

DU TROMPE-L'OEIL CINÉMATOGRAPHIQUE

Victor I. Stoichita
Université de Fribourg

RÉSUMÉ

Le trompe-l'oeil cinématographique précède l'invention du cinéma. Il naît dans la peinture, au moment où les artifices mis en jeu arrivent à briser la "frontière esthétique"¹, en suggérant un dépassement dynamique des limites de l'image. La magie de cet exploit apparaît d'abord dans le domaine pur de la peinture des premiers Temps Modernes. Ses origines sont très lointaines.

Parcourir toutes les étapes menant des expériences fondatrices à celle de l'animation permise par l'invention de la technique cinématographique dépasserait de beaucoup les limites du présent article. Je me contenterai pour cette raison d'une très brève incursion dans la préhistoire immédiate du trompe-l'oeil cinématographique, à l'époque de grande effervescence technique que fut le XIXe siècle, pour pouvoir me consacrer ensuite (et d'une manière plus analytique) à la considération d'un des exemples les plus marquants de trompe-l'oeil proposé par le cinéma de la seconde moitié du XXe siècle.

Paroles-clés: cinéma, image, trompe l'oeil, fiction, peinture

ABSTRACT

The cinematographic trompe-l'oeil predates the invention of cinema. It first originated in painting, at a time when the artifices in use broke through the so-called "aesthetic boundary" and hinted at a dynamic surpassing of the limits of the image. This magical feat first manifested itself in the painting of the early modern period. Its origins are very distant in time.

It is not possible within the confines of this article to trace every stage leading from the beginnings of this cinematographic technique through to the animation work made possible by its invention. I will thus content myself with a very brief foray into the immediate prehistory of the cinematographic trompe-l'oeil in the 19th century –a time of great and frenzied technical experimentation– before turning my attention, in a more analytical manner, to one of the most remarkable examples of trompe-l'oeil proposed by the cinema of the second half of the 20th century.

Keywords: cinema, image, trompe l'oeil, fiction, painting

La préhistoire immédiate du trompe-l'oeil cinématographique est formée en premier lieu par les fantasmagories du XVIIIe siècle² auxquelles feront suite immédiatement, au XIXe siècle, les spectacles de magie de foire, où Georges Méliès, père fondateur du cinéma européen excella.³ De tout ces précédents, les romans S. F. des années '80 et '90 du XIXe siècle nous offrent des descriptions littéraires pertinentes, où l'avènement du cinéma et ses capacités de créer des illusions sont pleinement ressentis (fig. 1). Villiers de L'Isle-Adam dans son *Eve future* (1885) et, quelques

années après, Jules Verne dans *Le Château des Carpates* (1892), prévoient d'une façon éblouissante, en se basant sur la tradition des trucs forains, ce que seule l'invention des Frères Lumière (qui est de 1895) pourra rendre vraiment possible.⁴ Lisons en guise d'illustration le passage où, dans *Le Château des Carpates*, le maléfique Orfanik fait «revenir» la chanteuse Stilla à l'aide d'un dispositif de duplication:

Jules Verne –et c'est étrange pour un écrivain aussi attentif aux questions techniques– ne



Fig. 1. Pere Borrell del Caso, *En fuyant la critique*, 1874, huile sur toile, 76 x 63 co, Madrid, Banco de España

donne pas une description très convaincante de ce dernier: seuls un portrait, un miroir, un fil électrique et un cylindre métallique sont mentionnés. L'écrivain insiste en revanche sur l'espace de la projection, qui marie les traits d'une tour gothique avec ceux d'une *camera obscura*, tout en rappelant au lecteur d'aujourd'hui une salle de cinématographe. Le héros du roman – Franz von Telek – y pénètre comme dans une ancienne « machine parastatique »:

A travers le trou de la serrure, dont la clef était en dehors, filtrait un vif rayon de lumière. Franz écouta et ne perçut aucun bruit à l'intérieur de l'appartement. En appliquant son œil à la serrure, il ne distingua que la partie gauche d'une chambre, qui était très éclairée, la partie droite étant plongée dans l'ombre. Après avoir tourné la clef doucement, Franz poussa la porte qui s'ouvrit. Une salle spacieuse occupait tout cet étage supérieur du donjon. Sur ses murs circulaires s'appuyait une voûte à caissons, dont les nervures, en se rejoignant au centre, se fondaient en un lourd pendentif. Des tentures épaisses d'anciennes tapisseries à personnages recouvraient ses parois. Aux fenêtres pendaient d'épais rideaux, qui ne laissaient rien passer au dehors de la clarté intérieure. L'arrangement de la salle était au moins bizarre,

*et, en y pénétrant, Franz fut surtout frappé du contraste qu'elle offrait, suivant qu'elle était baignée d'ombre ou de lumière. A droite de la porte, le fond disparaissait au milieu d'une profonde obscurité. A gauche, au contraire, une estrade, dont la surface était drapée d'étoffes noires, recevait une puissante lumière, due à quelque appareil de concentration, placé en avant, mais de manière à ne pouvoir être aperçu. A une dizaine de pieds de cette estrade, dont il était séparé par un écran à hauteur d'appui, se trouvait un antique fauteuil à long dossier que l'écran entourait d'une sorte de pénombre.*⁵

La séance de projection ne tarde pas:

Franz vint se poster derrière le fauteuil. Il n'avait plus qu'un pas à faire pour saisir le baron de Gortz, et, le sang aux yeux, la tête perdue, il levait la main ... Soudain la Stilla apparut. Franz laissa tomber son couteau sur le tapis.

*La Stilla était debout sur l'estrade, en pleine lumière, sa chevelure dénouée, ses bras tendus, admirablement belle dans son costume blanc de l'Angelica d'Orlando, telle qu'elle s'était montrée sur le bastion du bourg. Ses yeux fixés sur le jeune comte le pénétraient jusqu'au fond de l'âme. Il était impossible que Franz ne fut pas vue d'elle, et, pourtant, la Stilla ne faisait pas un geste pour lui parler...*⁶

L'illustration de cette scène réalisée par Benett et qui accompagna les premières éditions du roman de Jules Verne insiste sur une pulsion scopique et tactile unidirectionnelle (Fig. 2). La fougue du jeune héros est doublement censurée: une fois par l'interposition de son rival, et une seconde fois par le caractère spectral de la projection. L'attrait exercé par le fantasme est pourtant très bien thématé, et ce en dépit des moyens graphiques assez réduits mis en œuvre dans la gravure. C'est un scénario qui passera, *mutatis mutandis*, assez tôt dans la structure des affiches cinématographiques publicitaires où projecteur, public et écran blanc se constituaient dans une triade significative.

Moins d'un siècle s'est écoulé entre ces expériences liminaires et le film qui abordera de la façon la plus riche et ingénieuse le thème du leurre cinématographique. Le film en question est *Purple Rose of Cairo* de Woody Allen (1985) dont l'histoire se passe pendant la grande crise de 1929.



Fig. 2. L. Benett, *Illustration pour «Le Château des Carpathes» de Jules Verne, Paris, 1892*

Cecilia, l'héroïne du film, va au cinéma *Jewel* du New Jersey, où elle paye de son maigre pécule le billet lui permettant de pénétrer dans la caverne à merveilles qu'est la salle de projection, afin de se laisser entraîner dans le monde de rêve du film hollywoodien. Spectacle public sans doute, le film est chez Woody Allen, lieu où les fantasmes personnels prennent corps.

On est dans les années de la grande dépression. Cecilia vient de perdre son job de serveuse dans un modeste café, son mari la trompe et la maltraite. Seule, au milieu du public, elle se nourrit des images d'un univers interdit, tout en avalant son pop-corn, jusqu'au moment où, à la cinquième vision du même film (*Purple Rose of Cairo*), quelque chose se passe. Il n'y a peut-être pas dans toute l'histoire du cinéma une scène où le trompe-l'œil cinématographique soit plus riche d'implications et plus astucieux de par ses artifices. Je me propose de les aborder brièvement.



Fig. 3. Woody Allen et Gordon Willis, *Tom regarde Cecilia*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

Au début, il y a le regard du play-boy et explorateur Tom Baxter (Fig. 3) et Cecilia a de quoi s'émerveiller quand celui-ci s'adresse à elle et à elle seule (Fig. 4).

L'échange des regards opère une première transgression de la frontière esthétique en traduisant cinématographiquement une des plus anciennes figures de la narration picturale classique. On se rappellera ici de la récurrence du «Blick aus dem Bilde»⁷ dans l'ancienne peinture et de la théorisation de l'*ammonitore* dans le texte fondateur de Leon Battista Alberti (1435):

Il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui se passe; que de la main il invite à regarder bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur



Fig. 4. Woody Allen et Gordon Willis, *Cecilia se sent regardée par Tom*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

*interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages.*⁸

Mais l'agir de Tom dépasse le rôle du simple «commentateur» traditionnel. A l'échange des regards fait suite l'échange verbal, ce qui renforce la composante miraculeuse de la séquence, en la plaçant au-delà des limites du vraisemblable. Ici encore le film ne fait que prolonger par ses moyens spécifiques une ancienne phénoménologie, celle de l'image miraculeuse, qui agit et qui parle.⁹

A l'enchaînement regard/parole fait suite l'événement cinématographique le plus important que j'aimerais désigner très brièvement comme étant «le bond» dans le réel (Fig. 5).

C'est ici que le film de Woody Allen apporte une de ses plus grandes nouveautés. A l'instar des expériences picturales antérieures (Fig. 1), l'exploit cinématographique se réalise à travers la thématisation du cadre de l'image et de sa transgression, tout en apportant un surplus, permis par l'enchaînement dynamique et narratif des plans.¹⁰ Dans *Purple Rose of Cairo*, la transgression inaugurale se place entre deux bornes: le regard (le «Blick aus dem Bilde») et «la prise par la main».

Le récit est exprimé avec des moyens purement cinématographiques, dont un des plus significatifs est le passage du monde noir et blanc du film, emboîté au monde «réel», polychrome,

ou alors, pour être plus précis, de l'univers des rêves hollywoodiens au monde brun maussade des années de la grande récession américaine. Dans le même instant du «bond», Tom Baxter change de substance (son corps jette une ombre portée sur écran duquel il vient de s'échapper) sans changer complètement de statut existentiel: il sera tout au long du film un «fantasme incarné» et les aventures qui vont s'ensuivre en seront la conséquence.

La question la plus importante qui se pose ici concerne les motivations du «bond». Pour qu'il ait «bond» il faut qu'il y ait du «désir», or celui de Tom, heureux dans son monde de téléphones blancs où le champagne coule à flots, n'est pas très facilement explicable. Son passage aisé, léger, est interdit aux autres personnages de son entourage (Fig. 6) et le désir qui l'incarne n'est pas à vrai dire *le sien*, mais celui de Cecilia. Si c'est le désir de Cecilia qui appelle Tom dans son monde, son intérêt de le voir suivi par la blonde Rita (Deborah Rusch) est nul, et l'écran de projection lui vient ici miraculeusement en aide, en opposant sa résistance à toute tentative de transgression importune.

Toute la filmographie de Woody Allen est traversée de façon constante par un dialogue avec la psychanalyse et *Purple Rose of Cairo* ne fait pas exception, car il illustre d'une façon ironique et j'oserais dire très «woodyallienne», les principes concernant la formation des «fantasmes» que Freud avait exposé dans sa *Traumdeutung* et approfondi dans le petit écrit devenu vite



Fig. 5. Woody Allen et Gordon Willis, *Le saut de Tom*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985



Fig. 6. Woody Allen et Gordon Willis, *Rita ne peut pas sortir de l'écran*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

un classique et intitulé «Formulation sur les deux principes du cours des événements psychiques» <Formulierung über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens, 1911>:

Der Neurotiker wendet sich von der Wirklichkeit ab, weil er sie –ihr Genzes oder Stücke derselben– unerträglich findet. <...> In diesem Falle wurde das Gedachte (Gewünschte) einfach halluzinatorisch gesetzt, wie es heute noch allnächtlich mit unseren Traumgedanken geschieht. Erst das Ausbleiben der erwarteten Befriedigung, die Enttäuschung, hatte zur Folge, dass dieser Versuch der Befriedigung auf halluzinatorischem Wege aufgegeben wurde. <...> Die Verdrängung bleibt im Reiche des Phantasierens allmächtig; sie bringt es zustande, Vorstellungen in statu nascendi, ehe sie dem Bewusstseins auffallen können, zu hemmen, wenn deren Besetzung zur Unlustentbindungen Anlass geben kann. Dies ist die schwache Stelle unserer psychischen Organisation, die dazu benutzt werden kann, um bereits rationell gewordene Denkvorgänge wieder unter die Herrschaft des Lustprinzips zu bringen.¹¹

Arrivés à ce point, il serait instructif d'interroger les mécanismes mis en marche pour la création artistique de fantasmes, tels que l'art ancien les a figurés. Traditionnellement, ces créations sont pour la plupart fruit de la libido masculine, et la pulsion scopique se voit parfois thématisée d'une façon immanente, à travers le symbolisme du regard-flèche¹² ou alors sous la forme du trompe-l'œil¹³.

Dans les expériences d'illusionnisme pré- et para-cinématographiques de Georges Méliès, la manipulation des fantasmes est presque toujours chose d'hommes et ce n'est sans doute pas un pur hasard si l'un des spectacles d'illusionnisme les plus appréciés du magicien-cinéaste, l'agrandissement hallucinatoire des cartes de jeu trouvait son apothéose dans l'animation de «la dame des cœurs». ¹⁴ Le caractère récurrent de ces précédents confirmerait la thèse de Laura Mulvey qui dans son article de référence publié en 1975 soulignait le fait que la jouissance masculine est sous-jacente à tout spectacle cinématographique. ¹⁵ Dans sa filmographie, Woody Allen fera appel de façon constante à la figure emblématique de l'illusionniste de foire¹⁶, dans lequel il voit son alter ego. Dans *Purple Rose of Cairo*, Woody Allen reste pour ainsi dire en coulisses (en effet

–et on l'a remarqué plusieurs fois– il s'agit de l'un de rares films où il ne se met pas lui-même en scène directement). De plus, dans ce film il souligne les traits féminins de la «scopophilie» cinématographique. La «Schaulust» au féminin, phénomène plutôt rare dans la tradition, faisait néanmoins déjà partie de l'histoire des arts visuels traditionnels et un exemple, choisi du grand corpus de légendes d'artistes que sont les *Vies* de Vasari, pourrait éclaircir quelques-uns de ses mécanismes.

Dans la «vie» de Fra Bartolomeo (1568), Vasari raconte la genèse du saint Sébastien peint par Fra Bartolomeo pour l'Eglise de la Santissima Annunziata de Florence et les problèmes posés par la réception de ce tableau peu habituel (Fig. 7).



Fig. 7. Zacchia il Vecchio, Copie d'après Fra' Bartolomeo, *Saint Sébastien avec un ange*, 1526, huile sur bois, 145 x 86 cm, Fiesole, San Francesco

Premièrement, la création :

...A Florence on lui avait souvent reproché de ne pas savoir faire les nus. Il voulut essayer et montrer, en s'y appliquant, qu'il pouvait réussir dans ce genre aussi bien qu'un autre. Pour le prouver il fit un saint Sébastien nu aux couleurs semblables à celles de la chair, dont la grande douceur d'expression s'harmonise avec la beauté du corps, ce qui lui valut les louanges de tous les artistes <...> Fra Bartolomeo s'était emporté contre les menuisiers qui faisaient les encadrements de ses tableaux: ils avaient l'habitude, comme aujourd'hui, de recouvrir toujours avec des feuillures des cadres un huitième des figures. Fra Bartolomeo décida de trouver le moyen de se passer de cadre pour son saint Sébastien; il fit exécuter un panneau cintré où il représenta en perspective une niche qui semble creusée dans le tableau; ainsi les corniches peintes composent un encadrement pour la figure centrale.¹⁷

Il ressort assez clairement de ce passage que la création de Fra Bartolomeo concernait un dispositif raffiné de lureur auquel contribuait d'un côté la réalisation picturale (les «couleurs semblables à celles de la chair») et de l'autre côté le cadre de l'image, conçu comme limite apte à être transgressée.

Et, en effet, la réaction devant cette œuvre fut si forte qu'elle dépassa probablement les attentes de son créateur :

Lorsque le tableau fut exposé dans l'église, les frères, dit-on, s'aperçurent, en confessant leurs pénitentes, que le talent de Fra Bartolomeo, en donnant vie à la beauté lascive du modèle, portait au péché les femmes qui le regardaient. On l'enleva de l'église pour le mettre dans la salle du chapitre...¹⁸

On remarquera ici que dans la relation vasarienne, le créateur d'illusion transgressive est un homme (le peintre-moine Fra Bartolomeo della Porta) et que les censeurs des effets soupçonnés néfastes de cette illusion (les frères dominicains de la Santissima Annunziata), sont à leur tour des hommes. Ainsi, un éventuel public féminin revêt le caractère d'une double projection et d'une quasi perverse manipulation.

En diminuant, au moins en apparence, le caractère purement libidinal du fantasme, Woody Allen traite le thème de la transgression de manière tendre et exempte de toute implication moralisante. En plus, outre la fascination de Cecilia

devant le miracle de la transgression (Fig. 4), une réaction très personnalisée parmi les possibles, d'autres réactions, nous dit Woody Allen, sont à leur tour envisageables et peut-être même plus justifiées.

Par le rôle donné au spectateur féminin dans le processus de fantasmatisation, *Purple Rose of Cairo* occupe une place singulière dans l'histoire du trompe-l'œil en général, et dans celle du trompe-l'œil cinématographique en particulier. Woody Allen avait probablement raison lorsqu'il défendait l'originalité de son film devant les critiques qui plaçaient ce dernier sous le signe des expériences transgressives imaginées par Buster Keaton dans les années '20.¹⁹

Dans *Sherlock Jr* (1924), Buster Keaton, un modeste opérateur d'un cinéma de province, s'endort pendant le travail et entre, en rêvant, dans le film qu'il était en train de projeter (Fig. 8). L'opérateur détourne le film, intitulé *Hearts and Pearls*, dans une histoire personnelle. La transgression est ouvertement onirique et «le bond» (qui se produit depuis le réel vers la fiction - et non vice-versa comme plus tard chez Woody Allen) est thématiquement comme une entreprise difficile et risquée. Un des coups de génie de Keaton fut celui de parsemer les aventures de l'opérateur égaré dans la fiction par un trajet fait de seuils, fosses, abîmes et chutes, vrais emblèmes des dangers de l'infraction originaire des frontières.

A la fin du film, au moment du réveil de l'opérateur rêveur et de sa dernière chute fera suite un jeu mimétique, habilement orchestré, dans lequel la réalité entrera, non sans des notes d'humour tendre, dans une relation spéculaire avec la fiction.

La fin du film-cadre, intitulé *Sherlock Jr.* et celui du film-dans-le-film, intitulé *Hearts and Pearls* coïncident, mais, fait important, il s'agit de deux réalités différentes qui se confrontent. Chez Woody Allen, par contre, le film-dans-le-film et le film-cadre ont le même titre. «Notre film» et le «film de Cecilia» sont «le même» seulement dans la mesure où «*Purple Rose of Cairo* est un film sur *Purple Rose of Cairo*».²⁰

Considérons un instant la seconde séquence fondamentale de ce film, celle où Cecilia «passe outre» (Fig. 9). La salle est vide car les specta-



Fig. 8. Buster Keaton, *L'opérateur rêve*, still du film *Sherlock Jr.* (1924)

teurs l'ont désertée et les personnages du film attendent désespérés le retour de Tom. L'entrée de Cecilia dans le film bouscule pour un instant les habitudes de la *jet set society*, mais son assimilation est quand même rapide.



Fig. 9. Woody Allen et Gordon Willis, *Le saut de Cecilia*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

«Le bond» de Cecilia se fait sous l'action de l'homme qui l'attire dans l'au-delà de la fiction avec son aide expresse (la main tendue). Heureusement elle «passe outre» sans trébucher, sans se prendre le pied dans la «frontière esthétique» et... sans perdre son chapeau.

L'intégration dans le monde hollywoodien se fait sous des flots de champagne. Le léger brouillard de l'ivresse et les sons doux de la musique aident au «transport» et tout se fait, cinématographiquement, par un artifice de surimpression optique à travers lequel le noir et blanc du monde de rêve est thématiqué (ironiquement, optiquement et musicalement à la fois) par le clavier noir et blanc du piano.

L'intrusion de Cecilia dans la fiction ne pose donc pas de problèmes de traduction optique mais posera des problèmes au niveau du *plot*, l'une des trouvailles les plus remarquables de Woody Allen étant celle de dévoiler l'échec de l'incorporation fictionnelle de l'héroïne non pas à travers un dé-



Fig. 10. Woody Allen et Gordon Willis, *Le saut de Cecilia*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

saccord visuel, mais à travers une thématization de l'incompatibilité tactile (Fig. 10).

On remarquera ici que la narration filmique est interrompue à deux reprises. Une première fois lors du passage de Tom du film dans la réalité et la seconde fois au passage de Cécilia de la réalité au film. Un des cris traduit une frayeur optique, le second une angoisse haptique (Fig. 11) et les deux sont à interpréter comme des signaux d'alarme, habilement mis en scène par l'auteur du film, devant le *scandalon* de la transgression.



Fig. 12. Woody Allen et Gordon Willis, *Tom et Cecilia dansent à Copacabana*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985



Fig. 11. Woody Allen et Gordon Willis, *La chanteuse de Copacabana touche Cecilia*, still de *Purple Rose of Cairo*, 1985

Le caractère «scandaleux» de la transgression est mitigé, voir escamoté dans un seul cas –et c'est essentiel: dans les accolades répétées de Tom et Cecilia– qu'elles soient placées en deçà ou au-delà de la frontière esthétique. Ces accolades, qui conjuguent le regard et la caresse, sont –faut-il le répéter encore?– des hallucinations, et par là irréelles, illogiques, voir absurdes, mais néanmoins tendres et touchantes. Elles sont le fruit d'un «trompe-l'œil», certes, mais d'un trompe-l'œil d'un type spécial, que seul le film peut réaliser: un trompe-l'œil cinématographique.

NOTES

¹ Voir Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, 1932.

² Détails en: Max Milner, *La fantasmagorie*, Paris, 1982; Nicole Grone-meyer, *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit*, Bielefeld, 2004 et dans Marina Warner, *Phantasmagoria, Spirits Vision, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, 2006.

³ Fait très bien mis en lumière par la récente exposition de la Cinémathèque française de Paris: voir le catalogue de cette exposition dirigé par Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *L'Oeuvre de Georges Méliès*, Paris, 2008.

⁴ Détails en: Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'Image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, T. II, Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam, Paris, José Corti, 1982, pp. 277-379; Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris PUF, 1982, 203-251; Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 41-77; Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, 2008, pp. 259-266.

⁵ Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Bibliothèque d'éducation et de récréation, s. a, p. 200.

⁶ Verne, *Le Château des Carpathes*, p. 202.

⁷ A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964.

⁸ L. B. Alberti, *Della Pittura* (1436) II, 42 (Leon Battista Alberti, *Das Stand-*

bild, Die Lamkunst, Grundlagen der Malerei, herausgegeben von Oskar Bätschmann, Darmstadt, 2000, p. 273.

⁹ Exemples et bibliographie en: Victor I. Stoichita, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Editions du Félin, Paris, 2011.

¹⁰ Pour les techniques picturales de la transgression du cadre voir, E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze*; V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Droz, Genève, 1999, pp. 17-99; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, 2001. Pour le cadre cinématographique, voir entre autres: David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge. Mass /London, 1999, pp. 175-198.

¹¹ Sigmund Freud, «Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens» (1911), in: *Psychologie des Unbewussten* (Studienausgabe, Bd.III), München, 2000, pp. 20-21.

¹² Pour le regard flèche, voir principalement: Dana E. Steward, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg (London / Cranbury, 2003. Voir aussi: Stoichita, *L'Effet Pygmalion*, pp.41-52.

¹³ V. I. Stoichita, *Figures de la transgression*, Droz, Genève, 2013.

¹⁴ Voir à ce propos: Jacques Malthête et Laurent Mannoni, *L'Oeuvre de Georges Méliès*, pp. 176-177.

¹⁵ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, 3 (1975), pp. 6-18.

¹⁶ Sur les rapport entre la magie de foire et le cinéma voir U. Erik Bar-

nou, *The Magician and the Cinema*, New York/Oxford, 1981; Tom Gunning, «Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny», in: Patrice Petro (éd.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Boomington, 1995, pp. 42-71; Rachel O. Moore, *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*, Durham / London, 2000.

¹⁷ «fece fare la tavola in mezzo tondo e vi tirò una nicchia in prospettiva che par di rilievo incavata nella tavola; e così, con le cornici dipinte a torno, fece ornamento a la figura di mezzo» (G. Vasari, *Le Vite*, éd. par G. Milanesi, Florence, T. IV, 1879, p. 188 (voir aussi: Vasari/Chastel, T. V, p. 124).

¹⁸ «Dicesi che stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovato i frati nelle confessioni, donne che nel guardarlo s'erano corrotte, per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo, datagli dalla virtù di fra' Bartolomeo; per il che levatolo di chiesa, lo misero nel capitolo.» (Vasari/Milanesi, T. IV, 1879, p. 188; Vasari/Chastel, T. V, p. 124.)

¹⁹ Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 144. «Que les choses soient claires: je ne me suis absolument pas inspiré de Sherlock Junior.»

²⁰ Sur *Purple Rose of Cairo* comme «métafilm», voir entre autres: Vittorio Hösle, *Woody Allen. An Essay on the Nature of the Comical*, Notre Dame (Indiana), 2007, pp. 70-78 et Michael Dunne, «*Stardust Memories, The Purple Rose of Cairo*, and the Tradition of Metafiction», in: Charles L. P. Silet (Hg.), *The Films of Woody Allen. Critical Essays*, The Scarecrow Press, Lanham / Toronto / Oxford, 2006, pp. 229-239.