

Jean-Louis Fournier, poète de l'image

René Rozon

Volume 25, Number 99, Summer 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54641ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rozon, R. (1980). Jean-Louis Fournier, poète de l'image. *Vie des Arts*, 25(99), 58–60.

René Rozon

J JEAN-LOUIS FOURNIER POÈTE DE L'IMAGE



1. *Klimt et l'Art Nouveau* (1974), Grand Prix du Festival International du Film sur l'Art d'Asolo. Klimt a servi de prétexte à une exploration de tout le courant Art Nouveau.

2. Jean-Louis FOURNIER en cours de tournage.

3. *Le Baubans* (1975). Un personnage de pantomime, présentateur de cirque, avec maquillage de damier, ponctue les têtes de chapitres du film.

4. *La Révolution romantique, Épisode 13: Le Triomphe de la Mort.*



2 Il n'a jamais étudié l'histoire de l'art, et son grand rêve était d'aller à Paris faire du théâtre. Rien ne laissait prévoir que Jean-Louis Fournier, né à Calais en 1938 et fils de médecin, allait devenir l'un des plus grands réalisateurs de films sur l'art des années 70. Il passera deux ans à l'IDHEC, à la suggestion de sa mère qui craignait pour son avenir s'il montait sur les planches. Sa carrière, à ses débuts, est diversifiée. D'abord stagiaire dans diverses maisons de production, il sera ensuite scénariste de films pédagogiques, réalisateur de courts métrages et de films publicitaires, avant d'entrer, en 1965, à l'ORTF comme assistant-réalisateur, pour enfin y devenir réalisateur à compter de 1970. Là, il dirigera diverses émissions de variétés ainsi que des séries documentaires dans le domaine littéraire et scientifique notamment, telles *Eureka*, *Horizon* et *Italique*.

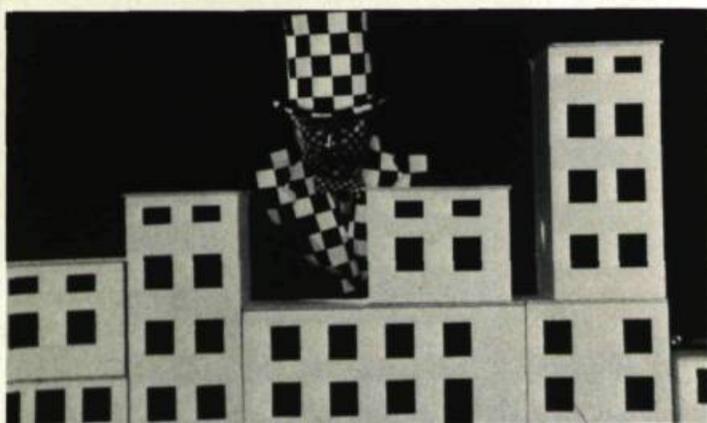
Sherlock Holmes, critique d'art

3 Puis un jour, débâcle, il réalise son premier film d'envergure sur l'art, *Peinture à l'anglaise* (1972), traitant de Constable, Turner, Reynolds, Gainsborough et des Préraphaélites, à l'occasion d'une exposition au Petit-Palais. Déjà, l'approche est loin d'être orthodoxe: deux critiques d'art, Sherlock Holmes et son collègue le docteur Watson, commentent les tableaux. Fournier justifie sa démarche: «Un film d'art n'est pas un cours, et il ne peut se permettre d'être ennuyeux. Comme j'ai horreur de l'interview, il me fallait trouver un moyen de l'éviter. J'eus donc recours au dialogue de deux personnages du ressort de l'imaginaire, Holmes et Watson. J'ai voulu aussi utiliser le cinéma pour mieux faire comprendre la peinture, et cela à l'insu du spectateur. Il n'est un secret pour personne que le film s'adressait à des gens qui pour la plupart ne vont jamais au musée, qui n'ont pas la motivation de le fréquenter. Comment les séduire? J'ai donc façonné une ambiance sur film, faite surtout de mouvement, d'éclairage et de musique, et ainsi créé un climat propice à l'appréciation de la peinture.» Sur ce point, Fournier est formel: les musées, par leur surcharge, écrasent le spectateur et l'empêchent de goûter convenablement l'œuvre d'art. Au montage traditionnel d'une exposition, il propose une présentation dramatisée: «Dans une pièce noire, une grande photo de l'artiste est accrochée, tandis qu'une bande sonore débite sa biographie. Puis, dans chaque salle, on ne verrait que quelques tableaux, dont on éclaire un seul à la fois, les autres étant relégués dans l'ombre le temps de l'apprécier. Et cela, sur une musique d'ambiance qui colle à l'œuvre présentée.»

L'antichambre du tableau

4 Cette atmosphère, c'est précisément celle qu'il recherche sur pellicule. Si le film *Peinture à l'anglaise* a plu au public, il allait aussi retenir l'attention des gens de métier. Un jour, on le projette au producteur allemand Reiner Moritz. Ravi, Moritz propose à Fournier de travailler pour lui. Première commande: *Klimt et l'Art Nouveau* (1974) qui remportera le Grand Prix du Festival International du Film sur l'Art d'Asolo. Klimt était prétexte à une exploration de tout le courant Art Nouveau, avec Horta, Guimard et Van de Velde, notamment. Une fois de plus, le sujet est abordé de manière inattendue. Fournier commente son œuvre: «Face au tableau, le public non cultivé n'est pas préparé. Une antichambre lui est nécessaire. Dans *Klimt et l'Art Nouveau*, deux personnages, un homme et une femme, qui ne se rencontrent jamais, créent un climat dramatique, tissent une trame narrative. La femme, bien entendu, s'apparente au type que l'on retrouve dans les toiles de Klimt. A cela vient s'ajouter un deuxième leitmotiv, l'arabesque, ornement distinctif de l'Art Nouveau. C'est pourquoi j'ai introduit dans ce film des serpents, entre autres.» Désireux d'appivoiser le spectateur, Fournier cherche par tous les moyens à rapprocher l'art du réel.

Démarche qu'il poursuivra lorsque Moritz lui demande de tourner un film sur *Le Bauhaus* (1975), sujet plus complexe que le précédent, puisqu'il ne s'agit plus d'aborder un individu, mais toute une école. Il fallait donc parler de plusieurs choses à la fois. Fournier voulut néanmoins éviter un film trop lourd. De la profusion d'éléments que lui proposait le sujet, il retiendra l'architecture, le mobilier et le design, deux intrusions dans la peinture de Klee et Kandinsky, tous deux professeurs à l'école de Weimar,





5. Egon Schiele (1977), Grand Prix du Festival International du Film d'Art de Paris. Schiele aimait se faire photographier et peignit plusieurs autoportraits.

et des morceaux de ballet d'Oskar Schlemmer. «Un film n'est pas un livre,» dira-t-il, «il doit être simple. Un livre est d'autant plus valable qu'il est truffé de détails et de subtilités. Au cinéma, c'est tout le contraire: un film trop dense accable le spectateur qui en décroche. Que ce dernier parvienne à retenir deux ou trois idées-forces, voilà qui est bon. Ma démarche se résume ainsi: non pas donner plus, mais donner envie d'en savoir plus. En d'autres termes, introduire un sujet et ainsi éveiller la curiosité du public. Un film d'art qui prétend tout dire confond plus qu'il n'éclaire, et les gens l'oublient.»

Cinq visages, un cube, une grue

Le Bauhaus, c'est le refus de la surcharge décorative qui étouffait la société de l'époque. Antidote contre l'Art Nouveau, le Bauhaus opéra pour un tracé clair et net. Fournier résume astucieusement ce phénomène: un fauteuil surchargé brûle pour révéler progressivement son ossature, un fauteuil chromé, aux lignes pures, de Breuer. Une seule image exprime deux styles, deux époques. Esprit de synthèse qui caractérise aussi la bande sonore. Car pas plus que l'interview, Fournier n'aime le commentaire trop lourd. «Je ne prétends pas concurrencer le livre d'art,» affirmera-t-il, «mais constituer son complément. Le film d'art conventionnel s'inspire du livre dont il tire le commentaire, pour y accoler par la suite des illustrations. Moi pas.» Évitant la voix-off, le commentaire est ici activé par un personnage de pantomime, présentateur de cirque, avec maquillage de damier, qui ponctue les têtes de chapitres du film. Mais ses paroles sont comptées. «Dans mes films,» avouera Fournier, «il y a peu de commentaires, et l'image parle d'elle-même.» Aussi préfère-t-il faire choc et explorer tout le potentiel du langage visuel. Plutôt que de montrer les cinq directeurs du Bauhaus à tour de rôle, comme il se doit, Fournier innove et nous fait voir les cinq têtes, dont celles de Walter Gropius et de Mies van der Rohe, sur un cube, au bout d'une grue, sur le site de l'école. Aller à l'essentiel, avec fougue et imagination, voilà la formule qui permet à Fournier de réaliser des prouesses étonnantes.

Fort de ces deux expériences, Fournier s'attaque cette fois à un artiste hors du commun, un génie foudroyé par la mort à 28 ans, Egon Schiele. Au contraire de *Klimt et l'Art Nouveau*, où Fournier avait évité la vie bourgeoise du peintre pour se pencher sur son style décoratif, *Egon Schiele* (1977) plonge au cœur même de la vie tragique de l'homme, en isolant trois éléments.

Narcisse en train

En premier lieu, le thème du feu sous-tend le film. N'a-t-on pas brûlé à plusieurs reprises dessins et tableaux de l'artiste dans ses années de jeunesse? Expérience traumatisante qui se traduit dans son œuvre par la peinture de personnages calcinés, survivants d'incendies. A cela vient s'ajouter l'angoisse de Schiele, en particulier de la mort. De longs travellings appuieront les regards inquiets et hagards de ses sujets. Anxiété doublée d'un profond sentiment de claustrophobie: le cadre est trop étroit pour ses personnages, véritables bêtes dans une cage. Pour accentuer leurs traits désaxés, Fournier filme leurs reflets dans un bac d'eau agitée, tandis que la musique de Schonberg et de Berg amplifie leur malaise psychique. Enfin, le narcissisme de l'artiste jalonne le film. Schiele aimait se faire photographier et devait peindre plusieurs autoportraits. C'est pourquoi Fournier prend plaisir à les associer à des surfaces miroitantes, notamment l'onde du Danube ou les fenêtres d'un train. En scrutant la rude trajectoire d'un artiste maudit, ce film, qui allait remporter plusieurs palmes, dont le Grand Prix du Festival International du Film d'Art de Paris, atteint l'insondable.

Sur un mode plus léger, Fournier réalise, après Klimt et Schiele, un troisième film d'artiste autrichien, *Hans Makart et son temps* (1977). Or, comment restituer le climat de ce peintre mondain du milieu du 19^e siècle, un sous-Rubens, amateur de scènes mythologiques débordantes de décors de fruits et de tissus, sans se compromettre? Fournier surmonte le problème en optant pour un film de ton viennois, fait de valse, de Strauss bien entendu, et de crème Chantilly. Tout tourne ici. «C'est un film tout en spirale,» confirme Fournier, «qu'il s'agisse de danse viennoise, d'œufs montés en neige par un cuisinier, ou de grosses roues du Musée des Carrosses, rappelant que Makart était aussi metteur en scène de fêtes pour l'Empereur François-Joseph.» Fidèle à sa conception d'associer l'art à la vie, Fournier combinera aussi plumes de paon, motif cher à Makart, et visages de femmes, pour traduire le chatoiement et la luxuriance des tableaux.

L'art des brasiers

D'Europe, Fournier fait un bond en Amérique Centrale pour réaliser sans doute son projet le plus ambitieux: deux mois de travail sur place, avec une équipe d'une vingtaine de personnes. Il en résulte *L'Art et la révolution au Mexique* (1977). Qu'importe si la réalité historique risque de réduire la place de l'imaginaire. Toujours à l'affût de solutions fraîches, Fournier relève le défi en tirant parti d'un accident de parcours. Lors de son séjour là-bas, un volcan éteint se ranime momentanément. Peut-on trouver plus belle allégorie de la révolution mexicaine? La lave du volcan, alliée au feu des paysans dans les champs, embrasent l'écran, ponctuant par montage alterné les fresques des grands muralistes engagés, Orozco, Rivera et Siqueiros. Travellings et panoramiques assurent la vue d'ensemble d'œuvres monumentales, tandis que le plan fixe permet d'en saisir le détail. Les fresques sont parfois très élevées, et il faut grimper aux échelles pour les voir. Le commentaire est assuré par Carlos Fuentes, ancien ambassadeur du Mexique à Paris. Film remarquable et impeccable malgré les difficultés techniques à résoudre, il allait remporter le Prix pour la recherche de l'image du Festival d'Asolo.

Un talent de cette trempe ne saurait s'arrêter: en préparation, une série de treize films sur le Romantisme européen, ainsi qu'un documentaire sur Mucha. Soucieux d'atteindre les gens physiquement plutôt qu'intellectuellement, Fournier vise l'instinctif et non le rationnel. En témoigne le thème du feu à travers son œuvre. Pour lui, l'art constitue le point de départ d'une profonde investigation de la vie. Ou serait-ce le contraire? En juxtaposant l'art au réel, il leur transmet une dimension nouvelle. Intuitive, l'image qu'il nous propose est affective. Fournier est un véritable poète de l'image.