

CAPRICCI PRÉSENTE

UN FILM DE
ANDY GUÉRIF

MAESTÀ

FID 2015
COMPÉTITION
INTERNATIONALE

« La reconstitution colossale du chef-d'œuvre de Duccio »

LE MONDE

photographie : Vincent Fribault

BeauxArts
magazine



PAYS DE LA LOIRE

Loire
Atlantique



REVUE DE PRESSE

MAESTÀ

LA PASSION DU CHRIST

Un film d'Andy Guérif

PRESSE NATIONALE

La Passion du Christ sublime et grotesque

Andy Guérif a mis en mouvement le polyptique monumental de Duccio di Buoninsegna

**MAESTA,
LA PASSION DU CHRIST**



Au XIV^e siècle, en Italie, le peintre Duccio di Buoninsegna peint un polyptique monumental (5 mètres de haut) composé de vingt-six panneaux. Ils représentent les principaux épisodes de la Passion du Christ, la *Maesta* : un labyrinthe pictural, qui semble s'offrir à une lecture chronologique à l'horizontale, mais dont les décors s'ingénient si bien à multiplier portes ouvertes, escaliers et chemins, qu'il est très difficile de ne pas s'y inventer des chemins de traverse.

Sept cents ans plus tard, le plasticien et cinéaste Andy Guérif décide de recréer un à un, dans un atelier de 7 mètres de large, les vingt-six panneaux à échelle humaine, pour y filmer des figurants costumés comme les personnages de Duccio. Les personnages entrent, miment des gestes de circonstance jusqu'à se figer soudain tous ensemble, pour quelques secondes d'illusion picturale, avant de repartir, pressés, comme l'observateur, de jouer avec la chronologie des Évangiles pour brûler les étapes ou revenir en arrière.

En 2011, le cinéaste polonais Lech Majewski avait donné libre cours à son rêve de toile animée en transposant le célèbre *Portement de croix*, de Pieter Bruegel, en un film d'une heure et demie, beau à l'œil. Mais l'effet obtenu à grand renfort d'images de synthèse et de prises de vues réelles complexes tenait moins du tableau vivant que du film au point mort.

Des sept années de ce tournage obsessionnel à tout petits moyens (décors faits à la main et figurants

bénévoles), Andy Guérif parvient à tirer un tableau vivant et, mieux encore, un vrai film, peignant en gloire et dans le temps la beauté du mouvement, des couleurs et des formes. Chaque minute est remarquable, et chaque panneau s'offre à cent lectures différentes. Décomposant le labyrinthe de Duccio, qu'il réarrange par petits groupes de panneaux, le cinéaste renouvelle constamment son jeu d'assemblage et, à l'intérieur de chaque unité, invite le mouvement de toutes les manières.

La vie bouillonne

La métamorphose est aussi grandiose qu'elle est amusante. La pose n'y est plus qu'un instant dans le fourmillement des figurants, un silence dans le brouhaha de la foule d'où s'échappent, çà et là, des mots semi-articulés au prosaïsme réjouissant. Derrière la magie du travail mimétique, ses couleurs, ors et perspectives étonnantes, c'est la vie qui bouillonne dans toute sa maladresse et ses ridicules collectifs : les cris au pied de la croix sont plus proches du brame, la foule de Jérusalem s'anime avec tous ses caprices, le Christ même parle comme tout le monde. On peut y voir Dieu ou son contraire, l'art ou la poussière sous les pas des hommes, l'histoire ancienne ou la modernité. Victor Hugo y aurait retrouvé sa chère alliance dramatique du sublime avec le grotesque. Il n'y a pas de fin au labyrinthe, et pas de début : le film seul commence et s'achève une heure après. On a envie d'y revenir sitôt qu'on en sort. ■

NOÉMIE LUCIANI

*Film français d'Andy Guérif.
Avec Jérôme Auger. (1 h).*

Andy Guérif, sept ans de Passion

17 novembre 2015 à 17:06

Tourné au long cours, «Maestà» donne vie à un polyptyque italien du XIVe siècle. Bluffant.

«Maestà, la Passion du Christ»



Autant film qu'œuvre d'art plastique, *Maestà* est un objet esthétique sans point de comparaison, et qui anéantit de lui-même tout le mauvais et trop fréquent penchant du cinéma à se vivre comme un écran de télé XXL. C'est que l'ambition du film d'Andy Guérif est à la fois simple et énorme : recréer une fresque ancienne et l'animer. La peinture en question est *la Maestà*, de Duccio di Buoninsegna, réalisée entre 1308 et 1311, et actuellement conservée à Sienne. Andy Guérif a choisi la partie verso de l'installation, celle qui représente les étapes de la Passion du Christ, et lui a donné vie.

Décor de théâtre. Que voit-on ? L'écran de cinéma reprend les mêmes divisions, les encadrements du polyptyque ancien. Et les scènes de la fin de la vie de Jésus se déroulent les unes après les autres, suivant l'ordre liturgique : l'entrée à Jérusalem, la Cène, la trahison de Judas, etc. Christ, apôtres, foule, Romains, tous passent d'une scène à l'autre, vidant un panneau et se pressant dans l'autre. Si *Maestà* frappe, c'est que, comme rarement dans un parcours de spectateur, on ne regarde qu'une minuscule partie, un vingt-quatrième de l'écran de cinéma.

La beauté du film tient aux sentiments qu'on éprouve face à une fresque primitive, de Duccio di Buoninsegna comme du Giotto : non seulement on a envie de la voir bouger, d'y plonger, mais surtout il n'y a qu'elle. C'est un monde gigantesque et clos, où l'on est moins prisonnier qu'ignorant de la beauté et de l'existence d'un ailleurs, d'un hors-champ.

On voit le décor : routes désertiques ou intérieurs. Quand les panneaux sont vides, on pourrait croire qu'il s'agit de modélisations numériques. Mais il suffit de voir rentrer la foule dans ces morceaux d'écran pour comprendre que cette Jérusalem a été fabriquée comme un décor de théâtre. Andy Guérif lui-même a été chef-constructeur de ce film-aventure dont le tournage a duré sept ans et a nécessité des dizaines de figurants bénévoles. Dans le dossier de presse, il dit : «*L'exactitude des décors était nécessaire car ils suscitent des contraintes "absurdes".*» Comme de modifier l'angle de la table de repas, de fabriquer des colonnes en tissu pour l'intérieur d'une pièce, tout pour que la perspective ancienne soit cohérente.

Originalité. Toujours, on entend le brouhaha d'une foule. Une trivialité délicate se met en place : deux personnages disent qu'il y a «*du retard dans les travaux*» et bougent leur auréole de carton-pâte, un autre demande à ses amis-apôtres attablés de se pousser pour qu'il puisse s'installer... Par son originalité, son foisonnement, les moments d'action ou de pause qu'il implique, *Maestà* est une incongruité visuelle. On pourrait presque rêver que le film se rapproche de son modèle pictural, qu'il se trouve délocalisé de la salle de cinéma et projeté dans un espace encore plus ouvert, rue ou gare, tant nous sont rares, contrairement à nos aïeux bigots qui avaient au moins cette chance, les moments de communion esthétique dans l'espace public.

Clément Ghys

Du tableau à l'écran

CINÉMA « Maestà, la Passion du Christ » reconstruit le polyptyque siennois de Duccio.

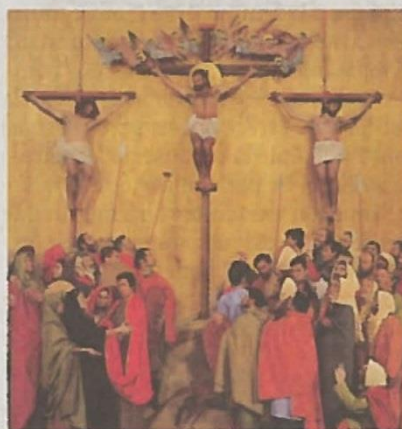
MARIE-NOËLLE TRANCHANT
mntranchant@lefigaro.fr

Etonnante entreprise que le film d'Andy Guérif *Maestà, la Passion du Christ*, qui sort aujourd'hui. Le cinéaste entre, littéralement, dans le célèbre polyptyque du maître siennois Duccio di Buoninsegna, pour animer avec des figurants les scènes qui représentent la passion et la résurrection du Christ. Peint entre 1308 et 1311 au revers d'une monumentale *Madone en majesté* (d'où le titre), le récit évangélique occupe 26 panneaux, qui se retrouvent à l'écran. Chacun forme un cadre fixe que les personnages viennent occuper tour à tour pour jouer la scène. On va ainsi de l'entrée de Jésus à Jérusalem à la cène, de l'arrestation au jardin des Oliviers à la comparution devant Pilate, de la crucifixion à l'apparition aux disciples d'Emmaüs.

Décor construit à l'identique

Le récit se déplace de case en case comme dans une étrange BD picturale et sonore. Les figurants, vêtus comme sur le tableau, entrent dans le décor construit à l'identique, dans un brouhaha de voix et de bruits confus, jusqu'à ce qu'ils rejoignent la pose exacte que leur a donnée Duccio. Alors, la scène se vide, et se remplit ailleurs. En fait, le dispositif est plus complexe, car certaines actions se jouent simultanément.

La bande sonore ne cherche pas à raconter ce qui se passe, mais à faire vivre le drame à travers « le contraste entre la beauté de l'image et la brutalité



Le film d'Andy Guérif tient de l'installation artistique et de l'étude de tableau en acte.

du son», commente Andy Guérif. Plasticien et vidéaste natif d'Angers, où il a fait les Beaux-Arts, Guérif, si on lui demande quel est son musée préféré, répond : « L'Italie. » Il a une passion pour les primitifs italiens, « mon véritable point d'entrée dans l'histoire de l'art », et a déjà réalisé un film, *Cène*, à partir de l'œuvre de Duccio. « Je n'arrive à créer qu'à partir d'une image existante que je vais chercher à reproduire autrement, explique-t-il. C'est un exercice de déconstruction qui vise à construire et à voir l'image autrement. »

L'aventure « ciné-picturale » de *Maestà* lui a pris sept ans, de 2008 à 2015. Si elle laisse de côté la dimension religieuse de l'œuvre, elle tient de l'installation artistique (avec un côté split-screen) et de l'étude de tableau en acte. Démarche incontestablement originale. ■

Maestà, la Passion du Christ, historique d'Andy Guérif, 1 heure.

CINÉMA

MAESTÀ, LA PASSION DU CHRIST ANDY GUÉRIF



Lors d'un voyage scolaire à Sienne, le réalisateur est tombé en pâmoison devant la *Maestà* de Duccio, un immense polyptyque du Trecento qui représente les vingt-six étapes de la Passion du Christ. Pendant sept ans, tous les dimanches, dans son atelier angevin, l'étudiant aux Beaux-Arts va reconstituer chacun des tableaux en recrutant apôtres, Marie Madeleine et Ponce Pilate parmi ses proches.

Le résultat, un majestueux plan fixe d'une heure découpé en vingt-six cases qui s'animent tour à tour, oscille entre tableau vivant et installation. Cette œuvre de carton-pâte, à la fois triviale et mystique, fascine surtout par son processus de fabrication, lent et collectif, qui rappelle celui de la peinture primitive dont elle s'inspire.

— **Jérémy Couston**

| France (1h) | Scénario: A. Guérif.

Le Canard enchaîné

Journal satirique paraissant le mercredi

Maestà, la passion du Christ

Ce film d'Andy Guérif ne ressemble à aucun autre. Il est composé de tableaux vivants reproduisant l'extraordinaire « Maestà » peinte à Sienne par Duccio en 1311. Mais ce cinéma pictural aux couleurs flamboyantes n'est jamais figé ni ennuyeux. Lorsqu'une scène (élément de l'ensemble de 26 panneaux décrivant la passion de Jésus) s'immobilise quelques instants, une autre, connexe sur l'écran, s'anime, suggérant la continuité du récit.

Il y a sept siècles, les primitifs toscans avaient déjà tout compris au cinéma ! — J.-F. J.

CAHIER CRITIQUE

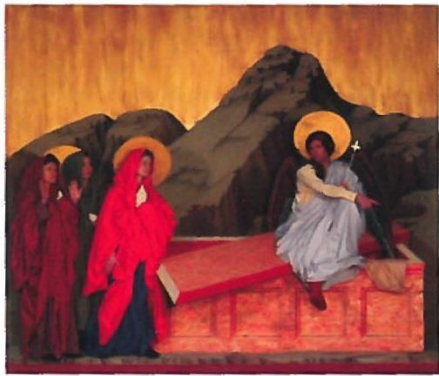
comme carburant narratif, le film se rabat sans cesse sur des codes de série B éculés et désamorce son potentiel de bombe politique en expédiant maladroitement la question de l'internationalisation des réseaux. On ne se sort pas de la énième histoire du «gang criminel préparant son gros coup» avec une caractérisation monolithique de chacun de ses membres (le cerveau psychopathe, le lieutenant éruptif, le candide sacrifié, le logisticien un peu gaffeur sur les bords) et un happy end (policièrement parlant) à la limite du vraisemblable, simplement fait pour rassurer.

J.L.

Maestà

d'Andy Guérif

France, 2015. 1 h. Sortie le 18 novembre.



Il faut imaginer un peu le dispositif: dans son atelier angevin, l'artiste Andy Guérif a reconstitué chacun des 26 panneaux d'un polyptique du début du 14^e siècle, peint par Duccio di Buoninsegna pour la cathédrale de Sienne. Et pour habiter ces différents décors, il a convoqué de nombreux figurants, des parents, des amis. Lesquels n'étaient pas tous disponibles au même moment. Donc: il n'a filmé que les dimanches. Par ailleurs son atelier était trop petit pour faire se côtoyer plusieurs décors. Donc: il a monté et démonté chaque décor un par un. Donc: sept ans de travail. Ce n'est pas faire injure au film que de pointer quelque chose de vraiment drôle, presque burlesque, dans un tel projet—que d'efforts, que d'efforts! Pour ce qui est, a priori, le plus vain des exercices: réaliser un tableau vivant. Durant une heure, avec le polyptique plein cadre, on voit les figurants pénétrer dans chaque panneau, s'approcher peu à peu des positions représentées sur le retable, se figer quelques secondes quand ils les ont exactement atteintes,

puis quitter le décor et recommencer dans celui d'à côté (certaines actions, pour des raisons narratives propres au récit biblique, se déroulant simultanément). À l'échelle d'un écran de cinéma, ce sont donc de tout petits bonshommes qui se serrent parfois comme dans la cabine du paquebot des Marx Brothers et dont l'agitation forme récit (celui de la passion du Christ). D'autant que s'invente ici une oralité particulière, là aussi drôle mais jamais triviale ou maligne, des mots s'échappant du brouhaha de ces petites foules compactes, que la géométrie du primitivisme italien bloque dans des poses parfois compliquées. Ainsi *Maestà* dépasse aisément la vanité du tableau vivant: l'avant et l'après décomposent les postures et la picturalité, faisant du film une sorte d'analyse sans discours d'une œuvre, où le geste du peintre est constamment interrogé par la loufoquerie même d'une telle reconstitution. On souhaite à cet insolite objet les plus grands écrans possibles.

J.-Ph. T.

PRESSE WEB



Sur le parquet lustré du film d'art, il y aura peut-être un avant et un après *Maesta*. Remarqué au FID, au début de l'été, en salle après huit ans d'un travail fastidieux, ce « tableau prenant vie » n'a pourtant rien de la maestria de ses illustres prédécesseurs : exit les *works in progress* clinquants, du *Mystère Picasso* à Banksy, où le cinéma, en accélérateur de particules, faisait entrer les arts augustes dans la caverne du spectacle de masse. Bien que fidèle à l'œuvre de Duccio, ici le cinéaste ne ploie pas sous l'autorité de la peinture. Et si *Maesta* reconstitue les vingt-six tableaux de cette *Passion* à la lettre, de l'entrée à Jérusalem au Chemin vers Emmaüs, c'est moins pour exalter la grâce – réelle, évidemment – de l'œuvre copiée, que pour ressusciter le chantier laborieux du simulacre qui la précède. C'était déjà le programme de *Cène*, version moins élaborée de *Maesta*, où une petite troupe de figurants s'affairait à construire le décor du dernier repas du christ d'après le même tableau, avant que tous ne se figent dans la même posture que leurs modèles. Rien d'irrévérencieux, au fond, dans l'idée de revenir à « la pose » pré photographique de chacune des cases du polyptyque, si ce n'est qu'avec ses accessoires en mousse, ses décors aplatis pour respecter l'effet 2D de la peinture d'époque et les déplacements d'alpinistes de ses figurants, Guérif prend un malin plaisir à transformer le tout en un chat glacé géant. Horizon postmoderne qui fait tout le sel de cette contrefaçon hyper appliquée – autant que sa limite. Car, même si l'on devine assez vite que son sérieux de pacotille est une fausse piste, l'astuce ne suffit pas toujours à dissiper l'impression d'assister, au mieux, à l'infiltration des Monty Python chez Peter Greenaway, et au pire à une version *arty* de *Jésus II : Le Retour* sans Didier Bourdon.

Grand public

Cela dit, on ne va pas reprocher à un film d'art – s'il n'en est pas vraiment un, *Maesta* s'en rapproche pour mieux en détourner les codes – la discrète ironie qui manquait justement à l'un des sous-genres qui s'y prête le moins. À ce titre, fourrant son dispositif *a priori* somnifère d'une bonhomie qui détonne, Guérif bombe derrière l'érudition de la référence le comique qui lui fait gagner son pari. Si bien qu'une fois passé l'étonnement devant cette grande maison de poupée en tranche, on se prend à dénombrer les miettes d'insultes échappées du brouhaha des badauds – relais plutôt cocasse, s'agissant d'une *Passion* –, comme ce « tocard ! » dont l'anachronisme semble autant s'adresser à Jésus qu'à l'auteur de ce *delirium ex machina* moulé dans le stuc. Constitué de vingt-six scènes tournées une à une pendant huit ans, selon le même dispositif et avec très peu de moyens (tous les figurants sont des bénévoles piochés parmi les proches de Guérif), il faut bien dire qu'il y a quelque-chose de délirant à vouloir mener pareil défi jusqu'à son terme. Indéniablement originale et assez stupéfiante, l'expérience justifie sans aucun doute sa sortie salle. On se prendrait même à rêver que la légèreté de ton de *Maesta* – monnaie courante dans les milieux *arty* – gagne un peu le film d'art, souvent coupable de figer la peinture dans son écrin de noblesse. D'autant qu'en redécouvrant Duccio au filtre de Guérif, avec ses dimensions colossales (cinq mètres de haut sur autant de large) et ses deux saisons en deux fois treize épisodes, la *Maesta* se muerait presque en écran primitif, et la *Cène*, en selfie groupé le plus célèbre de l'humanité. D'ailleurs, c'est peut-être l'utopie que travaille en creux cette adaptation iconoclaste : rouvrir

une œuvre par les moyens du cinéma, pour en remettre le sens (dramaturgique et sémantique) aux mains de ses destinataires d'origine – celui du *Duomo* de Sienne au *trecento*, donc le peuple. Délogé de cathédrales en chapelles, le retable échouera finalement au musée (en 1878), consumant le divorce art/public que chapeautent les dieux du patrimoine – et que seul le cinéma, en spectacle de masse, serait virtuellement capable de conjurer.

Aussi, Duccio en salle, c'est le fantasme d'une filiation retrouvée : accrocher cette peinture – populaire – au portique du cinéma, c'est un peu lui offrir un baroud d'honneur devant les descendants de son public d'origine. Mais encore faudrait-il que *Maesta* croise le chemin de ses spectateurs, et cela, c'est évidemment une autre histoire...

Adrien Dénouette

jeune cinéma

Destinée à orner le dôme de la cathédrale de Sienne en 1308, la Maestà, œuvre monumentale du peintre Duccio di Buoninsegna, représente, d'un côté de la toile, la Vierge, de l'autre la Passion du Christ. Au cours du 18^{ème} siècle, elle fut découpée et dispersée en vingt-six tableaux. Andy Guérif filme, en un long plan séquence et un unique cadrage fixe, l'assemblage des vingt-six panneaux de la Passion en un tableau vivant.

Le résultat est stupéfiant d'invention, de travail, d'astuces, de drôlerie. L'œuvre apparaît d'abord vidée de ses personnages ; seuls sont visibles des paysages et des intérieurs, peints en couleurs verdoyantes et dorées ; peu à peu, au fil du récit, des silhouettes remplissent les cases et s'animent devant les décors. Les vêtements sont taillés et cousus dans les formes et les tons de la peinture primitive italienne. Devant la Crucifixion, la foule se rassemble, pleure et se lamente. Un seul panneau s'anime, alors que l'ensemble reste vide. Puis certains personnages se déplacent d'une case à l'autre, d'un étage à l'autre, et s'immobilisent soudain dans la position de l'image peinte. Tandis que, plus haut, deux apôtres consolident le tombeau du Christ, le choc cocasse du marteau perturbe les lamentations de la foule.

Ce qui est remarquable et assez nouveau dans le genre du film sur l'art, où de nombreuses expériences similaires furent tentées depuis les années cinquante, c'est la radicalité du parti pris. D'abord le choix du plan séquence, évacuant toute autre forme de divertissement ou de curiosité : l'œil suit le trajet des personnages d'un panneau à l'autre, s'attarde sur la scène, fait quelques écarts, l'oreille attirée parfois par la bande son extrêmement présente et comique, puis revient à l'action en cours, la trahison de Judas, la Cène, la prière sur le mont des Oliviers...

Le travail est énorme, à tous les niveaux, mise en scène, construction des décors et des perspectives, direction des figurants, composition des espaces, confection des costumes. La grandeur de l'œuvre et ses multiples détails peut cependant poser problème. Car l'intérêt réside dans le fait que les personnages animés montrent leurs visages et figurent différentes expressions, sans qu'il soit possible de les voir de près, le format tenant le regard à distance des scènes sans user de zoom ou de gros plan. Volonté sans doute de la part du réalisateur de garder une fidélité d'approche picturale du regard face à l'œuvre transformée.

La question récurrente posée par le film est : comment fabriquer du mouvement avec de l'immobilité ? En animant les scènes peintes, Andy Guérif impose un temps présent à l'œuvre, en actualisant les faits, il rend le déroulement du récit immédiat, ainsi la douleur du Christ sur la croix et les pleurs de la foule sont vécus en direct par le spectateur. Ce qui exprimait l'effroi intemporel rejoint soudain une sorte de modernité tragique.

Gisèle Breteau Skira

Le film est avant tout la proposition artistique d'un cinéaste et plasticien, Andy Guérif, saisi par une œuvre italienne du quatorzième siècle, la *Maestà* (ou Majesté), du peintre siennois Duccio di Buoninsegna (ca 1255-1318). C'est un polyptyque, précisément une *pala* ou retable d'autel, conservé en la cathédrale de Sienne et qui est parvenu jusqu'à nous amputé de quelques panneaux. L'avvers a pour sujet une Vierge en majesté (*Maestà*) et le revers, qui est l'objet de

Le titre donné par le cinéaste : *Maestà, La Passion du Christ* est (peut-être malgré lui) conforme à une relecture chrétienne des deux faces de cette *pala* d'autel. En effet ces deux faces sont liées comme sont liées la majesté de Marie portant Jésus et la Passion victorieuse de ce Fils, premier-né d'entre les morts (Col 1, 18). Le fond or, qui irradie sur toutes les scènes n'est pas seulement le signe plastique d'une dépendance de cette œuvre siennoise du début du XIV^e siècle au monde byzantin (origine des icônes). Car cet or répandu à profusion sur toutes les scènes est l'expression d'un acte de foi : mort sur la croix, le Christ victorieux est ressuscité le troisième jour ; une Résurrection sans laquelle la foi est vaine (1 Co 15, 14).

L'œuvre d'Andy Guérif consiste en une reconstitution de la face de la *pala* consacrée à la Passion, sous forme de tableaux vivants. Après avoir réalisé en 2007 un premier film sur l'élaboration d'un tableau vivant d'après le panneau de la *Cène* de la *Maestà*, il donne ici à voir sa relecture de l'ensemble du polyptyque. Vingt-six décors vides partagent d'abord l'écran en autant de petites boîtes (Fig 2). Elles évoquent l'immeuble ouvert de *La vie mode d'emploi* de Georges Pérec qui a servi d'inspiration à l'artiste. Une autre référence est l'écran divisé (ou *split screen*) qu'utilisent parfois les cinéastes pour indiquer plusieurs points de vue ou actions simultanées. Seule la construction du tombeau du Christ (en haut à droite) occupe une longue durée du film. Pour simplifier la lecture, l'artiste déploie les scènes tour à tour, de l'arrivée des figurants dans un décor, jusqu'au point où ils se figent dans la pose exacte que leurs modèles occupent dans le polyptyque. Ce temps de silence et de suspens, au milieu d'une action brouillonne et d'un brouhaha de sons volontairement confus, constitue autant de tableaux vivants. Ceux-ci sont communément définis comme des « arrangements de personnes vivantes, figées, reproduisant une composition artistique » (Fig 3).

Le tableau vivant ou l'image performée

Actuellement les tableaux vivants les plus répandus dans le monde visuel où nous baignons, semblent être les avatars de la très fameuse *Cène* de Léonard de Vinci (1494-1498, conservée à Sainte-Marie-des-Grâces, Milan). Jérôme Cottin en a fait la recension dans la publicité. Le cinéma n'est pas en reste depuis *Viridiana* de Bunuel jusqu'au récent *Le tout nouveau Testament*.

La Ricotta, film contesté en son temps de Pier Paolo Pasolini est fondé sur des tableaux vivants aux couleurs somptueuses, reconstituant des tableaux de maîtres italiens - la *Descente de croix* du Rosso et la *Déposition* de Pontormo - pour imager des scènes de la Passion. En noir et blanc et à la place de la *Cène*, Pasolini introduit en reprenant des tableaux de genre, le

personnage de Stracci un pauvre hère affamé jouant le mauvais larron, qui meurt en se gavant de Ricotta. Certains ont vu dans ce film une visée politique, une satire dont la force visuelle tient à celle des œuvres plastiquement citées. Plus récemment le film de Lech Majewski, *Le moulin et la croix*, tire également sa force et sa substance d'un tableau, *Le Portement de croix* de Bruegel l'Ancien.

Une autre peinture de Pontormo est animée et même questionnée par Bill Viola, pionnier de l'art vidéo (Fig 4). Deux femmes enceintes se rencontrent sous le regard d'une troisième dans une ruelle, elles évoluent au ralenti, jusqu'au point où elles incarnent le tableau de la *Visitation*. La parenté avec le travail d'Andy Guérif semble s'imposer. Ces artistes actuels tirent leurs sources et même se ressource aux tableaux des grands maîtres tout en leur offrant une réalité nouvelle car ce sont des êtres vivants qui les incarnent, alors que la projection sur un écran fait retour à la bi-dimensionnalité du tableau-source.

Des feintes images aux choses mêmes, et à la vérité

Ces tableaux vivants, arrêts sur images d'œuvres cinématographiques ou photographiques, plongent leurs racines dans une tradition très ancienne, celle du théâtre sacré, des jeux scéniques de la Passion au théâtre des mystères médiévaux. Ils seront encore utilisés lors des joyeuses entrées royales plus tardives, auxquelles les plus grands artistes de la Renaissance prêteront leur concours. La plus fameuse de ces performances n'est-elle pas la crèche vivante que saint François d'Assise inventa à Greccio en 1223, après avoir vu s'animer la représentation du Christ sur le retable de San Damiano ? Ces allers et retours des tableaux vivants au « grand art », dans une relecture sans cesse renouvelée, n'ont cessé de se déployer à travers les siècles et forment un large socle au travail d'Andy Guérif.

Cette œuvre, car il s'agit bien d'une œuvre de cinéaste et de plasticien, est d'avantage entée sur la peinture que sur l'écriture et ce n'est en aucun cas une catéchèse. Une certaine pauvreté de moyens est revendiquée - les décors étant construits dans un atelier unique puis démolis pour laisser la place au suivant, les comédiens sont des amateurs - tout comme une certaine trivialité - les auréoles se coincent dans les éléments de décor, par deux fois « saint Jean » enjambe le corps du « Christ mort » ... pour sortir du tableau. Mais une trivialité un peu bonhomme est également présente dans les plus grandes œuvres de la Renaissance italienne, lorsque certaines auréoles sont peintes de profils suivant les mouvements de tête des personnages. Cela témoigne de leur origine : un disque peint en or était fixé sur la tête de personnes vivantes servant de modèles, comme dans le film !

La Maestà d'Andy Guérif ne porte aucun blasphème, juste un peu de maladresse, et la comparaison avec les œuvres de Romeo Castellucci ne peut être ici conduite. On peut cependant regretter la pauvreté des rares dialogues qui ne doivent rien à l'Évangile, l'auteur trouvant « les Saintes Écritures assez peu sonnantes et donc assez difficiles à apprendre »... pour des comédiens amateurs. Qu'il nous soit permis de rappeler l'origine orale des récits bibliques et leur destination tout aussi orale en monde chrétien dans la liturgie. Ces textes sont faits pour être chantés et dits, en témoigne la belle traduction liturgique récente (dite AELF).

Ceci n'enlève rien à la beauté de l'ensemble et surtout à la grâce, suspendue dans le silence, qui advient lorsque les personnages se figent en tableaux vivants (Fig 5). Devenant le tableau en leur chair ils relient l'art actuel à la tradition, la performance au chef-d'œuvre de Duccio, l'actualisation à la patine des siècles et l'œuvre au message qui l'a inspirée. Il faut voir, et surtout échanger autour de ce film, afin de poursuivre simplement un dialogue, rendu ici possible, entre l'art actuel et la foi (Fig 6).

Sylvie Bethmont-Gallerand, enseignante à l'École cathédrale de Paris

PRESSE FID



Marseille, FID good movies

7 juillet 2015

[...] Deux films de la compétition basculent carrément dans des espaces d'invention pure, pour observer la collision entre l'art et la vie. *Maestà*, d'Andy Guérif, est la reconstitution du retable d'un peintre du XIVe siècle, Ducci, dont le cadre se décline en 26 vignettes de la passion du Christ, successivement visitées par d'improbables figurants. Nelson De Los Santos Arias, avec *Santa Teresa* et autres histoires, s'inspire quant à lui de l'énorme roman 2666, de Roberto Bolaño, pour esquisser un document halluciné sur une ville fictive du Mexique. Du «réel» des œuvres de départ au délire grave produit par leur confrontation avec le moment du tournage, les deux films compliquent avec joie ce qu'on croyait savoir des croisements entre l'imagination et l'observation, entre la copie et le modèle. La vie vient mettre du désordre dans l'art. Le documentaire, aujourd'hui, n'est peut-être plus une catégorie à part, mais la force qui ne laisse pas le cinéma tranquille, qui le contraint à penser à deux fois à ce qu'il voit.

Luc Chessel

CHRONIC'ART

[...] Autre mécanique de précision, autre tableau vivant, *Maesta* d'Andy Guérif met en mouvement le fameux retable de Duccio. Les vingt-six panneaux prennent vie, dans des décors restituant à la perfection les perspectives obliques et les positionnements des personnages. Du brouhaha des apôtres surgissent des bribes de dialogues dérisoires, à la mesure des déplacements d'une vignette à l'autre. Temporalité, mouvement, lumière, rythme : prodigieux défi de cinéma (et huit ans de travail) qui restitue à la Piéta sa dimension triviale. Un génial hommage à la peinture du quattrocento, doublé d'une désacralisation par l'absurde.

Julien Bécourt



MEDIAPART

La peinture des primitifs italiens est plus drôle qu'on ne le croit

04 août 2015

Dans *Maestà*, découvert au festival de cinéma de Marseille (FID), une Passion du Christ s'anime, entre série B et comédie à la Tati.

La référence à *Passion* (1982) est une fausse piste. On l'évacue d'emblée. Chez Godard, la reconstitution en studio, avec décor et figurants, des plus grandes toiles de la peinture européenne, de Rembrandt à Goya, servait une réflexion ultra-ambitieuse sur les mérites comparés du cinéma, de la peinture et de la musique. Sur un registre plus modeste, et joyeux, *Maestà* d'Andy Guérif, découvert début juillet lors de la 26^e édition du FID, le festival du cinéma de Marseille, est un autre film peint. Il emprunte les voies de la reconstitution au pli du drapé près, pour un tout autre projet, qui tire parfois vers la comédie à la Tati.

En une heure pile, le film (dont le titre est trompeur) donne vie aux 26 étapes d'une *Passion du Christ* peinte par Duccio en 1311 (et sans doute un peu avant pour certains fragments). Cette série de tableaux très colorés est visible aujourd'hui au musée des Œuvres du Duomo, à Sienne. Elle figure au dos de la partie centrale d'une *Maestà*, considérée comme la grande œuvre du peintre siennois. Le recto (la Maesta, soit une « *Vierge en majesté* ») était destiné à la vue des fidèles. Le verso, qu'on inspectait de plus près, presque le nez collé à la matière, était lui dirigé vers les membres du clergé. La toile d'ensemble mesure 3,70 mètres de haut sur 4,50 de large. On n'est pas loin d'un écran de cinéma.



« Passion du Christ », Duccio, 1311, Sienne.

C'est l'intuition d'Andy Guérif, passé par les beaux-arts d'Angers : donner vie à cette toile, en respectant le format et les postures, les étapes du récit et ses couleurs sublimes. Les personnages – minuscules à l'écran – passent de toile en toile, en 26 étapes (précédées d'une ouverture que l'on taira). L'intérêt n'est plus dans le hors-champ, mais dans la manière dont on se faufile d'un tableau à l'autre. On identifie bien sûr certains personnages au gré des pérégrinations – le Christ, Judas, Marie-Madeleine, etc. –, mais le film donne surtout à voir une masse murmurante et à peine caractérisée, des grappes d'individus témoins de la Passion, qui déambulent selon les contraintes imposées par cet « étrange » décor (*bande-annonce ci-dessous, qui ne montre qu'un détail du plan fixe du film*).

Dans *L'Homme en perspective* (1978), l'historien de l'art Daniel Arasse décrit l'« espace étrange » qui organise la *Passion* de Duccio. Il insiste sur certaines incohérences, bien connues des spécialistes. « Dans la flagellation, par exemple, Pilate est debout sur une estrade située sous le toit d'un édicule, mais sa main passe devant la colonne qui soutient le même toit ; il ne pourrait s'avancer vers le Christ, car il heurterait alors la colonne qui lui fait face », constate Arasse. Le plaisir provoqué par le film de Guérif tient beaucoup à cela : assumer cet espace absurde et ces proportions irréalistes, sources de vrais gags.

Au dernier épisode, le Christ à Emmaüs, la porte d'entrée du village est si basse, que les trois personnages s'y cognent. Lors d'une étape antérieure, le reniement de saint Pierre, les personnages hésitent à emprunter un escalier difficile d'accès, un « escalier impossible, dont la fonction est plus métaphorique que narrative », précise Arasse, parce qu'il figure le parcours que saint Pierre se refuse à faire... Au-delà de l'exercice, semble-t-il assez colossal, de reconstitution au geste près d'un chef-d'œuvre aussi complexe, Maesta réinvente ce que le cinéma a toujours fait : filmer l'expédition, la traversée de grands espaces, hostiles ou inconfortables.

Il fut aussi question de l'exploration d'espaces hostiles dans un autre film-dispositif saisissant – et dénué de tout humour, celui-là –, *Toponimia*. L'Argentin Jonathan Perel documente, de manière méthodique et sèche, la construction de villages de la province de Tucumán (aujourd'hui l'une des régions les plus pauvres du pays), à l'époque de la dictature (1976-1983). Pour chaque localité, Perel confronte les plans d'origine, conçus par le régime des militaires, et ce qu'il reste de ces quadrillages aujourd'hui : des places, statues, rues et barres de logements, autant de lieux répétitifs qui semblent pétrifiés, cicatrices inquiétantes d'un fascisme qui serait toujours menaçant, dont on ne serait toujours pas débarrassé.

Dans *The Vanishing Vanishing-Point*, c'est le quartier européen de Bruxelles, siège des principales institutions de l'Union, qui devient un espace hostile. Les réalisateurs israéliens Amir Borenstein et Effi Weiss observent le devenir d'un olivier, planté dans un parc au pied du parlement, en souvenir de la mort de Yitzhak Rabin (rien à voir avec la crise grecque), jusqu'à son dépérissement dans les frimas belges : il ne pousse rien de bon sur la terre communautaire de l'UE ces jours-ci. L'artiste belge Fanny Zaman, elle, poursuit son travail sur la description du monde des flux commerciaux et financiers (après un film très convaincant sur une bourse du commerce en Éthiopie, en 2013), et présentait *Algorithm*, reconstitution des climats du milieu de la haute finance.

Au FID, l'expérience ludique de *Maestà* rappelait un peu la sidération éprouvée quelques années plus tôt face à certains objets hors norme dont Marseille s'est fait une délicieuse spécialité, comme les *Cabaret Crusades* de Wael Shawky, reconstitution d'épisodes crapuleux des croisades, racontés du point de vue des Arabes, à l'aide d'une centaine de marionnettes. Le film de l'Égyptien Shawky (*extrait ci-dessous*) s'organisait déjà autour d'une accumulation de numéros, comme au cabaret, pas si loin des boîtes à la Giotto de *Maestà*.

Maestà, tentative d'épuisement d'une peinture, dialoguait aussi cette année, de manière plus lointaine, avec d'autres « adaptations » scrupuleuses, de textes littéraires cette fois, et notamment certains des grands films de Manoel de Oliveira. Le FID, qui consacrait au maître de Porto une rétrospective, a projeté son film posthume, *La Visite*, tourné en 1982 et gardé secret jusqu'à sa mort en avril 2015 (lire le texte d'Emmanuel Burdeau sur Mediapart en mai), mais aussi des raretés, et quelques-uns de ses chefs-d'œuvre absolus, d'*Amour en perdition* (1978) à *Francisca* (1982), tirés de romans phares (et sombres) de la littérature portugaise. Dans *Francisca*, adapté d'un roman d'Agustina Bessa-Luis, Oliveira travaille déjà le motif de la boîte, enfermant ses personnages dans des intérieurs bourgeois suffocants, collection de salons et de chambres lugubres. L'amour est toujours impossible, jamais consommé, la frustration maximale. L'horizon est bouché, et le texte littéraire d'origine, respecté au mot près.

Ludovic Lamant

Films à mots couverts

[...]

Tableau vivant

On retiendra de cette édition trois films entretenant un dialogue singulier avec la littérature – mais aussi, d’abord, un joker qui s’affirme, en acte, comme un essai d’histoire de l’art. Non pas que ce dernier déploie de sophistiquées volutes langagières, bien au contraire : il donne le sentiment d’un œil ponctuant et dépliant, au long cours, une œuvre d’art. Dans *Maestà*, le Français Andy Guérif se voue à l’un des versants du polyptique éponyme peint par l’Italien Duccio de Buoninsegna, au tout début du XIII^e siècle – le cinéaste se concentrant sur les vingt-six panneaux retraçant la Passion du Christ. Il ne s’agit pas d’expliquer ou d’« éclairer » comme on dit, mais de ranimer et de suivre littéralement un cheminement, sur le mode du tableau vivant. Guérif a minutieusement reconstitué, avec du bois détourné, chacun des panneaux – sans gommer les aberrations de leur perspective dont doivent s’accommoder les acteurs, s’agglutinant progressivement dans l’espace exigü, jusqu’à suspendre un instant leurs mouvements pour imprimer la pose puis reprendre leur chemin et quitter le tableau. Débutant sur la crucifixion elle-même, le film dézoome et en arrive au seul cadre qui sera ensuite le sien, celui du polyptique dans son ensemble, chaque panneau s’animant et se vidant l’un après l’autre. Le retable se fait ainsi marelle ou jeu de l’oie. Aussi singulier soit le dispositif, il n’est pas sans précédents : on pense aux tableaux vivants de *La Ricotta* de Pasolini, aux miniatures médiévales transposées en studio par Éric Rohmer dans *Perceval le Gallois*, mais aussi, bizarrement, à Jacques Tati. Car *Maestà* est aussi rigoureux, pointilleux, que bon enfant et burlesque : les petits bonshommes, investissant les panneaux, avant et après avoir pris la pose, s’ébrouent et se tassent dans un amusant et émouvant désordre, baignent dans une rumeur de bruissements et de voix où ne surnagent que quelques mots ou phrases, de-ci de-là. On entrevoit même des gags : des types s’échangent des tuyaux sur un artisan, un ange noir se cassent la margoulette, des disciples se faufilent difficilement dans la maquette du village d’Emmaüs... Ce faisant, Andy Guérif profane et ravive à la fois le polyptique de Duccio : le récit sacré devient une fourmilière absurde, une halle de lilliputiens, mais dans le même temps, les défis visuels du peintre sont remis sur l’établi et l’horreur muette de la crucifixion restaurée – d’autant plus qu’elle est environnée d’une mascarade et d’affaires dérisoires. [...]

Hervé Aubron

REVUE DEBORDEMENTS

[...] Tandis que Philippe Grandrieux, continuant le triptyque débuté en 2012 par *White Epilepsy*, achevait de dynamiser Bacon avec *Meutrière* (c'est-à-dire de dynamiter la figure humaine, débordée par un corps volcanique) pour inventer un cinéma authentiquement deleuzien, Andy Guérif se tournait lui vers le *trecento*. *Maestà* traduit en cinéma le panneau central du tableau du même nom de Duccio. L'exercice mêle retour – comment construire aujourd'hui une image dotée des pigments propres à la peinture siennoise – et réinterprétation – analyser, par les moyens du cinéma, la dynamique virtuelle d'un tableau qui n'est figé qu'en apparence. Cette lecture d'un art par un autre suit une double optique : relater la narration inscrite dans le tableau (soit retracer le chemin que doit idéalement emprunter le regard du croyant assistant aux différentes stations de la Passion), par le jeu des figures humaines circulant d'une « case » à l'autre au gré des aventures du Crucifié ; interroger la *prospettiva* alors naissante, par une adroite anamorphose de l'espace propre à chacun des « carreaux » du polyptyque, qui n'a plus rien à voir avec la profondeur de champ proprement cinématographique mais tente de retrouver ce mixte d'écrasement et de trouée qu'atteignait alors Duccio avant que Masaccio ne peaufine l'exercice. Après une ouverture sur la crucifixion seule, qui sera suivie par un élargissement du champ à l'ensemble du panneau, le film se boucle par deux traversées du champ en diagonal (l'une au début, l'arrivée à Jérusalem, l'autre à la fin, les apôtres allant distribuer la bonne parole), pour rendre la nouvelle dramatisation de l'espace pictural. Mais ce n'est là que la moitié de la recherche de Guérif. L'autre s'oriente vers la question de l'image dévotionnelle, et vers ce qui sépare nos temps profanes, qui parquent les peintures religieuses dans des musées laïcs (mais dévolus à la récente religion de l'art), de l'âge où ces œuvres remplissaient une fonction rattachée au spectacle du sacré et à l'institution rituelle. Cet écart du cultuel au culturel, ou d'un sacré divin à un sacré mondain, est impliqué par les circonstances mêmes de la projection (un public bien peu bigot, un film pleinement visible quand le retable était dans l'ombre de l'autel). Le but semble plutôt être de réinstaller à l'intérieur de la peinture et du drame qu'elle dépeint la dimension quotidienne et populaire de l'histoire, que la mythologisation du sacrifice christique a quelque peu occulté. La tâche en revient au son, soit au brouhaha des bavardages et au parler on ne peut plus badin des grandes figures (l'apôtre rencardant ses collègues sur une auberge, ou une ré-énonciation toute désinvolte du *noli me tangere*). Le film systématise ce principe au point de pousser parfois un peu loin la blague, prenant le risque de miner l'efficacité de son propre dispositif. Mais cela n'entame que peu la trouvaille sur laquelle il repose : exposer, au sein même de l'image religieuse, le profane dont le sacré a fait sa manne, l'ordinaire anodin ayant entouré l'existence mouvementée du dénommé Jésus. Cela, en d'autres temps, aurait pu donner lieu à du scandale ; que ce ne soit plus le cas montre à quel point le diagnostic de Guérif sur la déperdition de la matérialité de la croyance est juste.

Gabriel Bortzmeyer