

Du cinéma avant toute chose

Gilles Marsolais

Number 92, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24018ac>

[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. (1998). Du cinéma avant toute chose. *24 images*, (92), 61–62.

Benoît Pilon suit le même pattern. Chacun des mouvements de l'œuvre est séparé (donc pas de possibilité de suivre la structure et la dynamique de la pièce musicale), interrompu par des fragments biographiques, des visites de lieux (Rouen ou Venise). Qui plus est, les interprètes ne sont pas filmés tout au long de leur exécution, mais plutôt rapidement remplacés à l'image soit par diverses illustrations, soit par des chorégraphies. De sorte que non seulement la musique paraît toujours secondarisée, mais vivement mise de côté par une iconographie envahissante, parfois cliché, parfois tout simplement gratuite. Pourquoi un mouvement de Debussy dans la cathédrale de Rouen? Parce qu'un ami du compositeur, Claude Monet, a peint ce monument (pourquoi pas la gare Saint-Lazare?). Et puis, est-ce parce que Vivaldi a vécu la plus grande partie de sa vie à Venise que des travelogues banals de gondoles aident à faire comprendre l'interprétation dirigée par Yuli Turovski?

Heureusement qu'il y a des exceptions. Au Festival du film sur l'art, le film de Richard Jutra, *Musiques pour un siècle sourd*, est un essai maîtrisé et bien documenté, quoiqu'il pâtisse d'être traité dans une forme assez convenue et de ne pas assez contextualiser son sujet dans l'ensemble des diverses musiques contemporaines. C'est néanmoins une excellente introduction grand public, avec des trouvailles de documents rares, sur le sujet difficile de la musique savante moderne au Québec, peu connue hors des cercles des *afficionados*.

Mais le *nec plus ultra* au même festival, dans la mouvance des images pour la musique, se trouvait dans l'excellent essai de Serge Le Peron *Joseph Kosma*, très documenté, sensible et lumineux. Avant tout du très bon cinéma, au service de la bonne musique de film, métissage harmonieux et approfondi. ■

DU CINÉMA AVANT TOUTE CHOSE

PAR GILLES MARSOLAIS

Le prix de l'Art...

Dans son fameux *F for Fake / Vérités et mensonges*, Orson Welles attirait l'attention avec humour sur les activités du faussaire Elmyr de Hory, et partant sur la prégnance du faux dans le domaine de l'art. Imitateur génial des plus grands maîtres du XX^e siècle (Picasso, Matisse, Modigliani...), celui-ci y déclarait en substance qu'un faux devient authentique dès lors qu'il reste accroché suffisamment longtemps aux cimaises de quelque musée. En bon faussaire lui-même, Orson Welles s'était amusé à brouiller les pistes de son enquête, menée de pair avec son complice François Reichenbach, rendant perméable les frontières entre la fiction et le documentaire, le mythe et la réalité, le vrai et le faux. Pour les besoins de la cause, il avait même créé de toutes pièces une rencontre plausible entre la belle Hongroise Oja Kodar et Picasso l'observant derrière ses volets.

Le scandale du siècle

Le Norvégien Knut W. Jorfald vient de donner une suite magistrale à ce film, décapant autant par sa forme que par son contenu. Cette fois, il s'agit d'un documentaire d'enquête qui remonte la filière afin de cerner concrètement la personnalité de Elmyr de Hory et de mesurer l'ampleur réelle de ses méfaits dans le milieu de l'art. On y voit des spécialistes y perdre leur latin et des conservateurs, contredits devant la caméra, s'avouer impuissants à démêler le vrai du faux de leur propre collection. Même, en refusant le débat, le Musée d'art moderne de New York (le célèbre MOMA) sème le doute quant à l'authenticité de son propre fonds! Dans ce film,

Almost True: The Noble Art of Forgery, on apprend que Elmyr de Hory aurait peint plus de mille faux tableaux, notamment de style postimpressionniste, et que la valeur totale de ses ventes serait évaluée à plus de 100 millions de dollars. C'est peu dire.

Certes, comme Orson Welles, le réalisateur a pris contact avec Clifford Irving, tout comme il évoque le tandem Réal Lessard-Fernand Legros, incontournables dès que ressurgit la question du faux en art et de son marché parallèle, mais plus encore il a eu la bonne idée de rendre visite à celui qui était l'amant du faussaire à l'époque de son séjour à Ibiza. Croyez-le ou non, ce jeune homme, cet ange des Canaries que de Hory désignait affectueusement comme son «garde du corps», s'appelle Marc... Forgy! Et, aussi incroyable que cela puisse paraître, personne n'avait pensé à l'interroger, lui qui vit aujourd'hui entouré d'authentiques (!) faux exécutés par son mentor.

En plus de mentir sur ses origines et sur sa propre identité, retracées à Budapest par le cinéaste, Elmyr de Hory, qui, par souci d'honnêteté, prétendait ne pas imiter lui-même la signature des grands maîtres dont il «créait» les œuvres, aurait pourtant poussé le culot jusqu'à s'imposer aussi comme une autorité en matière d'expertise, délivrant, sous un autre faux nom, des certificats d'authenticité de ces mêmes œuvres auprès de certaines galeries et musées réputés. Finalement démasqué (à soixante-dix ans!), il s'est suicidé plutôt que d'avoir à affronter les affres et les répercussions d'un procès retentissant.

Ce documentaire percutant qui fait le point d'une façon impa-



Almost True: the Noble Art of Forgery de Knut W. Jorfald.

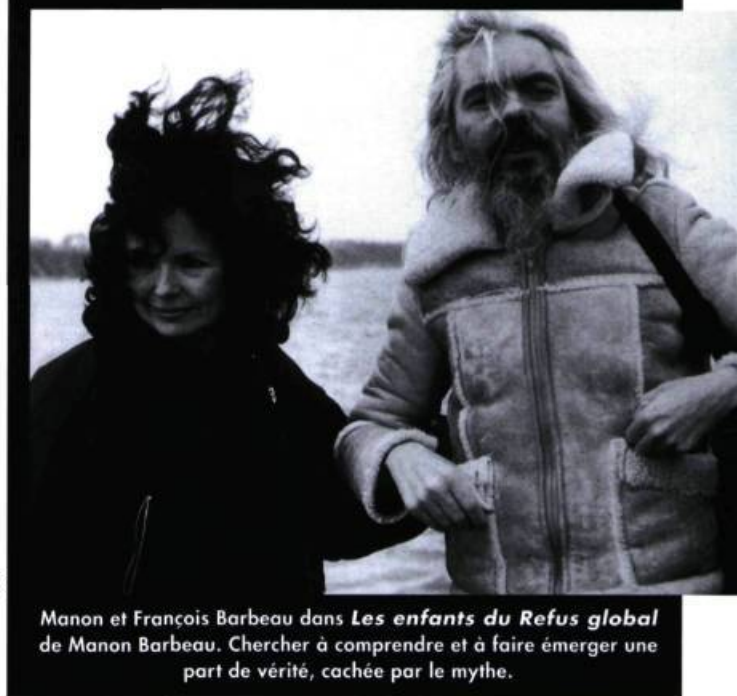
nable sur le scandale du siècle, en remettant en question la valeur marchande de l'art, se distingue nettement par sa vivacité et sa structure alerte. En 52 minutes, durée imposée par la télévision, il offre une matière riche et fort bien documentée (films d'archives, témoignages), tout en ayant l'intelligence de ne pas s'attarder indûment sur chacune de ses découvertes, pourtant nombreuses. Cependant, on ne peut que s'étonner que le film d'Orson Welles ne soit pas mentionné au générique, alors que le documentaire de Jorfald réutilise une partie de sa documentation. Présenté dans le cadre du 16^e Festival international du film sur l'art, *Almost True: The Noble Art of Forgery* aurait remporté les honneurs du palmarès s'il n'avait pas été bizarrement relégué hors compétition.

Un autre film, *The Schwitters Scandal* de Simon Chu, produit par la BBC, aborde aussi un aspect peu reluisant du milieu de l'art, le fameux problème des successions. Moins haut en couleur que le film de Jorfald, il n'en est pas moins lui aussi un brûlot par sa façon de dévoiler un inextricable réseau d'intrigues et d'intérêts financiers tissé autour de la succession de Kurt Schwitters, artiste qui a apporté sa contribution au dadaïsme et au constructivisme et dont l'héritage, constitué de 700 œuvres qui croupissent dans des entrepôts, est estimée à plus de 70 millions de dollars. Ainsi, le seul héritier légal, son fils Ernst, âgé et paralysé, manifestement inapte, a été enlevé par son propre fils d'une maison de retraite en Angleterre pour être ramené en Norvège, alors que prétendent aussi avoir des droits sur la succession une ancienne maîtresse anglaise, le gouvernement norvégien et la galerie new-yorkaise Marlborough, dont le contrat de gestion est résilié. Possédant une formation d'avocat spécialisé dans le domaine des arts, Simon Chu

était bien placé pour aborder ce nœud de vipères où personne n'est d'accord avec personne pour consentir à quelque compromis que ce soit!

Les enfants de la liberté

En signant le manifeste du *Refus global* il y a cinquante ans, une quinzaine d'artistes québécois regroupés autour de Paul-Émile Borduas avaient clairement posé des exigences de liberté et de vérité au sein de la cité. Aujourd'hui, Manon Barbeau, la fille de l'un d'eux, a provoqué des remous avec *Les enfants du Refus global*, un film troublant qui cerne le drame vécu par les enfants mal-aimés de certains de ces signataires. Contrairement à ce que quelques-uns ont pu en dire, ce documentaire, qui se présente comme une quête personnelle de la part de la cinéaste, ne vise pas au règlement de comptes avec des parents indignes ni au pardon convenu au nom de l'art et du génie créateur. Il cherche tout simplement à comprendre et à faire émerger une part de vérité, cachée par le mythe. Le fait de ramener ces dieux sur le plancher des vaches, de scruter l'homme sous l'artiste, ne diminue en rien la valeur de leur production artistique et le film ne vise pas ce but. Incidemment, on ne peut qu'être troublé par l'insensibilité de certains de ces artistes-géniteurs, comme Marcel Barbeau qui se dédouane à bon compte du malheur de sa progéniture au nom de l'art et en citant... les Évangiles! Quelle contradiction! Au nom de quel autre raisonnement tordu refuserait-on le droit d'existence à ce film bouleversant sur l'identité, à travers sa quête personnelle de vérité, avec la blessure dont il témoigne, conséquence d'un profond sentiment d'abandon, et qui n'est pourtant que le reflet authentique d'une part, la part maudite (voir Georges Bataille), de l'héritage légué par ces révoltés de 1948. À un pre-



Manon et François Barbeau dans *Les enfants du Refus global* de Manon Barbeau. Chercher à comprendre et à faire émerger une part de vérité, cachée par le mythe.

mier degré, on peut dire que l'attitude de certains parents du RG a simplement devancé le mouvement de démission généralisée des années 70 qui, sous prétexte de liberté, a fait naître de nouvelles générations de familles disloquées, reconstituées, monoparentales, etc., mais aussi, et surtout, il est plus intéressant de faire de ce film une lecture symbolique du destin du Québec tout entier, où la morale n'a pas grand-chose à voir.

D'une façon symptomatique, ce brûlot était présenté lui aussi hors compétition pour céder la place à des films inconsistants (*Chant de lumières — Fernand Leduc, un portrait*, de David Clermont-Béique), ou montés tout de travers (*Claude Vivier*, de Cherry Duyns), ou complaisants comme *Concert of Wills: Making the Getty Center* (de Susan Froemke, Bob Eisenhardt et Albert Maysles) qui, sans inspiration et sans point de vue critique, se contentent de reconduire le système de congratulation mutuelle des concepteurs de ce complexe de Los Angeles, à l'architecture massive, qui semble n'avoir été édifié que pour favoriser la circulation d'une fortune colossale à l'intérieur d'un réseau fermé (même si l'accès à ce musée est gratuit). Décidément, l'Art n'a pas de prix...

Par-delà leur aspect sulfureux, ces brûlots ramènent aussi

sur le tapis l'épineuse question du film sur l'art affronté à un double défi (l'art et le cinéma), exigeant une double compétence de la part du cinéaste et du spectateur idéal.

Méconnu et mal aimé tant par le grand public que par la critique, le film sur l'art pose pourtant un certain nombre de questions pertinentes à travers les problèmes auxquels il fait face (modes de production, définition du public spectateur), qui sont globalement ceux du documentaire dont il est partie constituante. Mais ceux-ci s'accroissent du fait de la double nature de cet objet, relevant du milieu de l'art et du cinéma, et partant, de la double compétence exigée du cinéaste et du spectateur. Le seul guide pour départager le bon grain de l'ivraie, pour éviter les pièges dans lesquels tombent ses publics (et ses critiques) fractionnés, qui fonctionnent par affinités électives en fonction des arts et des artistes qu'ils vénèrent, consiste à suivre la voie royale du cinéma, à interroger les films en fonction des critères propres au cinéma. On découvre alors que peu de films, par-delà leur aspect informatif et télévisuel, retiennent vraiment l'attention. Quand d'aventure il s'en trouve, on ne peut que les saluer et les signaler. ■