

Le 6^e Festival international sur l'art — Le film sur l'art Une question de point de vue

Gilles Marsolais

Number 38, Summer 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1988). Le 6^e Festival international sur l'art — Le film sur l'art : une question de point de vue. *24 images*, (38), 26–29.

LE FILM SUR L'ART: UNE QUESTION DE POINT DE VUE

par Gilles Marsolais

Réaliser un film sur l'art qui soit véritablement un *film* et qui ne vait pas que pour le sujet qu'il aborde n'est pas une mince tâche. Les écueils sont nombreux, notamment pour qui s'aventure sur le terrain de la «biographie d'artiste», comme on a pu le constater au 6^e Festival international du film sur l'art, à Montréal (8-13 mars 1988).

Se voulant axé sur la tragédie de la vie personnelle de Maria Callas, le film de Tony Palmer, *Maria*, ne propose rien de plus en définitive qu'une approche anecdotique des amours malheureuses de la diva, il réduit «tragédie» au rang des tribulations d'un membre du «jet set» international dans un style qui s'apparente à celui de Paris-Match. Le film vaut surtout pour les documents d'archives relatifs à la jeunesse de la cantatrice en Grèce, et non pour les trop brefs extraits de ses performances vocales. Beaucoup trop de films sur l'art axés sur la biographie des artistes, ont recours aux mêmes procédés. Voyez *Grace Kelly — The American Princess*. Ou ceux consacrés à Capra ou Hitchcock qui s'écartent quelque peu de cette facilité, dans la mesure où ils accordent une plus large place aux propos de l'artiste même et aux extraits de ses œuvres: *Meet Frank Capra — Arriva Frank Capra: storie di cinema ed emigranti* de G. Mingozzi, et *The Thrill of Genius: Alfred Hitchcock*, de F. Bortolini et C. Masenza. Mais, même là, on demeure néanmoins en présence d'un propos anecdotique, alimenté par les parents et les amis, entrelardé d'extraits plus ou moins signifiants des œuvres du défunt.

Par contre, toujours dans ce courant documentaire, *The Spirit of Lorca* de M. Dibb (G.-B.) réussit admirablement à camper l'homme et l'œuvre dans le contexte particulier du sud de l'Espagne autour de Grenade, avec sa luxuriance et ses excès, alors que *Mémoire: un film avec Oscar Kokoschka* d'A. Quendler manifeste une volonté de pénétrer davantage l'œuvre de l'artiste en la confrontant avec ses propres textes et en reliant d'une façon articulée la mémoire présente et le passé.

Si elle semble plus séduisante, l'approche biographique par le moyen de la fiction n'est pas, elle non plus, dépourvue d'écueils, dans la mesure où la fiction a ses propres lois. Aussi, le mélange de la fiction et du documentaire, dont les exemples prolifèrent, donne rarement des résultats satisfaisants. Dans le film de R. Orders et N. Bunge, une actrice incarne à l'écran *Kathe Kollwitz* à la veille de sa mort, comme si l'artiste jetait elle-même un regard rétrospectif sur sa propre vie et sur son œuvre sans que ses lèvres ne se délient à l'écran, on voit et on entend le personnage monologuer intérieurement à partir de la propre correspondance et du journal intime de l'artiste. Ce procédé de la voix off à la première personne, par une actrice interposée en représentation muette, est gênant, annihilant la crédibilité du personnage, privant le spectateur de la jouissance propre à la fiction.

Dans *Caspar David Friedrich: Borders of Time*, le parti pris de Peter Schamoni de se situer d'emblée dans un univers dramatique donne des résultats nettement plus convaincants. Aussi, le cinéaste permet au spectateur d'observer la nature selon le point de vue du peintre qui avait une prédilection pour les paysages somptueux: cela fonctionne bien, même si on ne voit jamais la représentation de ce personnage de l'artiste (on n'aperçoit brièvement que la partie inférieure de ses jambes). Schamoni a misé plutôt sur la représentation d'un élève et ami du peintre pour nous communiquer ce point de vue et nous servir de guide dans l'exploration de ses œuvres, alors que le texte d'accompagnement s'alimente pour l'essentiel au livre écrit



The Spirit of Lorca de Michael Dibb

par K.-L. Hoch sur le sujet, paru en 1985.

La vidéo intervient de plus en plus fréquemment dans la production d'un document sur l'art, pour le meilleur et pour le pire. Voyez le meilleur. Dans *Waterproof*, la vidéo de Jean-Louis Letacon enrichit d'une dimension supplémentaire l'œuvre d'origine de Daniel Larrieu, ce ballet sub-aquatique qui se joue de la surface et de l'apesanteur, sur une excellente partition sonore de Jean-Jacques Palix.

En utilisant la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* de S. M. Eisenstein, Zbig Rybcynski a réalisé, avec *Steps*, un merveilleux «sacrilège» qui fera date dans la courte histoire du cinéma et qui augure bien des possibilités du médium vidéo. À l'occasion d'une visite guidée, des touristes américains — par la magie de la technologie — se trouvent mêlés aux événements de la fameuse séquence du cinéma soviétique, provoquant un ballet réglé au millimètre près des personnages du présent et des acteurs de ce cinéma d'une autre époque, obligeant les touristes (lilliputiens), surpris dans la tourmente, à se faufiler entre les bottes des cosaques et les sabots des chevaux. L'interaction se réalise au point où quelques-uns des touristes deviennent progressivement eux-mêmes des acteurs de la célèbre séquence, se mêlant aux cosaques. Les roues préalablement huilées, le fameux «car-

INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

ART ET ACADÉMISME: UN CURIEUX MÉNAGE

par Marie-Claude Loiselle



Jean-Pierre Raynaud de Pierre-André Boutang



Le Corbusier (La chapelle de Ronchamp) de Jacques Barsac

rosse» (landau) finira par dévaler l'escalier, chargé de son bébé et ...d'un «ghetto blaster», cette énorme radio «portative» catapultée là à point nommé, échappée par un Noir... Un vidéo dément qui prouve par l'absurde les possibilités de la technologie.

L'édition de cette année fut plutôt un petit cru, recelant même sa part de films conventionnels ou inaboutis. Ainsi, *Le procédé Fresson* de Jean Réal ne mérite pas vraiment le Prix spécial que le jury lui a aimablement consenti. Le réalisateur s'attarde inconsidérément sur la longue mise en place d'une prise de vue par le photographe Bernard Faucon sur un plateau du Lubéron, avant de nous introduire au procédé de tirage annoncé par le titre, hérité par Michel Fresson de la tradition familiale. Qui plus est, en plus d'être peu loquace sur les possibilités techniques et artistiques propres à ce procédé qui séduiraient tant d'autres photographes, le film nous prive du résultat final de ce long processus de manipulation sur la photo de Faucon! Faut le faire. Le prix du meilleur film est allé à un moyen métrage de Christina Wilcox, *The Nights Belong to the Novelist*, consacré à la romancière australienne Elisabeth Jolley, alors que *Le Corbusier* de Jacques Barsac, qui avait pourtant remporté précédemment le Grand Prix du 1^{er} Festival du film sur l'art de Paris, en 1987, n'a rien récolté. □

Devant un phénomène tel que le Festival du film sur l'art, la première question qui vienne à l'esprit porte évidemment sur la fonction d'un tel événement, sur l'utilité de mettre le «cinéma» au service des autres formes d'art. Le médium cinématographique doit-il s'effacer derrière le propos dont il se trouve alors le porte-parole ou doit-il chercher à affirmer sa spécificité face à ses «concurrents»?

Sans verser dans le manichéisme et chercher une bonne ou une mauvaise formule de films sur l'art, n'est-il pas néanmoins légitime de manifester un sentiment d'agacement face à l'académisme à outrance qu'affichent la majeure partie des films de la programmation? La valeur fondamentale d'un tel festival n'est assurément pas dans ce genre de documentaire hyperclassique qui donne l'impression de regarder un film diffusé en remplacement de programme lorsque les techniciens de la télévision sont en grève (*Au père Lachaise, Le fantôme du théâtre, The Training of Painters*), ou dans celui d'un portrait dégoulinant de bons sentiments et de nostalgie (le meilleur exemple est celui du film sur Maria Callas) où, à coup de témoignages et de photos sépias aux coins rongés, on ne fait que gonfler le mythe auréolant déjà l'artiste. Là où ce festival puise sa véritable raison d'être est indéniablement dans des films portant un regard (de constat ou de réflexion) sur la situation actuelle de l'art. (Il ne faut pas oublier que le cinéma lui-même s'y trouve impliqué.) À ce titre, le film de Heinz Peter Schwerfel (*The Third Dimension*) s'avère digne d'attention pour la réflexion qu'il offre sur notre époque dite «post-moderne». L'œil de la caméra à l'affût de l'art-artifice et de son environnement: objets de consommation, vidéoclip, etc., établit un parallèle entre l'œuvre en création (ici la sculpture) et le contexte social dans lequel cette création s'inscrit.

Le film que Pierre Boutang a réalisé sur Jean-Pierre Raynaud est intéressant à la fois pour la marginalité et l'extrême actualité de la démarche de l'artiste. Que fait-on une fois parvenu au point limite de l'épuration de la forme? Raynaud choisit une multiplication schizophrénique de cette forme pure qu'est pour lui le pot de fleurs (lieu de rencontre de la nature et de la culture). Plutôt que d'offrir un portrait documentaire sur l'artiste et son travail avec commentaires redondants à l'appui, Boutang laisse Raynaud s'exprimer lui-même sur sa création. Le résultat en est le très beau témoignage d'un artiste, dont l'existence en retrait de toute vie sociale est aussi, paradoxalement, le sismographe parfait de notre époque caractérisée par la prolifération des objets fabriqués en séries.

Ionesco, dans *Voix et silences*, nous parle de son passage des mots à la couleur: après plus de trente années de création littéraire, celui-ci troque sa plume contre un pinceau. Sur un ton d'humour teinté d'amertume, il exprime son impuissance face aux mots, l'impossibilité de trouver de nouvelles choses à dire. Ce film nous fait ainsi découvrir la face cachée de l'homme et du personnage; de cet homme assez loin de nous pour nous observer d'un œil vif, désarmant de justesse et de précision. Comprise entre la vie et la mort, il parle de la création dans son perpétuel recommencement; l'artiste ne peut que dire ou peindre le moment présent. Face à toute création, quelle qu'elle soit (peinture, littérature, cinéma, etc.). Ionesco à 75 ans vient dire le dernier mot, ou celui qui peut permettre à nouveau à chaque instant d'en dire un dernier: «On ne peut prétendre à l'aboutissement, on peut seulement dire où on en est rendu: le présent.» C'est justement pour ça que des artistes créent et c'est aussi pour cette raison qu'un festival du film sur l'art doit se faire le témoin de la démarche actuelle des créateurs. □