

Stratégie pour un cinéphile

Gilles Marsolais

Numéro 61, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22535ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (1992). Stratégie pour un cinéphile. *24 images*, (61), 54–55.

STRATÉGIE POUR UN CINÉPHILE

par Gilles Marsolais

À l'occasion de son 10^e anniversaire, le FIFA n'a certes pas failli à sa mission de présenter un certain nombre de films et de vidéos de qualité, mais ses problèmes de logistique sont tels qu'on ne peut les ignorer: une grille-horaire absurde misant à la fois sur la multiplication des titres et sur la stratégie de la projection unique (condamnant certains films à n'être vus que par une soixantaine de spectateurs, compte tenu de l'exiguïté des salles où se déroule leur unique projection); le problème épineux de la qualité des copies, sur lequel nous avons déjà attiré l'attention¹ (des titres annoncés sur support film sont tout bonnement présentés sur copie vidéo, souvent de mauvaise qualité); la duplication, cette année, des sections compétitives que rien ne distingue, si ce n'est que l'une est bizarrement chapeautée par un consortium de «jurys associés», ce qui a pour effet de neutraliser toute espèce de pensée éditoriale, de point de vue cohérent ou de ligne directrice sur le film sur l'art et sur son devenir; la multiplication abusive des prix décernés (17 prix pour un si petit festival) par le jury officiel et par les «jurys associés», s'accompagnant d'une segmentation folklorique². Ces réserves formulées, arrêtons-nous sur le problème par excellence auquel semble confronté le film sur l'art aujourd'hui.

Un film comme *L'empire des lumières* de François Aubry, qui ouvrait le festival, n'est pas dépourvu d'intérêt dans l'optique du cinéma d'animation: sur ce plan il fait preuve d'invention et d'un savoir-faire étonnant. Une exposition passionnante sur les techniques mises en œuvre pour créer l'illusion cinématographique accompagnait d'ailleurs la projection du film. Mais le dérapage dont il est l'objet, où les pirouettes techniques l'emportent sur le sujet (l'œuvre de Seurat et sa technique picturale visionnaire) le déclassent en tant que film sur

l'art. Du coup, il nous fait toucher du doigt le problème de l'heure qui guette le film sur l'art, dans la foulée du développement des techniques cinématographiques et de l'apparition des nouvelles technologies dans le domaine audio-visuel.

À cet égard, une *Anthologie du film sur l'art en Belgique*, présentée dans le cadre de ce festival, nous permettait justement de comparer la production de films sur l'art plus anciens avec la production récente et d'évaluer (en termes de «progress») la pertinence de l'utilisation des diverses techniques dans l'approche cinématographique du phénomène artistique. Si le film de François Aubry témoigne d'un dérapage auquel ont succombé plusieurs autres cinéastes récemment (comme Gerritt van Dijk avec *Frieze Frame* ou Jean-Pierre Lemouland avec *Rêves de lumières*) dont les films n'ont rien à voir avec le film sur l'art, au sens propre du terme, le *Rubens* d'Henri Storck et Paul Haesaerts (Belgique, 1948), tout en ayant recours aux techniques les plus évoluées du temps, notamment en misant sur le graphisme et les mouvements de caméra audacieux, résiste fort bien — pour l'essentiel — à une lecture actuelle, dans la mesure même où il fait preuve de rigueur et qu'il ne s'éloigne pas de son sujet, où le support technique n'est pas gadgeté au point où le sujet ne devient qu'un simple prétexte.

Par ailleurs, *Masters of Illusion* de Rick Harper est un bon exemple de film récent qui a recours aux derniers développements de la technologie, sans tomber dans ce piège du gadget qui étouffe son sujet. En puisant ses exemples dans la peinture de la Renaissance, il aborde le phénomène de la perception visuelle (avec les notions de perspectives diverses, de point de fuite, etc.) et il établit des liens avec certaines de ses applications au cinéma (comme dans *Star*

Wars). Rien de neuf en soi, mais la qualité de la narration, la rigueur de l'exposé, simple, allant à l'essentiel, et l'exploration intelligente des exemples choisis renforcée par une utilisation judicieuse de la technologie en font un petit bijou d'efficacité.

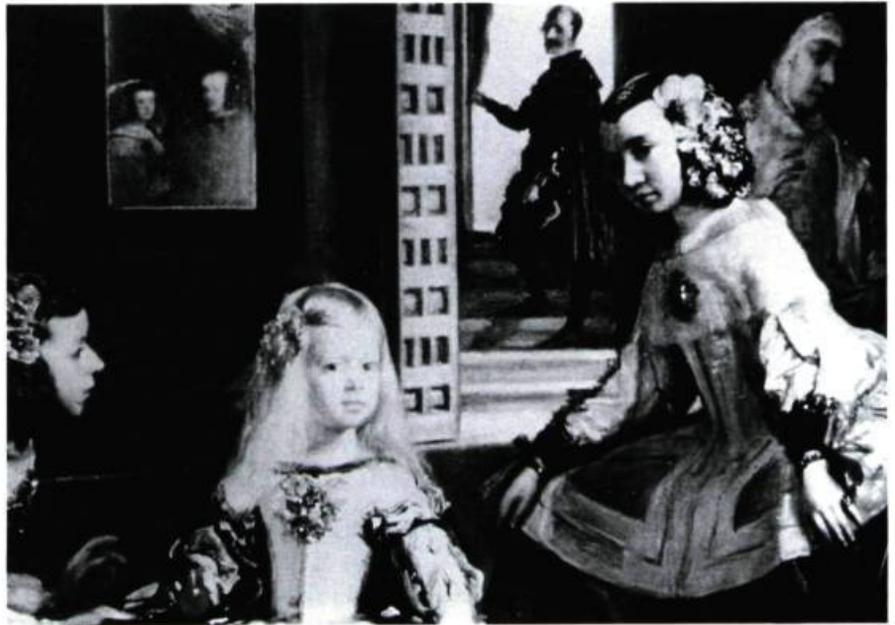
A l'inverse, tel qu'il est platement filmé par Jean-Paul Fargier dans *Play It Again Nam*, Nam June Paik, qui s'est imposé comme une figure dominante de l'art avec ses installations vidéos (et dont le festival avait retenu la photo de l'un de ses robots pour en faire son logo, cette année), apparaît comme un pantin désarticulé au milieu de son usine à fabriquer des gadgets électroniques. Cela tient au fait que Fargier en reste à une approche extérieure, ne questionnant aucunement les motivations de l'artiste, ses rapports à la technologie, ne proposant aucune réflexion sur le phénomène, ni aucune dimension critique, ni aucun regard: il regarde sans voir.

Dans cette optique du rapport de l'art à la technologie, *Vélasquez, stratégie pour un spectateur* était sans conteste l'un des films les plus intelligents de ce festival. Didier Baussy nous oriente d'abord sur la piste de l'exploration d'un tableau (*Les Ménines*) au moyen de l'ordinateur, pour en cerner la composition et hiérarchiser ses acteurs-personnages et ainsi mettre en relief la présence du spectateur déterminée par le peintre (face à la porte, ici). Puis, s'intéressant plus particulièrement au miroir comme point focal possible, il souligne que celui-ci, qui aurait pu renvoyer au spectateur, à son image et à sa position, reflète plutôt ce qui est présent dans la scène représentée et que nous ne voyons pas, qui est caché au spectateur, révélant l'envers du décor à travers une habile exploitation de la profondeur. Didier Baussy clôt cette brève entrée en matière en évoquant donc simplement le problème de

la «stratégie du regard».

Il aborde alors d'autres toiles, en délaissant cette approche technicienne ou «scientifique», afin de faire comprendre qu'une part importante de leur «message» se situe ailleurs, dans la dimension psychosociale, en faisant ressortir la noblesse du peintre qui voulait faire «parler» son modèle, dans les excellents rapports qu'il entretenait avec Philippe IV et dans le regard généreux qu'il portait sur les démunis. Du même souffle, il fait clairement ressortir que Vélasquez était aussi l'historien officiel de son époque, tel qu'illustré dans *La bataille de Bréda*, où l'on est en présence d'une mise en représentation théâtrale de l'espace et du temps de l'histoire: en un raccourci audacieux mais éloquent, Baussy montre en parallèle une brève séquence télévisée de la Guerre du Golfe où l'on voit Schwartzkoff féliciter ses hommes, en occupant démesurément tout l'avant-plan, renforçant ainsi l'idée d'une guerre prétendument «propre», de la même façon que dans le tableau de Vélasquez le désordre de la guerre se trouve relégué à l'arrière-plan, masqué par la représentation théâtrale de la noblesse qui se déroule à l'avant-plan, disproportionné.

Baussy distingue ces toiles de celles destinées au regard des princes et des intimes, lesquelles fonctionnent sur un tout autre registre, avant d'évoquer, l'influence de Vélasquez sur de nombreux peintres, dont Picasso. Il termine son propos en revenant brièvement à une approche spectrographique pour cerner certains détails, mais afin d'en tirer une signification autre que purement anecdotique. Au total, même si elle est moins flamboyante que dans ses autres films, cette approche plurielle de Didier Baussy n'en est pas moins intelligente, sous une apparente dispersion, et stimulante dans son désir de dévoiler la stratégie de la peinture de Vélasquez, qui n'est pas univoque, et de fournir au spectateur, par delà le fourbi technologique, la perspective juste pour aborder ses tableaux. Il convenait donc de s'arrêter plus longuement sur ce film, même s'il n'est pas le meilleur de son auteur, afin de faire comprendre ce que l'on peut attendre d'un film sur l'art dans le contexte de la gâgétisation technologique.



Vélasquez, stratégie pour un spectateur de Didier Baussy.
«L'envers du décor à travers une habile exploitation de la profondeur.»

Terminons ce rapide survol en signalant que, malgré une avalanche de prix récompensant à peu près tout ce qui présentait un certain intérêt, les jurys — pour autant qu'ils aient eu la possibilité de le voir — ont tout de même oublié de distinguer au moins trois films pertinents: *Paris, roman d'une ville* de Stan Neumann, *Le japonisme* de Guido De Bruyn, et *Naissance d'un hôpital* de Jean-Louis Comolli. Passionnant de part en part et magnifiquement filmé en noir et blanc (alternance de jour et de nuit, mouvements en angles de la caméra, mises en situation), le premier s'inspire des travaux de François Loyer, «historien des villes», pour nous faire comprendre, admirablement, des aspects essentiels de l'architecture et de l'urbanisme à Paris, et plus particulièrement pour nous proposer un autre regard sur l'urbanisme haussmannien tant décrié. (Sur un sujet semblable, Alain Bergala a eu la main moins heureuse avec *Le temps d'un détour* qui se penche sur la ville de Marseille au 19^e siècle. Malgré quelques jolies percées, il étouffe son sujet par trop d'ambition et le parcours se fait plus hésitant à travers la superposition de diverses approches narratives.) Le deuxième oubli concerne *Le japonisme* qui propose une synthèse convaincante, grâce aux exemples judicieusement choisis explorés en parallèle (sous l'angle de la perspective, de la calligraphie, etc.), des échanges existant entre le Japon et l'Occident depuis plus de cent ans dans le

domaine de l'art, un mouvement qui s'effectua d'abord à sens unique et qui est maintenant bidirectionnel. Enfin, le dernier oubli, *Naissance d'un hôpital* s'inspire du journal quotidien de Pierre Riboulet relatif à l'élaboration des plans d'un hôpital pour enfants à Paris, adossé au boulevard périphérique; sur des musiques de Bach et de Couperin, il vise à nous faire prendre conscience de la dimension artistique qui intervient dans le travail d'un architecte, dans la partie solitaire de ce travail, avant que n'interviennent les dessinateurs et les plombiers...

Malgré des problèmes d'organisation évidents, ce Festival du film sur l'art demeure indispensable et il présente suffisamment de bons films et vidéos pour mériter le détour. ■

1. «Le film sur l'art: money, money, money...», dans *24 Images* n° 55.

2. Cette segmentation fait que l'Association des galeries d'art remet un prix à un film axé sur... un galériste, l'Association des organismes musicaux à un film axé sur... un musicien, alors que l'Association des critiques d'art ne prend en compte que les films consacrés aux arts plastiques! À quand des prix pour des films concernant un architecte, un dramaturge, un cinéaste, un écrivain, un danseur? Ou même un prix des grossistes en voyage qui aurait pu échoir à *La légende du Nil: Paul Klee en Égypte* (on voyage beaucoup dans ces films, et particulièrement dans celui-là)?