

Le documentaire sur l'art Lieu d'expérimentation fertile

Gilles Marsolais

Number 111, Summer 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24623ac>

[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. (2002). Le documentaire sur l'art : lieu d'expérimentation fertile. *24 images*, (111), 46–47.



Sur la longueur d'onde de Michael Snow, zoom arrière de Teri Wehn-Damisch.

même dans la découverte progressive de ses œuvres, alors que la bande-son est constituée d'une improvisation qu'il joue au piano. Sur le plan visuel, elle a conçu un dispositif apparenté à la manière Snow, qui convoque les ressources de la vidéo et du multiécran. Étonnamment, aucune sensation de lourdeur ni de facilité n'émane de cet ensemble, et l'omniprésence de Snow (qui semble avoir une haute opinion de lui-même) se justifie évidemment par l'aspect autoréférentiel de toute son œuvre. Quelques exemples judicieusement choisis illustrent, sans commentaire «savant», sa façon de jouer avec les possibilités de la mise au point de l'appareil photo ou avec les détails d'un objet pour en tirer des œuvres à part entière...

Autrement, même s'il se refuse à lever le voile sur certains aspects plus obscurs d'un parcours mouvementé, un film comme *Yves Saint Laurent, le temps retrouvé* de David Teboul, qui peut *a priori* rebuter le spectateur allergique à la haute couture, arrive lui aussi à s'imposer du simple fait qu'aucun écrit ne saurait se substituer à ces images qui captent en direct le visage et la voix tourmentés, ravagés, de l'un des plus grands couturiers du 20^e siècle qui a choisi de tirer sa révérence peu de temps après le tournage du film. Il permet de mesurer la solitude d'un être hors du commun, décrit comme totalement fermé aux autres, et d'être touché par sa lucidité tardive. Il permet aussi de s'interroger sur l'exploitation dont il aurait pu faire l'objet, comme le suggère cette interview délirante, réalisée au début de sa carrière, au cours de laquelle le journaliste lui met les mots dans la bouche, formulant à la fois les questions et les réponses, quand l'héritier de Christian Dior ne se

contente pas de répéter sur commande, docilement, la leçon apprise par cœur. Sa descente aux enfers ne s'expliquerait sans doute pas que par la peur panique face à la création...

Par contre, le même réalisateur a raté sa cible en filmant *Yves Saint Laurent* — 5, avenue Marceau, axé sur la préparation d'une nouvelle collection par le même couturier. Certes, ce film a le mérite de nous ouvrir les portes d'un univers clos où n'avait pénétré aucune équipe de tournage à ce jour et de nous sensibiliser à ce travail de création et de fabrication tant redouté, depuis le croquis jusqu'au produit fini, du rêve initial à la libération de la chrysalide. Mais, où placer la caméra et comment varier les angles de prises de vue lorsque toute l'action se déroule, en direct, devant un immense miroir qui

occupe tout l'espace du mur? L'échec de ce second film, sans relief et soporifique, vient de ce que David Teboul n'a pas su maîtriser la contrainte de cet effet miroir imposé par le sujet (que Raoul Ruiz a brillamment affronté à maintes reprises dans ses films de fiction). La confrontation de ces deux films, portant sur un sujet réputé «pointu», permet de comprendre à quel point rien n'est acquis en matière de réalisation documentaire.

Plus près de nous, Denys Desjardins, qui est devenu borgne à la suite d'un bête accident d'auto à l'âge de deux ans, tente, dans *Mon œil pour une caméra*, de réaliser dans sa chair le rêve de Dziga Vertov et de devenir l'incarnation vivante du Ciné-Œil. Au début, le cinéaste et son sujet semblent se chercher: le cinéaste emprunte la voie du *home movie*, pour exorciser son ancien trauma et le tabou familial qui l'entoure, puis il nous fait part de sa fascination pour les écrits et les films de Vertov et pour le cinéma direct qui le motive dans son désir de donner une seconde chance à son

œil atrophié. De fil en aiguille, sa quête l'amène à explorer les diverses possibilités qui s'offrent à lui, compte tenu de l'état actuel de la science: depuis l'implantation d'une microcaméra dans sa prothèse (ce n'est pas de la fiction!) jusqu'à la possibilité d'expérimenter un système de transfert d'informations par rayon laser d'un œil à l'autre. Sagement, il conviendra qu'il n'est pas intéressé à sacrifier son œil valide pour voir le monde à travers... une caméra! Finalement, il se contentera de donner un peu plus de mobilité à sa prothèse, au moyen d'une opération qui rythme tout le film jusqu'à son dénouement.

On ne peut absolument pas douter de la sincérité de cette démarche un peu naïve, en même temps qu'on a le sentiment d'avoir assisté à un certain gaspillage d'énergie, dès lors que les limitations physiques de la quête du cinéaste sont clairement énoncées d'entrée de jeu par un médecin. Denys Desjardins a pris au pied de la lettre les propos de Vertov et les références à son utopie deviennent parfois redondantes pour alimenter ce «suspense» (moins linéaire que la description faite ici et qui semble plus complexe qu'il ne l'est en réalité), au delà de l'investissement bien réel de sa propre personne comme sujet agissant et observé (enquêteur et patient). En contrepartie, il aurait pu exploiter certaines idées inabouties, en illustrant justement, même sur le mode amusé, les théories de Vertov sur les vertus de la (micro)caméra-œil versus les limitations de la vision humaine... Pour le reste, ce film de l'ONF, qui a rapidement trouvé preneur à la télévision, est joliment structuré sur le montage alterné d'un nounours rescapé de l'enfance, patiemment reconstruit et recouvert d'une «nouvelle peau» par la mère du cinéaste, et sur la quête de celui-ci, qui lui aura permis du moins d'accéder à une nouvelle dimension de lui-même. Comme on peut le soupçonner, le documentaire (sur l'art, de l'ONF ou d'ailleurs) peut être stimulant, à condition de le fréquenter. ■