

## Sous les feux de la rampe

Jean-Marc Limoges

Numéro 326, hiver 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92122ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Limoges, J.-M. (2020). Compte rendu de [Sous les feux de la rampe]. *Liberté*, (326), 87-89.

# Sous les feux de la rampe

Jean-Marc Limoges

*Voici la suite de notre couverture des Rencontres internationales du documentaire de Montréal présentées en 2018.*

Deux œuvres – l'une picturale, *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* de Barnett Newman (1967), l'autre sculpturale, *Le buste d'Adèle* d'Auguste Rodin (1884) – ont provoqué, chez des visiteurs, des réactions qui sont allées au-delà de ce que leurs créateurs avaient sans doute osé imaginer. L'un, armé d'un couteau, pénétra au Musée Stedelijk d'Amsterdam, en mars 1986, pour déchiqueter la toile du peintre ; l'autre, à l'été 2005, descend au sous-sol du Musée national des beaux-arts du Chili pour fourrer dans son sac le bronze de vingt kilos. Qui étaient-ils ? Quelles étaient leurs intentions ? Qu'ont engendré leurs actes ? Voilà les questions auxquelles tentent de répondre, sous forme d'enquêtes méticuleuses mais de factures distinctes, *The End of Fear* et *Stealing Rodin*.

Si *The End of Fear* ne nous montre aucune image du coupable, Gerard Jan van Bladeren, aujourd'hui sexagénaire, mais nous permet toutefois d'entendre sa voix fatiguée lors de deux entretiens téléphoniques, *Stealing Rodin* donne plus longuement la parole au fautif, Luis Emilio Onfray Fabres, un étudiant de vingt ans, qui étalera son boniment avec fatuité. Si la biographie du premier sera tenue dans l'ombre, pour éviter de noircir davantage son tableau, celle du second sera exposée avec tant d'ostentation (films et photos de familles) et de points de vue divers (témoignages de parents et d'amis) qu'on finira par s'y emmêler les pinceaux. Du coup, les motivations du vandale demeureront embrouillées, celles du voleur, contradictoires. L'intention des artistes dont ils ont malmené les œuvres avait paradoxalement l'avantage d'être plus claire.

Newman voulait que le spectateur, en se tenant à deux pieds de son tableau, éprouvât la peur, et notamment la peur de se noyer. Rodin, quant à lui, désirait générer ce qu'il avait lui-même ressenti devant la *Vénus de Médicis*, une excitation presque physique : « Voyez donc les ondulations infinies du vallonnement qui relie le ventre à la cuisse... Savourez toutes les incurvations voluptueuses de la hanche... Et maintenant, là... sur les reins, toutes ces fossettes adorables. C'est de la vraie chair ! » S'immerger dans une surface plane, être pétrifié par un marbre qui respire, voilà des intentions bien plus nobles – et bien plus claires – que celles de nos deux iconoclastes.

La peinture aura ainsi provoqué la peur de l'un, la sculpture, titillé l'envie de l'autre. Mission accomplie, donc. Mais tous deux, en allant au bout de leurs pulsions face aux œuvres – l'un en la ravageant, l'autre en la chapardant –, auront empêché des centaines de visiteurs d'assouvir les leurs. Poussons le paradoxe : le

premier, en voulant désacraliser un art qu'il trouvait « insolent », en aura fait augmenter la valeur (elle passe de 271 635 florins en 1969 à 10 000 000 de florins en 1991) et obligé le musée à instaurer des mesures violant la façon dont l'œuvre devait être appréciée (en installant une bordure contraignant les visiteurs à la regarder à trois mètres de distance) ; l'autre, en dérochant une œuvre dans le but de remettre en question notre façon de « consommer » l'art, l'a rendue plus présente que jamais et a généré chez ses concitoyens une curiosité les poussant à se presser en masse pour admirer... un socle vide.

En s'attardant aux conséquences de ces gestes (autant qu'à leurs causes), les documentaristes ont permis de rendre visibles les failles qui fissuraient nos

**Le vandale, en voulant désacraliser un art qu'il trouvait « insolent », en aura fait augmenter la valeur.**



édifices muséaux. Dans le premier cas, la détérioration d'une œuvre a engendré un surprenant flot de sympathie envers celui qui a *fait* tout haut ce que plusieurs pensaient tout bas. Dans le second cas, la disparition de l'œuvre d'un artiste pourtant respecté a permis de constater le désintérêt qu'on lui vouait, notamment lorsqu'on entend les journalistes insister non pas sur sa valeur esthétique, mais monétaire (laquelle fluctuait d'ailleurs, au gré des informations, entre 80 000 euros et 1 000 000 de dollars). Partant, ces failles ont aussi trahi la faillite des institutions, leur incapacité à protéger les œuvres dont elles ont la responsabilité et leur inaptitude à expliquer l'intérêt de ce qu'elles exposent. On dit que l'art permet de révéler ce qui grouille sous une société ; ici, c'est le saccage et le pillage d'œuvres qui ont permis d'en prendre la mesure.



« La musique et la danse... », serinaient les Maîtres à Monsieur Jourdain afin de lui faire valoir la beauté – et la nécessité – de leurs arts. Aussi faudrait-il se questionner sur la beauté – et la nécessité – de deux films qui ont porté sur ceux-ci. *Ensemble* (sur l'Orchestre Métropolitain

**Barbara Visser**  
**The End of Fear**  
Pays-Bas, 2018, 70 min.

**Cristóbal Valenzuela**  
**Stealing Rodin**  
Chili / France, 2017, 80 min.

tain de Montréal) et *Point d'équilibre* (sur l'École supérieure de ballet du Québec) nous conduisent dans les coulisses d'un monde dont on ne voit ordinairement que les prestations scéniques. Or, alors qu'*Ensemble* nous convainc que, « si tous les hommes apprenaient la musique », ils trouveraient là « le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle », *Point d'équilibre* constitue plutôt le « mauvais pas » dont la danse prétend nous dispenser afin d'éviter « tous les malheurs [et] les revers », toutes « les bévues [...] et les manquements ». Curieux, sinon désolant, de constater comment ce dernier est fasciné par une qualité dont il est dépourvu : la perfection. Narration lacunaire au long de laquelle sautillent de jeunes protagonistes empesés s'éteignant à rejouer leur « témoignage » appris par cœur, ne s'inscrivant dans aucune quête claire, manquant à partager leurs motivations, plutôt angoissés que soulagés à l'idée d'être choisis et finissant, après avoir rencontré moult obstacles (sur lesquels nous ne les aurons même pas vus trébucher), par échouer. On les voit « se trémousser », comme l'aurait dit notre Bourgeois, tout en devinant les Maîtres tenir des conciliabules loin desquels nous sommes inexplicablement tenus et sans que nous ne sachions, du même coup, ce qu'il eût fallu apprécier, car la caméra elle-même – avec ses mouvements flottants et ses fâcheux flous – échoue à capter avec précision cette précision que tous recherchent pourtant et dont nous ne demandions, nous aussi, qu'à jouir.

Alors que *Point d'équilibre* a failli à faire briller ceux et celles dont le rêve était d'attirer les regards, *Ensemble* réussit à jeter une lumière sur ces musiciens et musiciennes dont l'ambition est toutefois de se fondre dans le groupe. Fidèle à son titre, le documentaire donne au maestro la place qui lui revient sans que celui-ci fasse de l'ombre à ses protégés. Au contraire, en nous donnant à voir Yannick Nézet-Séguin se mouvoir, s'émouvoir, s'oublier, respirer, transpirer, s'arrêter, commenter, expliquer, sans ostentation jamais, il nous fournit les outils nous permettant de mieux prêter l'oreille à ce qu'il faut écouter. En entendant le chef raconter comment, lors de la première tournée européenne de l'orchestre, après trente-cinq ans d'existence, il ne faudra pas s'étonner d'un public qui applaudira longtemps

mais ne se lèvera pas, on sent l'ensemble s'inscrire dans une épopée : la quête est claire, les sujets attachants, leur peine patente. Et l'image maîtrise les compositions. Saisissant, dans les moments laborieux, les archets et les pistons, faisant exhaler le tout dans de larges plans fixes, recourant à d'époustouflants mouvements de caméra épousant ceux de la symphonie, cadencant son récit par des plans de la ville vibrant sous les quatre saisons, nous permettant même, grâce à un montage parallèle passant des répétitions aux spectacles, de nous placer en supériorité cognitive par rapport aux mélomanes venus cueillir le fruit d'un dur labeur dont on nous aura gratifiés, le documentaire montre à ce public-ci ce public-là ovationner (finalement !) un orchestre dont le succès sera doublement souligné par les *reaction shots* des proches pleurant en coulisse et par les critiques d'ici que liront les interprètes satisfaits. Or, devant cette perfection, on peut aussi se demander comment faire un documentaire qui n'ait pas l'air d'une publicité pour l'Orchestre Métropolitain.

✱

Quand on regarde *Interchange* et *Rêveuses de villes*, deux documentaires s'échafaudant sur des assises architecturales, il est tentant de conclure qu'ils représentent les deux faces d'un même médaillon. Le premier révèle l'aspect tristounet d'une ville d'où toute chaleur humaine semble absente, le second s'évertue à faire l'éloge de ces immenses immeubles autour desquels, dans lesquels ou sur lesquels il fait bon se retrouver. D'un côté, on visse la caméra sur le coin des trottoirs afin d'enfiler des fragments sans relief (bicoques délabrées, magasins négligés, abribus graffités, ciment craquelé, ferraille rouillée, détritiques oubliés) prélevés le long de cette autoroute qui défigure le sud-ouest de la ville ; de l'autre, on véhicule la caméra de Montréal à Vancouver afin d'offrir à notre regard ce que ces centres urbains exhibent de plus édifiant (tours de bureaux, institutions culturelles, complexes d'habitation). D'une part, on laisse jouer une bruyante bande-son qui rend palpable la pollution qui déborde du cadre ; d'autre part, en lissant les images de mélodies jazzy, on évince un problème écologique pourtant central. Enfin, le premier film, en omettant tout commentaire, parvient à faire passer un propos on ne peut plus clair, tandis que le second, en s'ensevelissant sous de longues entrevues, donne l'impression de ne pas dire grand-chose.

Voilà deux partis pris esthétiques qui révèlent deux partis pris idéologiques. En dégotant, dans le quartier qu'ils sillonnent, des voitures en panne, délabrées ou abandonnées, des garages, des marchands de pièces d'auto, des lave-autos et des commandes à l'auto, Melanie Shatzky et Brian M. Cassidy dévoilent un monde bétonné conçu pour la voiture et dans lequel l'humain peine à s'enraciner, puis à s'épanouir. Pendant que le tandem s'ingénie à cadrer la 720 lacérant l'horizon derrière les rares personnages qu'ils croisent, Joseph Hillel montre, chaque fois qu'il laisse parler ses sujets, de la verdure et des oiseaux aux quatre coins de la ville. Si



— Tu as raison, ce chapeau te va comme un gant.

Jean-Nicolas Orhon  
**Ensemble**  
Québec, 2018, 92 min.

Christine Chevarie-  
Lessard  
**Point d'équilibre**  
Québec, 2018, 75 min.

Melanie Shatzky  
Brian M. Cassidy  
**Interchange**  
Québec, 2018, 61 min.

Joseph Hillel  
**Rêveuses de villes**  
Québec, 2018, 80 min.

Benoît Grimalt  
**Retour à Genoa City**  
France, 2017, 29 min.

les premiers offrent des plans fixes de gens immobiles, reliés par le brouhaha de marteaux-piqueurs, coups de klaxon, crissements de pneu, sirènes de police, vrombissements de moteurs et pétarades de motos, le second multiplie les raccords dans le mouvement, joignant les plans de balades sur l'autoroute d'une ville à ceux sur l'autoroute d'une autre. Alors que le duo, même quand il cadre des commerces malfamés – salons de massage douteux ou snack-bar insalubres –, nous rappelle la proximité de ce ruban de béton qui se réfléchit dans chaque vitrine, Hillel filme, dès le début, ses « rêveuses » dans des voitures sur la fenêtre desquelles sont reflétés les immeubles élancés des centres-villes qu'elles traversent.

Certes, *Rêveuses de villes* a le mérite de nous montrer comment ces femmes architectes – quatre piliers de leur domaine – ont dû défoncer des portes hermétiquement fermées et démolir des murs de préjugés pour s'épanouir dans ce métier jusqu'alors réservé aux hommes. Or, en leur permettant de raconter leur cheminement, de s'attarder à leur histoire, de passer en revue leurs réalisations, on évite de les faire raisonner *sur le présent*. On s'émeut d'apprendre que Cornelia Oberlander a conçu un parc pour enfants sur le site de l'Expo 67, que Phyllis Lambert a sauvé la maison Shaughnessy (actuel Centre canadien d'architecture) de la démolition et évité la défiguration de Milton-Parc, que Blanche Lemco a préservé notre Vieux-Montréal en faisant déplacer une autoroute qui l'aurait indécentement éventré... mais on aurait surtout aimé les entendre parler de ces scarifications que s'appliquent à faire subir à la ville d'obscur promoteurs sans vergogne, de ces sites historiques impunément rasés, de ces immeubles ancestraux éhontément reconvertis, de ces rues transformées, de ces quartiers dénaturés, de ces maisons abandonnées, et dont témoigne, en quelques images, *Interchange*. Cette autoroute déplacée au profit d'un quartier, ne le fut-elle pas au détriment d'un autre ?



*Retour à Genoa City* est un petit film sans prétention, franchement désopilant, et d'une étonnante sagacité. En rapprochant la vie des personnages des *Feux de l'amour* (dont on dilue les abracadabrants déboires depuis plus de 11 000 épisodes) et celle des téléspectateurs qui suivent ceux-ci religieusement depuis plus de vingt ans (en l'occurrence la grand-mère et le grand-oncle du réalisateur), Benoît Grimalt nous persuade que les uns n'ont rien à envier aux autres (et vice versa). Établissant le point de départ de son documentaire sur un improbable parallèle – sa famille, habitant la pittoresque région niçoise, vit claustrée dans un appartement dont les rideaux, perpétuellement tirés, l'empêchent de contempler la ville de Gênes, qui s'étale, sous le soleil, à 200 km de là, et depuis le fond duquel elle demeure scotchée à un insipide *soap* américain qui se passe dans la ville fictive (et factice) de Genoa, sise sur les bords du lac Michigan, aux États-Unis –, Grimalt n'aura de cesse de montrer comment la fenêtre ouverte

sur un monde si éloigné ne sera que le miroir déformant de cet autre, pourtant si proche.

Il suffit de constater comment, d'entrée de jeu, il laisse pousser chaque branche de l'arbre généalogique tarabiscoté de ces Atrides du petit écran, puis de voir comment il émonde en un rien de temps celui de sa famille, pour comprendre qu'il comparera sans cesse

**En permettant à ces architectes de raconter leur cheminement, de passer en revue leurs réalisations, on évite de les faire raisonner sur le présent.**



les liens, inextricablement complexes, qui déchirent les personnages et les relations, désarmantes de simplicité, qui unissent les siens. Alors que *Les feux de l'amour* nous présente des gens sérieux, bien sapés, discutant debout (toujours debout!), dans des salons en carton-pâte, avec de lents *zoom in* qui ont pour fonction de gommer l'insignifiance de ce qu'ils disent, Grimalt, lui, filme, avec sa caméra amateur, les vieillards assis, dans la pénombre de leur salon aux stores baissés (pour se protéger du soleil, de l'extérieur ou de la réalité), dont le silence en dit infiniment plus long que le vain verbiage de ces gens rêches et sévères. Par sa façon de filmer, il montre que la vie du téléroman n'a qu'une intensité compassée, alors que la vie de ses téléspectateurs recèle un drame qui se retient d'éclater.

On en palpe les signes quand le frère et la sœur, qui assistent, somnolents, à la saga, ne s'entendent pas sur l'intrigue de cette machine alambiquée dont « chaque coup de théâtre efface le précédent », de cette « série qui ne fonctionne que grâce à l'oubli des spectateurs ». Tout ce récit semble fait pour nous déconcerter et on en a la preuve quand, montrant des photos de leurs proches, les octogénaires confondent ces visages avec les personnages dont ils sont incapables de se rappeler l'histoire. Enfin, « un an plus tard », quand on voit ton-ton se faire à manger seul, sans *zoom in* ni musique sirupeuse, on a tout compris. Grimalt n'a qu'à filmer une chaise vide, devant le téléviseur, pour qu'apparaisse, avec plus de violence encore, l'absurdité de ce feuilleton, qui, à force de rebondissements, finit par creuser la tombe de ceux grâce auxquels il survit.

Oui, ce *soap* javellise la vie, mais ce documentaire nous dévoile qu'il y a une autre façon de laver son linge sale en famille. 