, en quelque sorte, métaphoriquement respectés. L'acte est *réversible* (on peut retirer la photo à n'importe quel moment), *stable* (à condition que le cartel suive la peinture dans tous ses déplacements) et *lisible* (il y a lisibilité croisée entre les deux états de l'œuvre et leurs sens respectifs).
- Le but recherché est passablement atteint. L'observateur peut prendre conscience de l'absence de l'inscription sur la toile et ainsi se faire sa propre idée sur les raisons qui ont conduit à son retrait. Et cela, malgré l'éloignement, à travers la photographie, du caractère « expressif » de l'inscription, de la présence et de la matérialité de celle-ci.

Les restaurateurs accordent de plus en plus d'importance à la documentation photographique (et même vidéographique dans certains cas). Les dossiers de restauration sont désormais accompagnés de photos d'archives ou de photos de traitements. Tous ces documents font en quelque sorte partie de l'œuvre puisqu'ils témoignent de son évolution matérielle dans le temps. Bien souvent ils n'ont pas de raison d'être montrés au public quand le résultat de l'intervention (ou de la non-intervention³⁵) du restaurateur sur l'œuvre suffit à rendre compte du sens de celle-ci (de sa lisibilité, de sa visibilité).

Par contre, quand, dans le traitement, on est obligé de privilégier un aspect plutôt qu'un autre, l'ajout de brèves informations périphériques, visuelles ou écrites, peut parfois être approprié pour rendre compte du sens disparu³⁶.

³⁵ La non-intervention est aussi un choix de traitement.

³⁶ Le restaurateur étant au service de la transmission de l'œuvre dans son intégrité, l'accessibilité de tous à des informations complémentaires devrait aussi faire partie de son champ d'action.

En tant que restaurateur, je suis particulièrement intéressé par le rôle, souvent négligé, de la mémoire qu'ont les individus des œuvres d'art. Elle me semble jouer un rôle primordial dans la « survivance » des objets après qu'ils aient été soustraits au regard du « visiteur ». Dans l'esprit, la matière de l'objet perd sa primauté pour laisser la place à une sensation générale de l'œuvre et à l'émotion induite par l'« idée » qui l'a fait naître. Bien entendu, la matérialité d'une œuvre est essentielle et, le plus souvent, c'est sur elle que le restaurateur agit. Mais le risque est de totalement « réduire l'œuvre à l'objet » (comme l'a souligné Gérard Wajcman lors de la conférence au Louvre « Pourquoi restaurer ? » le 7 décembre 2002). Cette réduction peut aboutir à des aberrations, notamment en restauration d'art contemporain.

J'ouvre ici une petite parenthèse pour donner un exemple. Prenons le cas d'un objet utilisé par un artiste lors d'une performance (il y aurait toute une étude à faire autour de Joseph Beuys et de la restauration de son oeuvre). Le rôle du restaurateur, couplé avec celui du conservateur, se rapproche alors de celui de l'historien. Si la matière de l'objet de performance est restaurée puis l'objet présenté tel quel, il s'apparente alors à une relique (presque dans le sens religieux du terme), et c'est souvent le cas. Il est alors regardé en tant qu'œuvre d'art par le visiteur, ce qui conduit à une incompréhension. La « restauration » de cette œuvre, c'est-à-dire de la performance, et non de l'objet utilisé par l'artiste lors de celle-ci, ne peut être que de l'information qui accompagne cet objet. Le but est de ne pas confondre l'objet de performance avec un ready-made. Cet objet de performance ainsi que toutes les « traces », s'ils sont exposés, doivent garder leur statut de trace ou d'objet utilitaire. La seule survivance de « l'œuvre performance » est dans la mémoire des gens qui y ont assisté. (Sans doute la restauration la plus juste serait de les entendre relater l'événement. Pourquoi ne pas les enregistrer ?)

Chaque regardeur est potentiellement une mémoire vivante de l'œuvre, il en va de l'intégrité de ladite œuvre que celui-ci puisse en appréhender les différentes facettes.

Dans le cas du *Portrait de Dorian Gray*, cette photographie de 1964 fait partie des « outils » utilisés par le restaurateur au moment de sa « reconnaissance de l'œuvre d'art »³⁷. En la rendant accessible à tout observateur du tableau, c'est une autre « facette » de l'œuvre, chargée de sens, qui pourra ainsi cheminer dans les consciences.

On aurait pu arrêter ici l'analyse sur la restauration du tableau d'Albright, mais je pense qu'il faut aller plus loin.

³⁷ Expression de Cesare Brandi. (Théorie de la restauration p.29). Cette étape doit permettre la compréhension de l'objet avant d'intervenir dessus si nécessaire.

Une œuvre ouverte

Malgré cette première avancée, il est toujours difficile de « voir » pleinement cette peinture chargée de la présence/absence du texte de Wilde et de son histoire liée au film³⁸. L'observateur non averti risque de n'apercevoir qu'un objet de curiosité (une image forte, effrayante, voire amusante), sans *prise visuelle* pour pouvoir en appréhender la dimension *spéculaire* plutôt que spectaculaire.

Contrairement à un vaste public de 1945 qui, dès la sortie des salles de cinéma, se précipitait pour voir le tableau exposé au musée, le visiteur actuel, devant *Le portrait de Dorian Gray*, n'arrive pas imprégné du film de Lewin. Peut-être ce visiteur a-t-il vu, un jour ou l'autre, l'adaptation. Sûrement a-t-il déjà entendu parler du roman. Au mieux, il connaît le texte de Wilde et a conscience d'être face à une œuvre qui recrée l'objet central du mythe. S'il « joue le jeu », il réalise alors qu'il est dans la position du personnage de Dorian Gray face à son portrait-miroir. Il se retrouve donc déplacé dans l'espace de la fiction. Mais l'espace réel du musée, qui a tendance à *décontextualiser* l'œuvre pour ne privilégier que sa dimension esthétique, vient heurter celui du mythe, mettre une distance avec la présence physique de l'œuvre. Il est difficile alors d'éprouver cette expérience, de rentrer totalement dans le jeu du *Portrait de Dorian Gray*.

³⁸ La peinture est loin d'être connue par le grand public - même si, aujourd'hui, le tableau d'Albright est reproduit dans toutes sortes d'ouvrages qui évoquent le personnage créé par Oscar Wilde. S'il devait y avoir une seule représentation populaire du portrait corrompu de Dorian Gray, ce serait sans aucun doute celle-là. S'il est vrai que cette peinture n'est qu'un « simulacre » de l'œuvre du roman, elle en est tout de même devenue l'unique *incarnation*.

« *L'image porte absence et présence, ombre et lumière, elle les réconcilie ou souligne leur conflit.* »

« *Ainsi se définit l'espace d'une dialectique dont il convient de poser les termes et d'éclairer les enjeux de la conscience la plus vive qu'il n'est rien de visible ni de pensable qui ne se réfléchisse en son double ou en son contraire : le miroir se présente alors comme un lieu d'interrogation privilégié pour mettre au jour la profondeur de l'image. Image mentale, image du rêve, image peinte : en elles, il révélera le foyer d'une réflexion sur l'acte même de penser.* »³⁹

Agnès Minazzoli

Entre l'art et la vie

Comment redonner une profondeur ? Comment ouvrir une « étendue » du regard où la place du spectateur serait *le lieu même du sens* de l'œuvre ?

J'ai essayé, au cours de cette étude, de mettre autant que possible en lumière la mémoire du *Portrait de Dorian Gray*. Pour cela, j'ai approché la peinture sous ses différents angles, depuis le texte dont elle est issue jusqu'à sa matière actuelle, en passant par son utilisation dans le film et sa réalisation par le peintre.

Comme on l'a vu auparavant, aucune intervention directe sur la matière physique du *Portrait de Dorian Gray* n'est, aujourd'hui, nécessaire ni même envisageable. Il nous faut donc travailler sur l'environnement, à la périphérie de l'œuvre.

Tout au long de cette dernière partie, je vais m'efforcer d'esquisser différentes pistes de recherche comme autant de constructions hypothétiques d'un espace « ouvert » que cette œuvre singulière appelle dans sa (re)présentation.

Les « dispositifs » esquissés ci-dessous nous obligeront à sortir des chemins déjà tracés en matière de conservation-restauration et de muséographie. J'en assume pleinement les enjeux.

³⁹ Agnès Minazzoli, « La première ombre » Editions de Minuit. 1990.

Une réflexion en cours

Il faut d'abord considérer ces propositions comme étant des formes de modélisation possibles. Elles ne sont pas nécessairement compatibles entre elles et une éventuelle mise en acte de celles-ci nécessiterait une approche beaucoup plus fine et plus approfondie⁴⁰ qui excède le contenu de ce mémoire.

Si (à priori) la monstration des œuvres n'est pas de la restauration *stricto sensu*, nous tâcherons de montrer qu'elle doit tout de même faire partie de l'activité du conservateur-restaurateur dans certains cas précis. Le but étant ici d'interroger les limites du métier confronté à un tel objet qui se trouve lui-même être un cas-limite dans la sphère artistique.

« Restauo preventivo »

Pour nourrir notre réflexion, nous allons partir, une nouvelle fois, de « Théorie de la restauration » de Cesare Brandi.

Dans son ouvrage de référence paru en 1963, le philosophe italien introduit une notion qu'il nomme le *restauo preventivo* (traduit par « *restauration préventive* »). Cette vaste notion ne doit pas être confondue avec la *conservation préventive* que l'on pratique aujourd'hui et qui vise à préserver les collections des risques de dégradations à venir en agissant sur l'environnement de l'œuvre⁴¹.

Cesare Brandi définit trois directions de recherche qu'il intègre à la *restauration préventive* :

« *La première direction de recherche s'efforcera de déterminer les conditions nécessaires pour jouir de l'œuvre en tant qu'image et fait historique.* »⁴²

En second lieu, Brandi estime que la recherche devra porter sur l'état de la matière physique de l'œuvre, et enfin sur les conditions de l'environnement permettant une meilleure conservation de celle-ci. (C'est ce troisième point que l'on appelle aujourd'hui : *conservation préventive*).

Georges Brunel résume la première direction de recherche de la façon suivante :

« *Assurer aux œuvres les conditions de leur visibilité relève, pour Brandi, du restauo preventivo.* »⁴³

⁴⁰ Par exemple avec la constitution d'un groupe de travail autour de la conservatrice en charge du tableau pouvant faire appel à différents domaines de compétence : historiens d'art, restaurateurs, scénographes, éclairagistes et pourquoi pas des artistes intéressés par le sujet, etc...

⁴¹ Dans la préface de « Théorie de la restauration », Georges Brunel met en garde contre un tel amalgame des deux notions. Il explique que, si le « *restauo preventivo* » de Brandi et la *conservation préventive* ont effectivement tout un domaine en commun, la première s'étend en plus sur des questions qui dépassent le champ d'action de la seconde.

Nota : tous les numéros de pages de ce chapitre renvoient à l'ouvrage de Cesare Brandi « Théorie de la restauration », éditions du patrimoine, traduit de l'italien par Colette Déroche.

⁴² Brandi p.82.

Ce qui m'intéresse dans l'approche théorique de l'auteur, c'est l'idée essentielle selon laquelle la restauration inclut l'action sur l'environnement de l'œuvre au même titre que le traitement sur la matière elle-même. Et cela, pas uniquement pour en protéger la matière, mais aussi, comme le dit Brandi, pour permettre de « *jouir* » pleinement de celle-ci. Autrement dit, que ce soit en retouchant une lacune ou en faisant installer un éclairage adapté à l'histoire de l'objet, le restaurateur remplit sa fonction, il agit sur les conditions de visibilité de l'œuvre.

Pour en préciser la pensée, il faut essayer de comprendre ce qu'entend Brandi lorsqu'il affirme qu'« *on ne restaure que la matière de l'œuvre* ». ⁴⁴ Il étend cette notion au-delà de la conception que l'on s'en fait habituellement. Pour lui, « *la matière se présente comme tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image.* » ⁴⁵ C'est pourquoi, l'environnement, la lumière, le cadre, l'angle de vue (essentiellement pour un monument), tous ces éléments permettant « d'apprécier » l'œuvre et font partie de sa matière.

Pour illustrer cette conception, Brandi propose un exemple, résumé dans la préface de la manière suivante : « *la matière du Parthénon n'est pas seulement un certain type de marbre, c'est aussi la lumière de l'Attique.* » ⁴⁶

Sans trop extrapoler en appliquant cette façon de concevoir les choses sur *Le portrait de Dorian Gray*, on pourrait dire que le film (qui devait englober le tableau), le roman (dont le tableau est le reflet), la lumière dans l'atelier de la MGM, l'attitude d'Albright à Hollywood, le portrait « jeune » de Malvin (qui est un pendant du même tableau), etc., etc., font, en quelque sorte, partie de la « matière de l'œuvre » d'Albright.

Dans ces conditions, il semble légitime de s'interroger sur la façon de prendre en compte ces éléments « périphériques » dans la « restauration » même du tableau. L'idée de restauration étant prise dans le sens de : *déterminer comment donner à voir dans le présent une œuvre du passé.*

Bien entendu, cela fait appel à une certaine subjectivité (encore pas toujours bien venue en restauration). D'ailleurs Brandi ne manque pas de souligner que la première direction de recherche de sa *restauration préventive* repose sur « *une sensibilité artistique et historique* », contrairement aux deux autres qui se situent sur un terrain plus scientifique et donc, à priori, moins contestable ⁴⁷.

Si Brandi utilise le terme de « préventive » pour qualifier ce domaine spécifique de la restauration, c'est qu'il considère que le rôle de cette dernière est de

⁴³ Brunel in Brandi p.17.

⁴⁴ Brandi p.31.

⁴⁵ Brandi p.33.

⁴⁶ « Théorie de la restauration » Brandi p.36 et Brunel p.18.

⁴⁷ Brandi p.88.

prendre en amont des dispositions nécessaires pour empêcher la modification des éléments périphériques à une œuvre⁴⁸.

Dans notre cas, il ne s'agit pas tout à fait de la même chose. D'abord, nous avons affaire à une peinture de chevalet et non à un monument. Ensuite, les faits étant passés, une action sur l'environnement du tableau ne pourrait pas, évidemment, être « préventive ». Le terme de « restauration préventive » est donc mal approprié pour définir notre proposition d'action sur la périphérie de l'œuvre. Il nous faut en trouver un autre.

Par sa conception de la matière, Brandi sous-entend que, pour une appréciation totale de l'œuvre, celle-ci est indissociable de ce qui l'entoure. Il y a un rapport de dépendance entre l'une et l'autre, comme la relation qu'un objet entretient avec son ombre.

Pour une restauration des « doubles de proximité »

Dans un ouvrage récent de Clément Rosset, intitulé « Impressions Fugitives », l'auteur explique de la manière suivante le lien étroit qui unit l'objet et ses « doubles » :

« L'ombre, le reflet et l'écho (...). Ces doubles-ci, qu'on pourrait appeler doubles de proximité (...) ne sont pas des prolongements fantomatiques du réel, mais des compléments nécessaires qui sont des attributs obligés (...). S'ils viennent à manquer, l'objet perd sa réalité et devient lui-même fantomatique. »⁴⁹

Prenant appui sur ce modèle, nous pourrions alors qualifier le domaine particulier de la restauration qui nous intéresse comme étant celui d'une « **restauration de proximité** »⁵⁰.

Par le fait d'intervenir à la lisière, nous voudrions mettre l'accent sur la « perte de réalité » que certaines œuvres peuvent subir lorsqu'elles sont totalement séparées d'une part fondamentale de *l'étendue* qui les constitue. C'est alors qu'elles peuvent être réduites sinon à leur fantôme, du moins à une image *éteinte*.

⁴⁸ Par exemple, empêcher la modification d'un réseau de route entourant un monument pour que celui-ci puisse continuer à être vu depuis l'angle voulu par l'architecte, fait partie de la *restauration préventive* (p.83). Brandi développe cet exemple à partir de la façade de Sant'Andrea della Valle, à Rome.

⁴⁹ Clément Rosset. « Impressions Fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho » p. 11. Editions de minuit. 2004.

⁵⁰ Ce terme n'est pas non plus tout à fait satisfaisant, mais pour l'instant, il nous servira comme un terme de travail.

Une « restauration de proximité » du *Portrait de Dorian Gray* serait une tentative de redonner à l'œuvre cette *part fondamentale et manquante de l'étendue qui la constitue* et qu'elle appelle, il me semble, très fortement : celle de l'espace englobant du mythe et de sa mise en abîme qui permet au portrait d'exister et de fonctionner en tant qu'œuvre-miroir⁵¹.

Voici deux exemples de traitement passés que l'on pourrait aussi qualifier de « restauration de proximité » :

- Le premier concerne un monochrome blanc de Robert Ryman. Ce tableau, de forme carrée, possédait un énorme réseau de craquelures qui lui faisait perdre sa signification d'œuvre minimaliste. Sur les conseils de l'artiste (celui-ci ne préconisant aucun sens d'accrochage particulier à cette oeuvre), la toile a d'abord été accrochée dans le sens qui faisait le moins ressortir l'altération. Puis, par la simple modification de l'angle d'éclairage du tableau, celle-ci est pratiquement devenue invisible (cf. mémoire de fin d'études de Karine Corbier sur Robert Ryman. Ecole d'art d'Avignon. 2000).
- Le deuxième concerne la Pietà qui a saigné de Saint Saturnin-lès-Apt. A la demande de la municipalité, le tableau, littéralement en ruine, a été pris pour être restauré. Après une longue période, celui-ci a été rendu au village dans le même état de ruine (sinon consolidé) mais cette fois-ci comme étant « restauré ». Ce qui a été restauré dans ce cas c'est le fait de pouvoir accepter le tableau dans son état de délabrement en privilégiant, aux dépens de la valeur esthétique de l'image, sa valeur historique de « blessure » symbolique dans le lien social d'une communauté (cf. mémoire de fin d'études de Julia Riecke. Ecole d'art d'Avignon. Département des histoires perdues. 2001).

Un autre espace-temps d'exposition

Il s'agit d'offrir à nouveau, en reprenant de façon métaphorique les termes de Clément Rosset, quelque chose de *l'écho*, de *l'ombre* et du *reflet* renvoyés par l'œuvre comme autant de points de fuite nécessaires à sa pleine interprétation. Si l'écho manifeste une certaine mise à distance de l'objet, l'ombre et le reflet relèveraient plutôt de son émanation directe.

(Je tiens à rappeler que les « visualisations scéniques » et autres diagrammes qui vont suivre ne sont proposés à la lecture qu'à titre de maquettes de pensée, premières modélisations esquissées et partageables d'un projet théorique).

⁵¹ Bien entendu, il ne faut pas retomber dans l'anecdote du décor reconstitué à partir du film ou bien tiré d'une interprétation littérale du roman. Il me semble que cet « espace » devrait être envisagé comme résultant d'un compromis trouvé entre l'espace fictif du mythe et l'espace réel du musée. Compromis qui permettrait de mettre en avant la fonction réifiée de simulacre du tableau de Dorian Gray tout en maintenant la dimension d'œuvre « autonome » d'Ivan Albright.

Alentours

1

L'écho

L'approche documentaire

C'est d'abord la dimension « filmique » du tableau qui nécessiterait une telle approche. Et cela dans la mesure où c'est essentiellement elle qui est mise à l'écart dans le contexte muséal⁵² (avec, comme on l'a vu précédemment, l'absence de l'inscription « Basil Hallward / G 86 »).

Lorsque Albright a retiré l'inscription « Basil Hallward / G 86 » il n'a pas effacé pour autant toutes les traces qui rattachent sa peinture au cinéma.

En plus de l'inscription disparue, on a pu déjà relever, dans l'image, au moins quatre éléments référents au cinéma :

- L'iconographie de la peinture qui renferme les objets propres au scénario : la statuette de chat, le paravent, le fauteuil, le couteau, l'horloge.
- La qualité du visage de Dorian Gray qui laisse transparaître le mannequin de cinéma utilisé comme modèle.
- La gamme colorée utilisée par le peintre qui découle directement des exigences de lumière du procédé technicolor.
- Le papier froissé avec l'inscription discrète du nom du réalisateur et de son assistant.

⁵² Comme pour « compenser » cette perte du lien au film, c'est d'abord l'origine filmique du tableau qui est mentionnée sur le cartel d'exposition du Art Institute. Après avoir pris connaissance de cette origine par le court texte proposé, l'observateur ressent-il sans doute, face à l'œuvre, quelque chose de l'atmosphère perdue du cinéma.

Ces éléments ne sont pas tous du même ordre, certains renvoient au scénario de Lewin, d'autres au médium cinéma.

	scénario du film	médium cinéma
Inscription « Basil Hallward / G 86 »	×	
Objets représentés	×	
Visage du personnage (mannequin en cire)	×	×
Gamme colorée		×
Papier froissé (avec « Lord Albert Lewin et Sir Gordon Wiles)		×

En signalant à l'observateur les éléments qui renvoient au scénario, on met en lumière la dimension de « peinture filmique » (pour ne pas dire « d'accessoire ») de l'objet soumis à des impératifs extérieurs.

Et en lui signifiant les éléments qui renvoient au médium cinéma, on rend plutôt compte du repositionnement du peintre et de sa technique face à un autre médium.

Il nous reste à voir comment mettre ces informations à la disposition du visiteur.

On pourrait rajouter quelques phrases sur un cartel mural ou plutôt sur la fiche informative déjà proposée en amont (pour signifier l'absence de l'inscription « Basil Hallward / G 86 »). Cette note explicative mentionnerait les différents éléments tout en les pointant sur l'image. Par exemple :

- sur la peinture, Ivan Albright a dû représenter les objets principaux que l'on retrouve dans le film.
- pour peindre Dorian Gray, il s'est servi de mannequins de cire représentant l'acteur Hurd Hatfield vieux et défiguré.
- sachant que la peinture allait être filmée sous un puissant éclairage afin de satisfaire la faible sensibilité de la caméra technicolor, il a peint sous un éclairage similaire qui l'a amené à mettre en place une nouvelle gamme colorée. Celle-ci va prendre une place centrale dans l'idée de vieillissement de la peinture...
- il a représenté, posé sur la chaise, un papier froissé mentionnant les noms du réalisateur « Lord Albert Lewin » et de son assistant pour les décors, « Sir Gordon Wiles ».

Pour une approche plus visuelle, on pourrait aussi mêler au texte des fac-similés de documents et des photographies⁵³.

⁵³ Par exemple, la photographie des jumeaux Albright en train de peindre serait adaptée pour rendre compte des mannequins de cire utilisés en guise de modèle. Ou bien encore, le contrat de la MGM expliquant les directives données à Albright, permettrait de montrer le lien étroit entre l'œuvre et le film (même si je n'ai pas pu mettre la main sur ce dernier, il existe quelque part dans les dossiers de Dinah Rojek Albright et, sans doute, dans les archives de la MGM).

Mais on ne peut pas multiplier à l'infini les fiches et notes explicatives sans risquer de provoquer l'inverse du but recherché. Nous voulons d'abord que l'observateur soit en mesure de *regarder* la peinture, d'être *l'acteur* de ce qu'il voit et non pas de ce qu'il *doit* voir⁵⁴.

L'approche documentaire peut livrer au public des informations précieuses en regard de l'œuvre. Mais il est toujours difficile d'évaluer la place que celle-ci doit prendre. Si cet aspect devient trop présent, il empêche une approche plus « sensible » et personnelle de l'œuvre. En revanche, un défaut d'information peut réduire considérablement la « lecture » que l'on peut en avoir.

Il faudrait donc envisager une façon moins didactique d'aborder ce versant. S'évader un peu de la fiche et du commentaire. Quelque chose qui n'est pas directement accolé à la peinture et qui favoriserait une relation plus dynamique des passages entre le visible, le lisible et l'invisible.

« L'idée du théâtre »⁵⁵

On pourrait imaginer la création d'un espace qui soit le *lieu de mémoire* du tableau (à l'instar du grenier dans le film qui, lui, est le « théâtre de mémoire » de Dorian Gray).

Dès lors, on pourrait y intégrer des informations qui dépassent la seule dimension cinématographique de l'œuvre.

Ainsi, les images pourraient être prélevées aussi bien dans le film de Lewin (photogrammes ou séquences animées) que dans les journaux d'époque ou dans les *archives Ivan Albright*. Certaines pages des carnets du peintre révéleraient ses notes personnelles concernant le texte d'Oscar Wilde. Des extraits du roman et de l'œuvre de Wilde contribueraient aussi à la richesse du lieu. L'essor des monstres littéraires et des figures du double, l'importance de la démonologie et du spiritisme au XIX^{ème} siècle, ou bien encore la persistance du mythe et les variations de sa représentation jusqu'à nos jours, mettraient encore davantage le tableau en perspective.

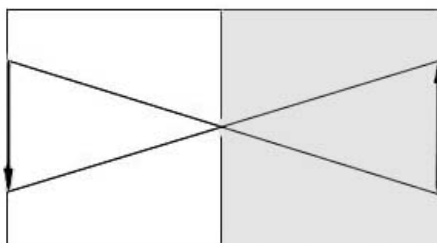
En termes de « restauration de proximité », il me semble qu'il faille aller plus loin que la simple salle documentaire annexe que l'on retrouve aujourd'hui dans le cadre de beaucoup d'expositions thématiques ou monographiques.

L'organisation d'un tel espace « documentaire » et son articulation à l'œuvre (qui devrait être justement à proximité) nécessiterait une étude à part entière. Elle ne sera ici que suggérée par la métaphore de trois dispositifs optiques :

⁵⁴ Sans parler de l'utilisation grandissante des « audio-guides » où l'on doit d'abord « écouter » ce que l'on doit voir.

⁵⁵ Titre d'un texte de Giulio Camillo décrivant, en 1544, l'édifice en bois que celui-ci avait conçu dans le but de créer un système mnémotechnique universel, à base d'emblèmes et d'images symboliques : le « Théâtre de mémoire » ou Théâtre de la connaissance.

- **Camera obscura**

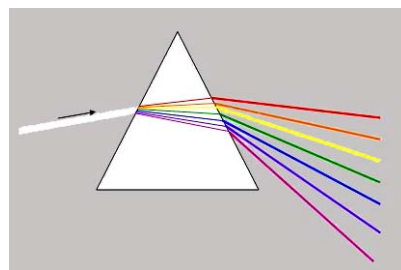


Tout d'abord, cet espace physique, séparé de celui de l'œuvre, pourrait se concevoir comme une sorte d'*antichambre photographique* ; c'est-à-dire comme l'endroit sensible où serait révélé le(s) fond(s) des histoires et le regroupement des figures qui l'habitent et la constituent.

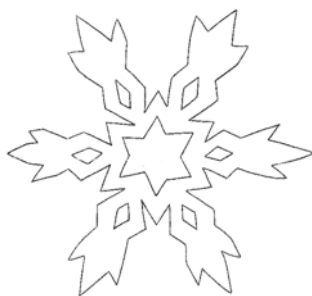
- **Chambre spectrale**

Une autre métaphore serait celle de la réfraction de la lumière. Cet espace serait comme un prisme au travers duquel la « matière culturelle » du tableau viendrait se décomposer, se démultiplier en autant d'images fixes et animées, sonores ou écrites...

C'est cette juxtaposition d'éléments hétérogènes qui nous donne à voir l'étendue du *spectre* de l'œuvre.



- **Kaléidoscope**



Dans cette espace, l'œuvre serait, comme à travers un kaléidoscope, éclatée en d'innombrables combinaisons d'images et de textes.

On pourrait alors parler d'un atelier de *dissection et de montage* où chacun pourrait *recomposer* à l'infini sa propre vision du mythe...

Une mise en scène *sensible* de cet espace documentaire où cohabiteraient « ombres », « images » et « reflets » nécessiterait la participation active de compétences venues d'horizons divers (documentalistes et documentaristes, historiens, scénographes, etc...) ⁵⁶.

⁵⁶ Une réflexion commune pourrait s'élaborer en amont dans le cadre de séminaires interdisciplinaires ou encore à partir des actes d'un colloque organisé autour du thème de Dorian Gray.

Une autre forme de résonance

Pour revenir au lien invisible et distendu entre le film et le tableau, la seule solution proposée par le musée a été, comme on l'a vu précédemment, de présenter le film de Lewin dans une salle de projection, parallèlement à l'exposition du tableau.

L'espace-temps du cinéma n'est pas celui de la peinture et nécessite une mobilisation différente du regard et du corps. La durée d'un film impose un temps de séance incompatible avec celui de l'expérience visuelle et immédiate d'une œuvre plastique. En voulant ainsi les mettre en résonance, au lieu de créer un lien entre les deux œuvres on ne fait que renforcer leur totale séparation.

En termes de « restauration de proximité », je pense qu'il y aurait une autre façon d'engager la relation entre le tableau et le film. Celle d'un *tiers regard* : le trait d'union pourrait être la création à part entière d'une nouvelle œuvre et son installation dans le parcours du musée.

De nombreux artistes travaillent aujourd'hui à partir du « substrat » filmique et documentaire en le déplaçant dans une autre temporalité spatiale.

Une œuvre me paraît particulièrement emblématique de cette façon d'aborder le médium cinématographique (et, par-delà, la question du double). C'est l'installation de Douglas Gordon « Confessions of a Justified Sinner » créée en 1996.





Installation, deux écrans de 300 par 400 cm chacun.

Pour conclure cette première partie et en guise d'introduction pour la prochaine, je cite le texte de présentation de cette œuvre de la fondation cartier :

« Le titre est repris d'une nouvelle de l'auteur écossais James Hoog qui influença Stevenson dans l'écriture du célèbre Docteur Jekyll et Mister Hyde. L'œuvre met en scène une double projection d'un extrait du film éponyme de Rouben Mamoulian réalisé en 1931. Elle confronte deux images identiques, l'une en positif, l'autre en négatif, montrant la transformation de l'homme en monstre et, à l'inverse, du monstre en homme. Dans ce court extrait agrandi et étiré à l'infini, Gordon isole et concentre l'attention du public sur le moment critique où s'affrontent les deux versants d'une personnalité partagée. Présentées au ralenti, ces images révèlent les contorsions du visage, la perte de contrôle et d'équilibre du personnage, les expressions physiques et morales de cette métamorphose. (...) Comme dans la plupart de ses œuvres, Gordon incite le public à se déplacer, à circuler autour des images. Il crée ainsi, à l'attention du spectateur une situation « psychologique » qui le trouble et implique sa présence tant psychique que physique dans le déroulement de l'œuvre. »⁵⁷

⁵⁷ Texte de présentation de l'œuvre, « Collection : Fondation Cartier pour l'art contemporain ». Actes Sud. 1998.

2

L'ombre et le reflet

Le portrait de Dorian Gray est un objet de transfert qui passe d'une fiction à l'autre, d'un état à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'un auteur à l'autre. C'est paradoxalement la décomposition de l'image qui le rend « vivant » et c'est lorsque celle-ci renaît qu'il « meurt ». Il existe en temps que *chose* et non pas uniquement en tant qu'image. Et cette « chose » ne reste jamais en place dans la fiction : c'est littéralement un tableau *déplacé*.

Un tableau mouvant

Faisons un détour du côté du roman et du film. La posture du tableau dans l'espace n'y est jamais laissée au hasard. On réalise que l'objet, toujours en mouvement, n'est pratiquement jamais accroché au mur. Par cette instabilité, c'est l'achèvement ou l'inachèvement de la peinture qui est en jeu.

Du côté de chez Wilde

Dans le roman, le portrait est d'abord situé dans l'atelier du peintre « au centre de la pièce, fixé sur un chevalet droit »⁵⁸. Il est en cours de réalisation pendant que Dorian Gray tient la pose sur une estrade (notons au passage que l'estrade place Dorian en position d'œuvre d'art à contempler, comme une sculpture vivante posée sur un socle). Puis, le tableau, une fois achevé, passe chez Dorian qui l'installe dans la bibliothèque. Là, Wilde suggère à demi-mot qu'il est accroché au mur⁵⁹. C'est sa position légitime de peinture, désormais offerte aux regards. Mais juste après la première transformation, il va rapidement se retrouver dissimulé derrière un paravent. Il sera ensuite décroché et mis à l'isolement au dernier étage de la maison, posé au sol et appuyé contre un mur selon les souhaits de Dorian⁶⁰.

⁵⁸ Extrait du roman. « Le portrait de Dorian Gray », Oscar Wilde, « Œuvres », Gallimard. p. 349.

⁵⁹ Après qu'il ait quitté la bibliothèque on apprend que « le paravent n'avait pas été remis en place et l'on pouvait voir un blanc sur le mur. » Oscar Wilde, « Œuvres ». p.468.

⁶⁰ Dorian dit à l'encadreur : « Je ne souhaite pas l'accrocher. Appuyez-le simplement contre le mur ». Oscar Wilde, « Œuvres ». p.467.

Dans la mesure où ses transformations successives le renvoient à nouveau dans une phase d'inachèvement, on peut comprendre qu'il ne soit pas ouvertement accroché au mur ; il n'est plus à admirer dans sa finitude. Posé au sol, il se retrouve à la hauteur du jeune homme qui peut alors observer l'évolution de son image comme dans un grand miroir.

Dans le grenier, Dorian fini par le réaccrocher au mur (toujours en position de miroir) mais il le cache derrière un couvre-lit pourpre utilisé comme un rideau. Il recouvre systématiquement la peinture chaque fois qu'il quitte la pièce. Elle n'est donc jamais visible comme une œuvre ordinaire excepté après la mort de Dorian où le rideau reste retiré. Le portrait une fois achevé par le coup de poignard et redevenu la belle image d'origine, sera donc à nouveau visible⁶¹.

En somme, l'image du portrait, toujours évolutive, n'est ouvertement visible au mur en position de tableau ordinaire que lorsque son état est, ou redevient, stationnaire, c'est-à-dire dans son état initial et lorsqu'il y retourne.

Du côté du film

Dans le film, Albert Lewin simplifie la question. Excepté son installation sur un chevalet dans l'atelier de Basil Hallward, il place en permanence le tableau au sol, comme si la peinture était toujours en état instable. Dans tous les lieux, elle est suffisamment basse pour être en position de miroir : au sol, appuyée contre un mur ou contre un pilier. Revoyons les photogrammes :



Le portrait dans l'atelier de Basil



Dans la bibliothèque de Dorian



Dans l'ancienne salle

Le paravent et le couvre-lit qui recouvrent le portrait ont aussi une petite place dans le film. Toutefois, Lewin use surtout d'un l'angle de vue montrant l'arrière de la toile, pour mieux nous cacher l'image de la peinture jusqu'à la révélation du tableau d'Albright.

⁶¹ « Lorsqu'ils entrèrent, ils découvrirent, accroché au mur, un superbe portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient vu pour la dernière fois, dans toute la splendeur de sa jeunesse... ». Oscar Wilde, « Œuvres », p.562.

Du côté de l'atelier des frères Albright

A Hollywood, les jumeaux ont fait installer les peintures au centre de l'atelier, appuyées au sol, sur des baguettes de bois.



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

Ce système d'appui sommaire remplace en quelque sorte le chevalet, mais sans surélever le tableau. Ce qui permet aux peintres d'être à sa hauteur (sur le photogramme ci-dessus, Ivan a même utilisé un élément mobilier de forme cubique pour être en vis-à-vis du personnage de Dorian).

Du côté du musée

L'œuvre se retrouve aujourd'hui *sagement* accrochée dans les salles du Art Institute, comme n'importe quel autre tableau de la collection. Elle est en état d'apesanteur, flottant sur le mur comme une fenêtre donnant sur l'image.

Le portrait de Dorian Gray est devenue dans le musée cette image *morte-vive*, « prise dans la glace » du tableau, comme si elle attendait, impatiente de rejouer le mythe ; qu'on la *réchauffe*, qu'on la réanime par le regard, par la présence d'un corps vivant.

Nous avons vu que dans l'espace du mythe (que ce soit dans le roman ou dans le film), dès que le tableau devient le miroir des reflets tourmentés de l'âme de Dorian, il est cette chose que l'on manipule, que l'on bouge et que l'on cache parce qu'elle n'a plus tout à fait sa place dans le monde ordinaire.

Comment alors rendre « compatible » l'espace muséal avec celui du mythe, comment réactiver les mouvements de l'œuvre tout en préservant le statut actuel de « peinture d'Ivan Albright » ?⁶²

Pour la démonstration de ce que j'appelle une « restauration de proximité », nous allons nous appuyer sur trois données et leur combinatoire : la posture du tableau et sa mise en lumière qui ouvrent l'espace du regard porté sur celui-ci.

L'objectif est de :

- Définir l'espace du tableau ;
- renforcer la pesanteur de l'objet au-delà de l'image ;
- accentuer l'impression d'image-reflet : donc, placer la peinture en tant que miroir ;
- enfin donner au tableau cette présence en mouvement d'une œuvre, perpétuellement inachevée, comme si elle pouvait se transformer indéfiniment.

⁶² Dans le musée, doit-on isoler *Le portrait de Dorian Gray* ? Je ne suis pas sûr. C'est peut être, au contraire, par sa confrontation avec d'autres œuvres, par le « trébuchement » qu'il impose dans le processus de la contemplation esthétique, que *Le portrait de Dorian Gray* a le plus de présence, le plus d'incongruité.

Scénographies

1/ Posture :

Le simple fait de décrocher le tableau et de le poser au sol, contre le mur, rend celui-ci potentiellement mobile, il retrouve sa nature d'objet soumis à la loi de la gravitation terrestre, celle de la *chute des corps*.

Pour le décoller du mur et le faire rentrer dans l'espace, nous aurions pu suggérer tout aussi bien que le tableau soit installé sur un chevalet ou posé contre des axes en bois (comme on a pu le voir précédemment dans le film et dans l'atelier des frères Albright). Mais cet apport d'éléments extérieurs ne peut que renforcer l'aspect anecdotique. Simplement posé au sol, dressé contre le mur, c'est toujours un tableau, mais c'est aussi un objet placé dans la réalité qui apparaît comme pouvant être à tout instant déplacé⁶³.

L'image descend en deçà du niveau de vision habituel des œuvres pour être de plain-pied avec le visiteur. Le tableau retrouve de la *pesanteur*, avec son cadre, il a toutes les caractéristiques d'un grand miroir⁶⁴.

⁶³ Bien entendu, dans la réalité, il y aura des exigences de conservation préventive à respecter. Le tableau ne doit pas être au sol à cause des risques de remontées d'eau (comme celles qui peuvent être occasionnées par le ménage régulier des salles). Il faudrait donc prévoir de l'installer sur des petits tasseaux mais aussi de le fixer au mur pour l'empêcher de tomber.

⁶⁴ Rappelons que la peinture est construite de la manière suivante : la ligne d'horizon se situe au niveau des yeux du personnage debout; l'angle offre une vue surplombante du sol ; la profondeur à laquelle est placé le personnage, dans l'image, peut correspondre à l'emplacement où l'on se met soi-même pour se regarder dans un large miroir.



2/ Mise en lumière

Couleurs

Comme nous le savons, le traitement de la couleur du *Portrait de Dorian Gray* est au carrefour de l'expérience artistique et cinématographique d'Albright. Il a apporté une solution aux trois dimensions de l'objet : peinture de cinéma, « représentation » du tableau fantastique d'Oscar Wilde, et œuvre « autonome » d'artiste :

- La gamme colorée, propre à ce tableau d'Albright, est la conséquence des expériences du peintre sur la lumière, à partir des éclairages de la MGM. Elle est une réponse aux exigences techniques du cinéma en couleur.⁶⁵
- En dehors du film, cette gamme colorée participe à la vibration de l'image. Elle remédie à l'impossibilité de rendre la représentation « vivante ». C'est par les couleurs qu'Albright s'est approché du tableau fantastique de Wilde.
- La nature peu commune des couleurs est, avant tout, le fruit d'une démarche personnelle du peintre qui aura sa place dans l'évolution future de son travail. Elle est la suite logique de ses recherches picturales ; de sa quête du temps et du mouvement dans la peinture. En ce sens, la gamme colorée du tableau est aussi un élément représentatif de « l'autonomie artistique » de la peinture.

Ainsi, on comprend la nécessité de rendre compte, au mieux, des couleurs de la toile dans son lieu d'exposition. En agissant judicieusement sur l'éclairage, on doit pouvoir mettre en lumière simultanément les « trois dimensions » de l'œuvre.

Lumières

Oscar Wilde décrit de la manière suivante, l'instant où Dorian se confirme la première métamorphose :

« L'éclat de l'aube inonda la pièce et chassa vers les recoins obscurs les ombres fantastiques, qui s'y immobilisèrent, frissonnantes. Mais l'expression étrange qu'il avait remarquée sur le visage du portrait semblait y persister, s'y intensifier même. La lumière du jour, ardente, palpitante, lui montrait les plis de cruauté autour de la bouche aussi clairement que s'il s'était regardé dans un miroir après avoir commis une action abominable. »

⁶⁵ Rappelons que le seul autre tableau d'Albright qui possède les mêmes couleurs, *La tentation de St Antoine*, a aussi été fait pour le cinéma. Les couleurs vives éclairées par une lumière violente devaient permettre d'impressionner convenablement la pellicule peu sensible du procédé technicolor.

Rien ne dit qu'Albright se soit inspiré de cette phrase pour mettre en place son système d'éclairage puissant à la MGM.

Rappelons les faits en citant son biographe Michael Croydon :

« Se rendant compte que son portrait serait filmé sous l'éblouissant éclairage de lumières klieg, Ivan décida de peindre dans des conditions d'éclairage similaires. Les couleurs se montrèrent les plus crues qu'il n'avait jamais employées et il allait expérimenter avec les effets des couleurs complémentaires souvent provoquées par des lampes de cette intensité (...) Etant donné que la peinture de Dorian Gray était inondée de la lumière des petits projecteurs klieg, les couleurs, oscillant du choix d'origine à leurs complémentaires devaient être d'une intensité inhabituelle, et leurs motifs en s'inscrivant sur la rétine restaient gravés profondément dans son esprit. »⁶⁶

Dans sa « première vie » de peinture de cinéma, la toile allait être placée sous un éclairage particulièrement intense. Cela aurait pu rester l'affaire des studios si Albright ne s'était pas emparé de l'occasion pour ancrer cette dimension de l'éclairage dans son travail de la couleur. D'une exigence technique, il en a fait une recherche picturale poétique. De cette manière, l'éclairage fait autant partie de la « seconde vie » de l'objet (sa « vie » de peinture indépendante) que de la « première » dans le film.

Chez Wilde, c'est bien la lumière « ardente, palpitante » inondant le tableau qui montre à Dorian Gray la transformation de son portrait, elle « l'intensifie » presque.

Pour Albright, la volonté d'inclure l'idée de mouvement dans son *Portrait de Dorian Gray* passe par sa quête de l'image rémanente sous l'effet de l'éclairage.

Dans les deux cas, il y a correspondance entre *l'éclat* de la lumière et la *métamorphose* de l'image.

Eclaircissement

Les musées possèdent en général une installation lumineuse adaptée à la bonne restitution des couleurs. Mais l'éclairage y est bien souvent le même pour toutes les œuvres⁶⁷.

La « restauration de proximité » telle que nous tentons de la définir, s'occupe aussi des questions d'éclairage, mais elle le ferait plutôt sous l'angle de *la mise en lumière*. Là encore, elle ne le ferait pas dans un but de conservation de l'œuvre (comme ce qui relève de la conservation préventive) mais dans l'idée d'une certaine restauration qui contribuerait à redonner de la *profondeur* à

⁶⁶ Texte extrait du chapitre consacré au *Portrait de Dorian Gray* dans la biographie « Ivan Albright » de Michael Croydon (p.112). Le chapitre entier est consultable dans le cahier IV.

⁶⁷ Il y a, bien sûr, de nombreuses exceptions - par exemple, lorsque qu'il s'agit, d'abaisser l'intensité de la lumière pour une bonne conservation des œuvres graphiques ou, bien dans le cas d'un éclairage « serré » afin d'isoler et faire ressortir un objet, ou encore dans le cas, théâtralisé, d'une installation, etc...

l'œuvre ; une profondeur de *sens* au-delà de la profondeur visuelle, tout comme un vernis est capable de le faire en surface pour la couche picturale.

Après cette considération, quel éclairage peut-on donner, aujourd'hui, au *portrait de Dorian Gray* ?

Sunlights

Nous pouvons difficilement occulter l'expérimentation avec la lumière qu'Albright a pratiqué à Hollywood. Il a, semble-t-il, peint son tableau en alternant une source lumineuse traditionnelle (artificielle ou naturelle) et des puissantes lampes de studios de la MGM. On aperçoit d'ailleurs une lampe de ce type (une sorte de projecteur à lentille Fresnel d'un large diamètre avec un cache, ici derrière la toile) sur une photographie prise dans l'atelier.



Détail de la photographie des frères Albright à Hollywood (déjà vue cahier II).

Imaginons un instant, dans l'espace d'exposition, que nous cherchions à définir un dispositif simple qui aurait la possibilité d'illuminer le portrait avec un éclairage d'une puissance comparable.

Tout d'abord, le tableau dans son ensemble se retrouverait « sous les projecteurs », comme il l'a été sur le plateau de tournage et dans l'atelier des jumeaux. Mais surtout, la peinture « reprendrait des couleurs » similaires à celles que le peintre voyait quand il élaborait son œuvre à la MGM.

Après Hollywood, il est vrai qu'Albright n'a probablement pas exposé sa peinture avec des éclairages particuliers (la période après le film se prêtait davantage à l'exhibition d'un « phénomène » qu'à la présentation d'une « œuvre d'art » à proprement parler). Mais pourtant, à en croire une lettre-poème écrite à Hollywood, il affirmait que les *portraits de Dorian Gray* (avec celui de son frère) nécessitaient une vision qui dépasse les conditions visuelles normales :

« *Les portraits de Dorian Gray*
Devront être vus aux rayons X
Car dans les toiles il se peut qu'il y ait
Ce qui ne peut se voir à l'œil nu. »⁶⁸

Sans aller jusqu'à placer un appareil radiographique devant la toile, on comprend qu'Albright voulait que l'on *pénètre* dans *Le portrait de Dorian Gray*, tout comme celui-ci pénètre en retour *l'âme* du modèle. Ce qui ne peut être vu à l'œil nu c'est le mouvement de dégradation progressive du personnage. Et c'est justement par les puissants projecteurs de lumière qu'Albright a touché à cette dégradation, qu'il a voulu « ronger » et pénétrer l'image.

Faire la lumière

En plaçant à nouveau une source similaire, l'observateur, comme Albright en son temps, verrait vibrer les couleurs de manière beaucoup plus prononcée qu'à l'heure actuelle. Face à l'image inondée de lumière, il pourrait prendre conscience que la *défiguration* de *Dorian Gray* dépasse largement la représentation monstrueuse figée sur la toile. Sa rétine pourrait capter des images rémanentes issues du portrait. Et la sensation d'un infime mouvement vibratoire de la peinture aurait à nouveau la possibilité d'apparaître, « non pas en elle-même, mais dans l'œil et l'esprit de l'observateur ».⁶⁹

Ainsi, par l'éclairage on ne devrait pas seulement apercevoir *l'envers du décor* du *Portrait de Dorian Gray* - c'est-à-dire les conditions de réalisation et de tournage - mais faire ressentir à l'observateur une part fantastique et inatteignable de la peinture, son combat pour surpasser l'image.

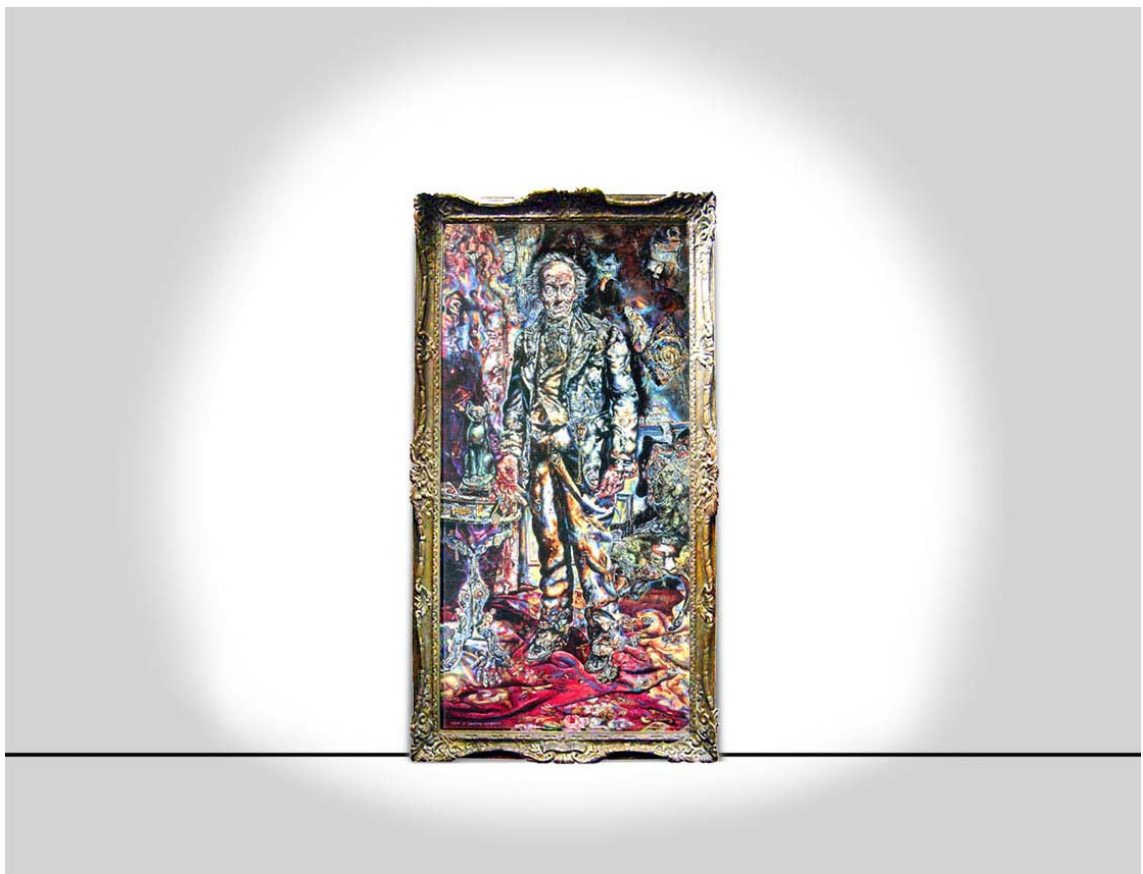
Dans une mise en situation réelle, la source « luminogène » (une poursuite ?) ne doit pas être trop forte⁷⁰. Il faudrait un dosage subtil de la balance entre la

⁶⁸ Extrait d'une lettre-poème adressée à un certain monsieur « Earle » en février 1944 avec un en-tête de la MGM. La lettre est consultable dans le cahier IV avec une traduction.

⁶⁹ Cela fait écho aux notes personnelles d'Albright que nous allons voir plus loin : l'image figée de *Dorian Gray* « possède encore la faculté de vie, non en elle-même, mais en vous ».

⁷⁰ Elle doit toutefois l'être suffisamment pour pouvoir provoquer des images rémanentes dans l'œil de l'observateur attentif. Mais, évidemment, certaines mesures de conservation préventive devront être adaptées aux propositions faites. En particulier pour l'éclairage qui devrait être étudié pour ne pas nuire à la peinture en « brûlant » les couleurs. Il faudrait faire appel à des spécialistes pour trouver une lampe dont les caractéristiques lumineuses ne soient pas dangereuses pour l'œuvre. Il existe des verres à placer devant les lampes capables de filtrer les rayonnements indésirables.

lumière ambiante (telle que celle du musée) et la lumière dirigée pour ne pas théâtraliser l'éclairage du tableau. Le faisceau circulaire devrait progressivement s'estomper sur le mur, comme un halo de l'œuvre.



3/ L'espace du regard

*« Ô miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé
Que de fois et pendant des heures désolées
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! »⁷¹*

⁷¹ Extrait d'*Hérodiade*, Stéphane Mallarmé.

L'entrée du visiteur dans l'image

Albright avait conscience que son *Portrait de Dorian Gray* nécessitait un regard particulier. La peinture en mouvement était intimement liée au mouvement des images de cinéma. Mais si l'on en croit ses notes, une fois sortie du film, *Dorian Gray* devait continuer à vivre à travers les yeux de l'observateur :

« 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. Enlevez le mouvement ainsi que la marche de l'image et vous aurez la mort, car vous aurez aboli le vrai facteur de vie. »⁷²

Qu'est-ce qui se passe (et passe) entre celui qui regarde et l'objet de son regard ?

D'une certaine manière, Albright réclame une forte implication du regardeur pour que l'image ne meure pas ; pour que la toile garde, hors du film, la faculté qu'elle a dans le mythe. Il nous incite à se projeter dans le tableau, comme si nous étions nous-mêmes Dorian Gray face à son portrait-miroir.

Son discours va dans le sens du rapprochement entre l'art et la vie, central dans la pensée de Wilde. Le sujet du *Dorian Gray* d'Albright est autant le regardeur que le portrait. Il va dans le sens du portrait fantastique qui, au fond, n'est qu'un miroir tourné vers le modèle vivant.

La coïncidence du point de vue et du point de fuite

Dans cette logique de « restauration de proximité », nous allons maintenant nous intéresser à l'intervalle invisible qui sépare le corps du visiteur et l'âme dans le tableau.



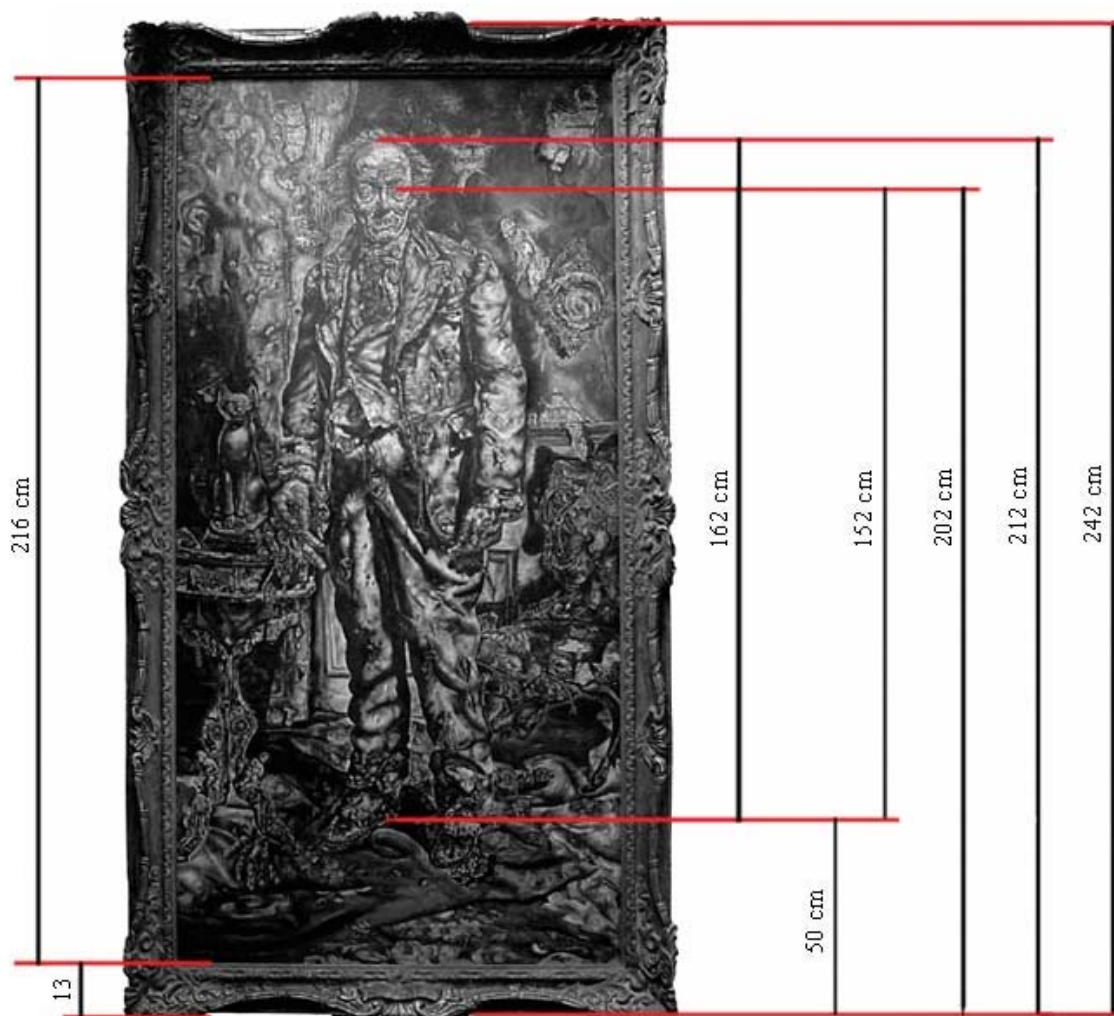
⁷² Note personnelle du peintre. Carnet n°16, *Le portrait de Dorian Gray*. 1943-44, p.<17>. Ces notes d'Albright, manuscrites, sont consultables dans le cahier IV». J'ai pu les trouver dans les archives du Art Institute. A ma connaissance, elles n'ont jamais été retranscrites nulle part. La lecture (particulièrement difficile) et la traduction de ces notes ont été réalisées par mes soins (bien aidé). Elles mériteraient d'être réétudiées de près par un traducteur professionnel.

La position du regard

Dans un miroir, le reflet d'une personne *regarde* toujours droit dans les yeux de celui qui se mire.

Avec le portrait de Dorian Gray, il faudrait donc que les yeux de l'observateur soient à la même hauteur que ceux du personnage peint.

Revenons au tableau et aux dimensions de l'image :



Le tableau, avec son cadre, a une hauteur d'environ 242 cm et une largeur d'environ 133 cm. Le personnage dans l'image mesure environ 162 cm, de la tête aux pieds. Une distance de 50 cm le sépare du bas du tableau : Dorian Gray culmine donc à une hauteur avoisinant les 212 cm. Avec le tableau posé au sol, le niveau des yeux est à environ 202 cm. Il faudrait donc que les yeux du visiteur soient eux aussi à environ 202 cm du sol.

Podium

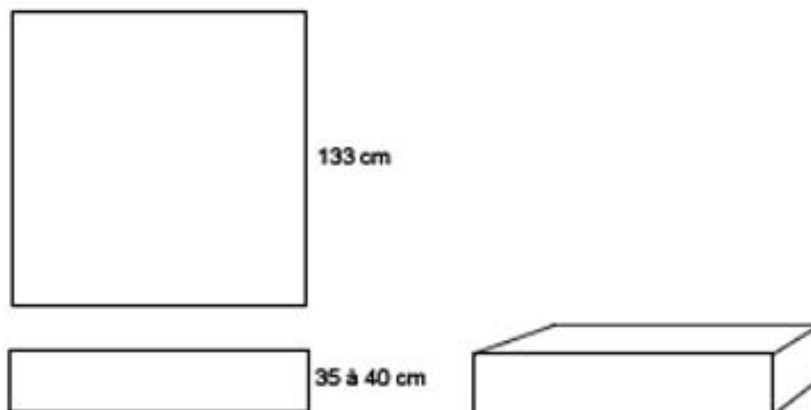
On pourrait imaginer une sorte de piédestal, placé à un endroit défini devant le tableau et qui donnerait une hauteur suffisamment nécessaire pour être face au visage peint.

A l'instar de Dorian Gray en position de modèle, debout sur l'estrade (ou comme Ivan Albright peignant hissé sur son cube), l'observateur monterait à son tour sur un « socle », il serait là, posé comme une « sculpture » vivante face à une peinture « vivante ».

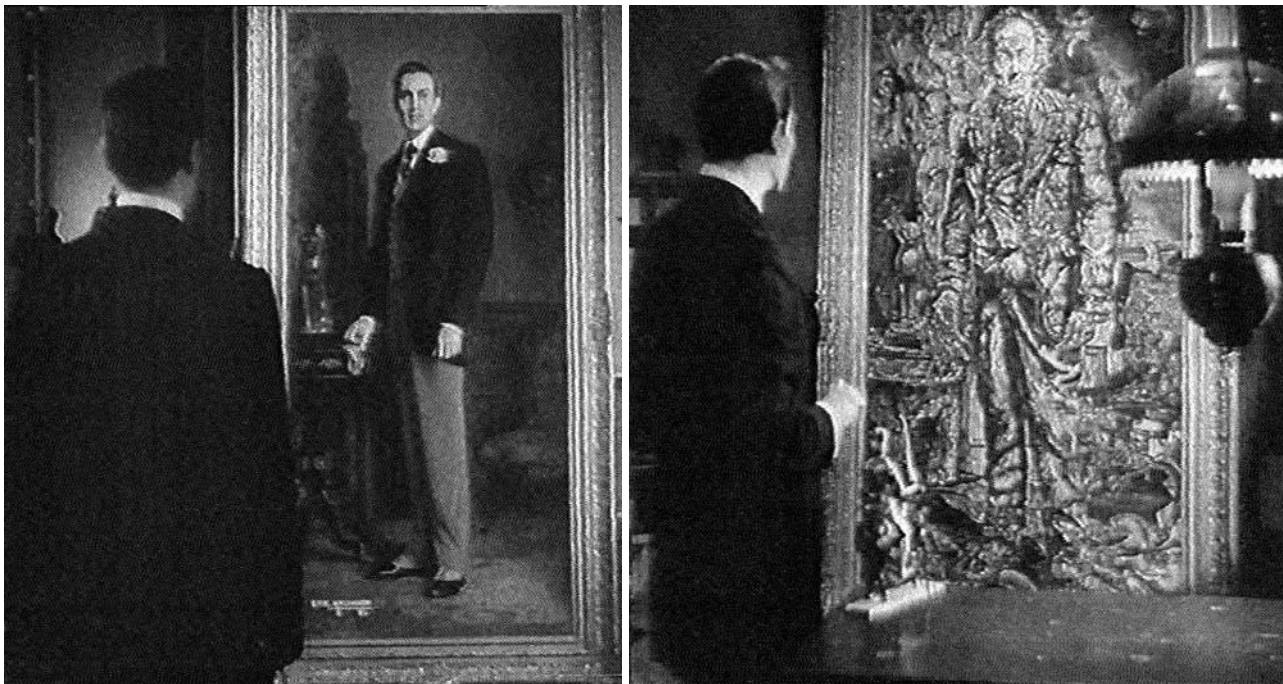


Détail, d'un photogramme du film.

(Ce socle, d'une hauteur de 35-40 cm (pour une personne mesurant 175 cm avec une hauteur des yeux à + ou - 165 cm), pourrait avoir une base carrée de 133 cm par 133 cm correspondant à la largeur du tableau.)



Détermination du point spéculaire (la position du corps)

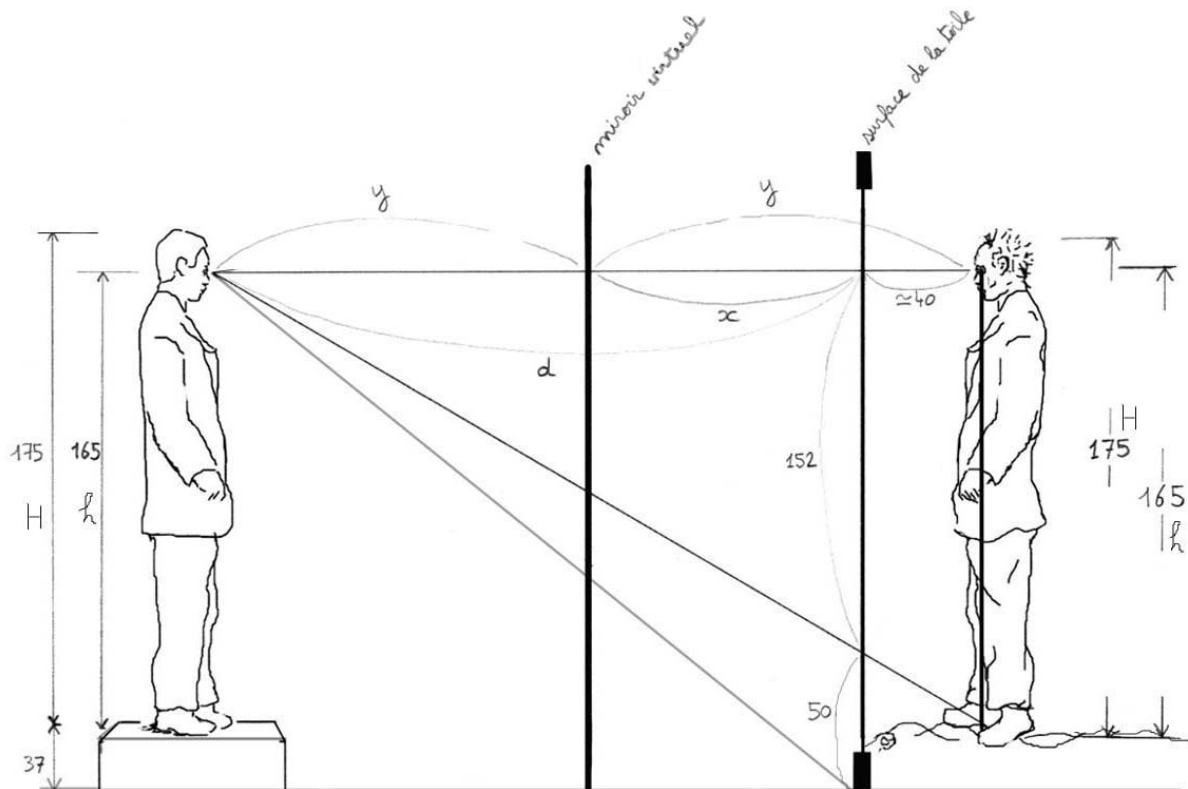


Comme nous l'avons vu précédemment, la relation spéculaire qui unit le modèle à son image est une fonction fondamentale du mythe. Elle est le fil rouge qui aboutit à la « catastrophe » du modèle.

Essayons, à présent, de déterminer la distance idéale à laquelle le visiteur devrait se placer pour que l'image dans le tableau le mette en situation de *danger*, c'est-à-dire qu'elle soit en mesure d'en devenir le reflet.

Nous allons construire à cet effet un dispositif qui puisse rendre compte de cet *écart* que nous voulons obtenir entre l'image et le modèle.

Il ne s'agit ici que d'une simulation plus ou moins approximative. Mais elle donne un ordre d'idée sur la façon d'établir des distances. Cela doit être confirmé par l'expérience sensorielle et subjective du regard, vécue en face du tableau original. Nous n'en sommes ici encore qu'à l'état de pure *spéculation*.



Le personnage peint occupe 1,62 m de hauteur sur la toile, (1,52 jusqu'aux yeux, cf. schéma p.49). S'il s'agissait d'un reflet, le *modèle* devrait être plus grand que 1,62 m (puisque la distance au miroir rend son reflet plus petit au niveau de la surface, comme une personne au loin). On va dire, arbitrairement, qu'à l'intérieur de l'espace pictural, le personnage se trouve à environ 40 cm de la surface du tableau (distance estimée par rapport à la taille des pieds du personnage sur la toile). Admettons aussi que le personnage, reflet de l'observateur, mesure virtuellement dans l'espace pictural la même taille que ce dernier.

Pour effectuer ce calcul nous avons besoin du Théorème de Thalès :

$$h / 152 = (d + 40) / d \Rightarrow d = 6080 / (h - 152)$$

(h représente la hauteur du modèle, des yeux au socle. d représente la distance idéale de l'observateur au tableau.)

Pour une hauteur idéale, nous avons convenu que les yeux de l'observateur devaient être à 202 cm du sol (au niveau de ceux du personnage). Soit, pour une personne mesurant 175 cm (et une estrade de 37cm) : $h = 165 \Rightarrow d = 468 \text{ cm}$

(Notons que la surface du miroir invisible ne peut pas être confondue avec la surface de la toile, étant données les proportions du tableau. Si c'était le cas, l'image sur la toile devrait être beaucoup plus petite. Le plan de notre miroir « invisible » doit être, comme pour tous les miroirs, à égale distance de la personne et du « reflet ». C'est à dire, dans notre modèle, à environ $y = 254 \text{ cm}$ du visiteur (puisque $2y = d + 40$), et à $x = y - 40 = 214 \text{ cm}$ de la surface de la toile).

On peut en conclure (malgré les fortes incertitudes dues aux estimations) que, sur une estrade d'environ 35-40 cm de hauteur située à une distance entre 4 et 5 mètres du tableau (et face à celui-ci), une personne de taille moyenne serait mise en *situation spéculaire* avec le personnage de Dorian Gray⁷³.

⁷³ Dans ces conditions, le socle serait suffisamment loin du tableau pour aussi permettre une déambulation classique devant celui-ci et de s'en approcher afin de voir les détails de la peinture.

Eclairage (suite)

Le système d'éclairage envisagé précédemment doit évoluer en conséquence. Le faisceau lumineux demande maintenant une ouverture plus large avec une orientation inclinée vers le bas, cela dans le but d'inclure désormais le *piédestal* et le tableau *dans un seul et même halo lumineux*.



L'entrée de l'ombre

Cette mise en lumière a une autre vertu, celle de révéler les ombres des corps opaques présents :

- Non seulement le filet sombre qui, derrière le cadre, souligne le léger décrochement du tableau du mur et sa nature d'objet en volume (sans parler du pourtour de la bordure du socle qui lui fait face).
- Mais, surtout, l'ombre portée sur le sol du visiteur pénétrant dans le champ de lumière.

Dans notre dispositif, l'angle d'incidence choisi du rayon lumineux doit permettre à toute personne placée sur le *piédestal* de générer une ombre qui vient s'étendre, *telle une anamorphose*, jusqu'au pied du tableau.

Quand celui-ci, quittant sa position « spéculaire », va redescendre et se diriger vers le portrait, sa silhouette s'avancera d'autant en montant progressivement sur l'image, venant « ronger » littéralement la vibration colorée de la peinture dans la zone de sa projection.

Le visiteur fait écran⁷⁴ à la lumière, son ombre *cerclée* dans l'image par le battement des couleurs.

Cette façon d'aborder l'éclairage des œuvres va, bien sûr, à l'encontre de la muséographie traditionnelle. Celle-ci s'efforce de trouver des éclairages qui limitent au maximum l'éclat des ombres afin qu'elles ne viennent pas perturber la visibilité des œuvres. Comme si rien ne devait troubler la contemplation esthétique.

Dans notre cas, cette contemplation ne serait pas à proprement parler *esthétique*, mais plutôt directement « nerveuse »⁷⁵. L'ombre du visiteur *prend alors toute sa place* dans un tel dispositif.

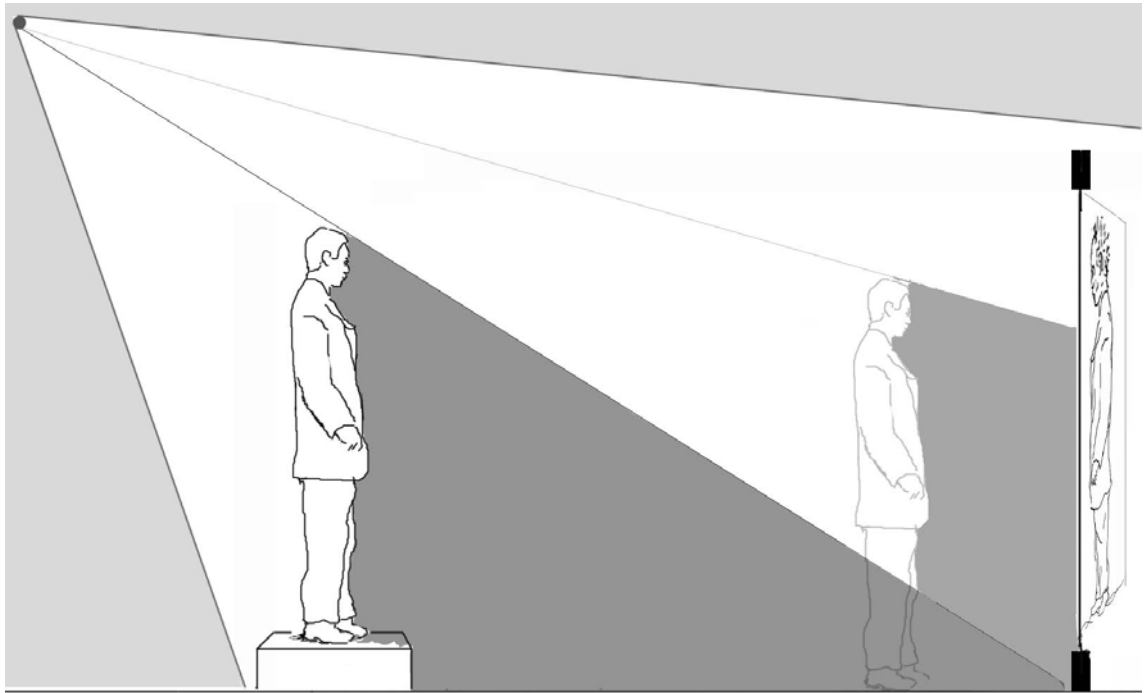
Bien entendu, la peinture d'Albright doit pouvoir aussi être appréhendée pour ses propres qualités picturales « d'œuvre d'art moderne ». Si l'observateur décentre son regard en s'écartant de la confrontation frontale, rien dans les dispositifs que nous avons envisagés n'empêche une telle approche. Pas même le détournement lumineux plus intense (mais qui doit rester subtil) qui devrait accentuer la vibration des couleurs voulue par l'artiste.

⁷⁴ Aux deux sens du terme dans la mesure où il devient aussi une surface de projection.

⁷⁵ Francis Bacon affirmait que ses œuvres s'adressent « directement au système nerveux ». Il plaçait d'ailleurs systématiquement une vitre devant ses toiles, laissant se mêler le reflet du regardeur avec la peinture. On remarque que dans l'ouvrage intitulé « Le triptyque de Dorian Gray », l'hypothèse de Marie-Noëlle Zeender est que le tableau du roman d'Oscar Wilde préfigure les œuvres de Francis Bacon.



On atteindrait la raison d'être du *Portrait de Dorian Gray* : une œuvre qui renvoie la part d'ombre de chaque individu. Le miroir invisible est le lieu du passage et de l'échange. L'observateur, pris dans le dispositif, est impliqué en tant qu'acteur face à l'écran de la toile. Il est mis à l'épreuve du tableau, comme le sont Dorian et le lecteur dans le roman, Dorian et le spectateur dans le film : chacun est passible d'y voir sa propre *corruption*⁷⁶.



Comme cela a été dit au préalable, nous n'avons fait ici que lancer des pistes de réflexion autour de ce que j'appelle une « restauration de proximité » du Portrait de Dorian Gray. Ce n'est qu'avec le tableau, dans un espace physique réel, que l'on pourrait être en mesure de tester et d'affiner les différents points soulevés.

⁷⁶ Il ne reste plus qu'à souhaiter que personne, à l'instar de Dorian Gray, ne brandisse un couteau pour transpercer la toile et son image/reflet intolérable.

3

Une autre façon de restaurer les doubles

On peut remarquer, tout au long de ce mémoire, que le tableau est placé sous un signe dual. Il est littéralement hanté par la figure du *double* : le mythe littéraire lui-même (Dorian Gray est devenu un personnage emblématique du genre), la double origine (le roman et le film), la double fonction de l'œuvre (peinture de cinéma et œuvre d'art autonome), le double tableau (l'état initial et le portrait corrompu), mais aussi la gémellité des frères Albright...

On vient aussi d'évoquer cette question dans des dispositifs mettant en évidence la relation directe du visiteur avec le portrait. Mais un double peut toujours en cacher un autre : en guise de conclusion provisoire, je vais proposer un autre aperçu de la « duplicité » de l'œuvre qui ouvre de nouvelles pistes de recherche.

Le portrait mort-né de Dorian Gray

On pourrait penser que, dans le cadre d'une exposition, en voulant resituer notre tableau dans sa position filmique, il serait opportun de présenter en contrepoint l'*autre* portrait du film, c'est-à-dire celui de Medina.

Mais je pense que cette confrontation in situ, même si elle a quelque utilité, n'a que peu de sens et renvoie plus à l'anecdote hollywoodienne qu'à la persistance du double. Il me semble que la présence du tableau oublié de Malvin *en regard* de celui de son frère aurait plus de sens.

Rappelons qu'au début du projet, Albert Lewin avait uniquement fait appel à Ivan Albright pour créer les peintures du film. C'est ce dernier qui a imposé son frère jumeau, sous prétexte qu'ils étaient inséparables. Malvin, aux côtés d'Ivan, a peint le portrait initial (qui a finalement été écarté du film par le réalisateur) et a aidé son frère à terminer dans les temps le tableau qui est aujourd'hui au Art Institute.

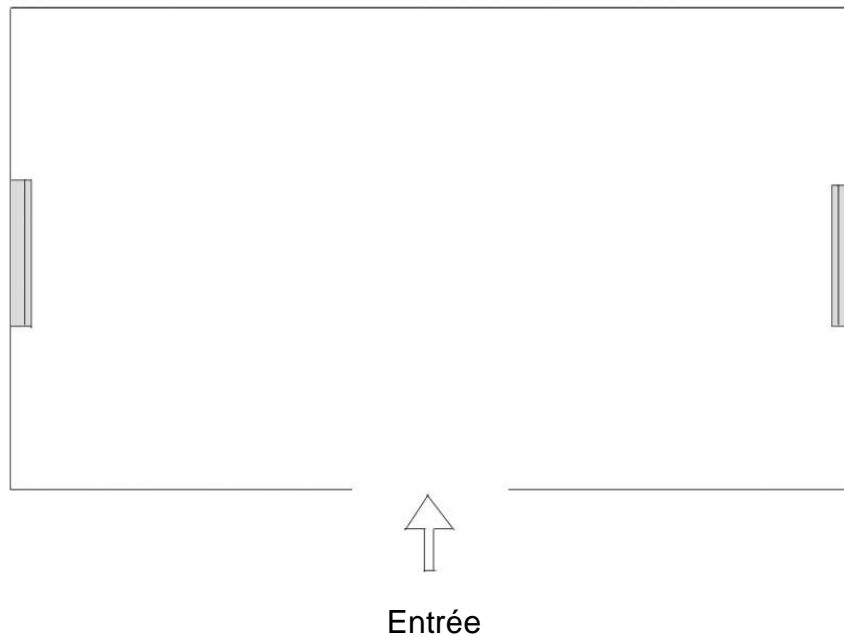
Les deux toiles ont donc été conçues et peintes ensemble dans le même lieu. Elles ont ensuite été séparées : l'une est retournée dans l'atelier de Malvin (elle est aujourd'hui chez un collectionneur privé), l'autre a connu le destin que l'on sait.

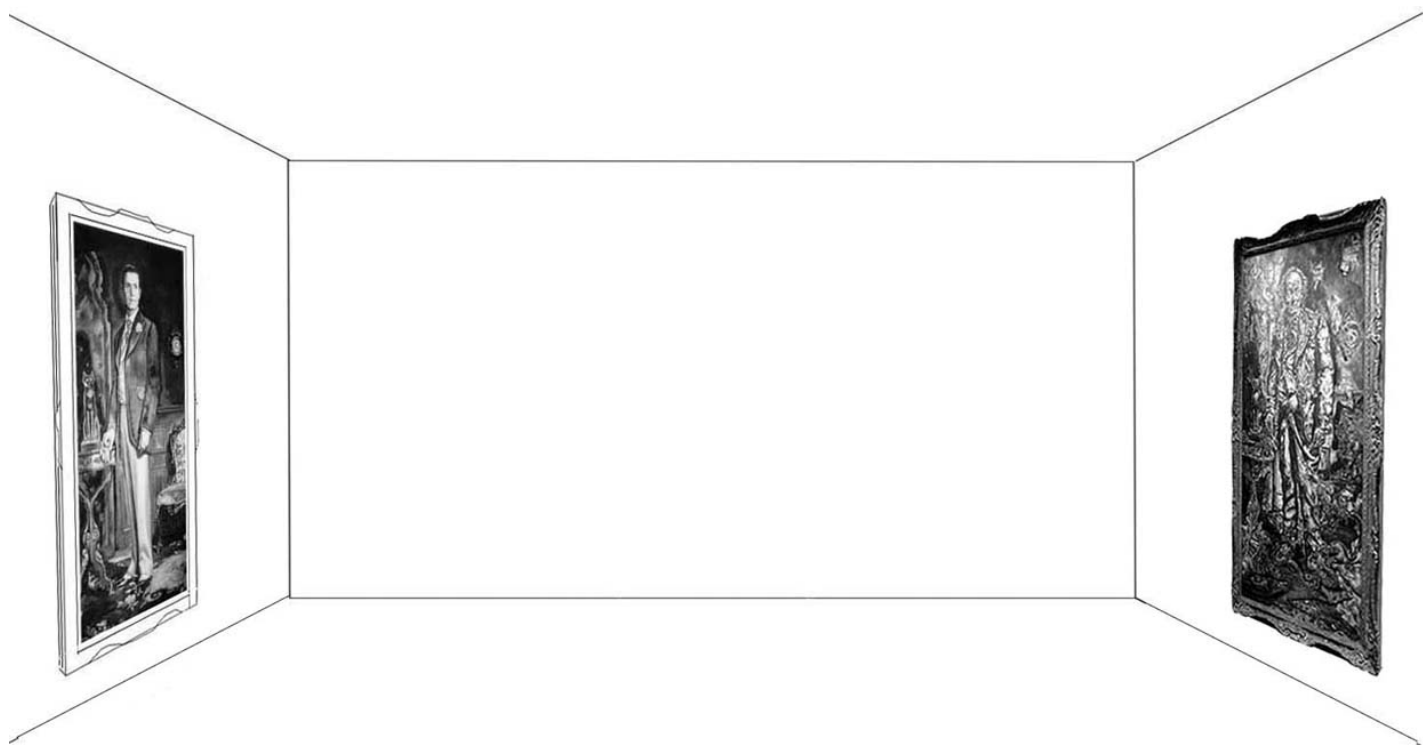
Le tableau et son double

Au fond, on pourrait considérer que ces deux peintures sont les deux états extrêmes d'une même et unique œuvre - chacune portant en elle l'ombre de l'autre.

Imaginons un nouveau dispositif dans lequel les deux peintures seraient à nouveau réunies :

- les deux tableaux seraient accrochés *face à face*, sur les deux murs opposés d'une grande salle vide (cf. schémas ci-dessous).
- le visiteur serait, quant à lui, invité à pénétrer au centre de cet espace où le jeu des regards est comme suspendu, hésitant dans l'écart des deux propositions possibles.





Plan du cahier :

Eléments pour une restauration du portrait de Dorian Gray	3
Page, pellicule, cimaise	5
Accessoire	5
Tableau-acteur	6
Autonomie... ..	7
Tableau-chose	7
A famous monster of Hollywood	9
Une œuvre d'art moderne	9
<i>Emboîtement d'univers</i>	12
Basil Hallward / G 86 », signature ou inscription ?	13
L'auteur et son double	14
Restituer l'inscription ?	15
Temps de la « formulation » du <i>Portrait de Dorian Gray</i> ?	16
Absence de trace/Trace de l'absence	18
L'épreuve photographique	19
Une œuvre ouverte	23
Entre l'art et la vie.....	25
Une réflexion en cours	26
Restauro preventivo	26
Pour une restauration des « doubles de proximité »	28
Un autre espace-temps d'exposition	29
Alentours	30
L'écho.....	31
L'approche documentaire	31
L'idée du théâtre »	33
Une autre forme de résonance.....	35
L'ombre et le reflet	37
Un tableau mouvant	37
Du côté de chez Wilde.....	37
Du côté du film	38
Du côté de l'atelier des frères Albright	39
Du côté du musée	39
Scénographies	41
1/ Posture :	42
2/ Mise en lumière	44
Couleurs	44
Lumières.....	44
Eclairage	45
Sunlights.....	46
Faire la lumière.....	47
L'espace du regard	49
L'entrée du visiteur dans l'image	50
La coïncidence du point de vue et du point de fuite	50
La position du regard.....	51
Podium.....	52
Détermination du point spéculaire (la position du corps)	53
Eclairage (suite).....	55
L'entrée de l'ombre	55
Une autre façon de restaurer les doubles.....	59
Le portrait mort-né de Dorian Gray	59
Le tableau et son double	60