

Le film sur l'art La victoire de l'Art sur l'Histoire?

Gilles Marsolais

Numéro 115, été 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10715ac>

[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. (2003). Le film sur l'art : la victoire de l'Art sur l'Histoire? *24 images*, (115), 63-64.

LE FILM SUR L'ART: LA VICTOIRE DE L'ART SUR L'HISTOIRE?

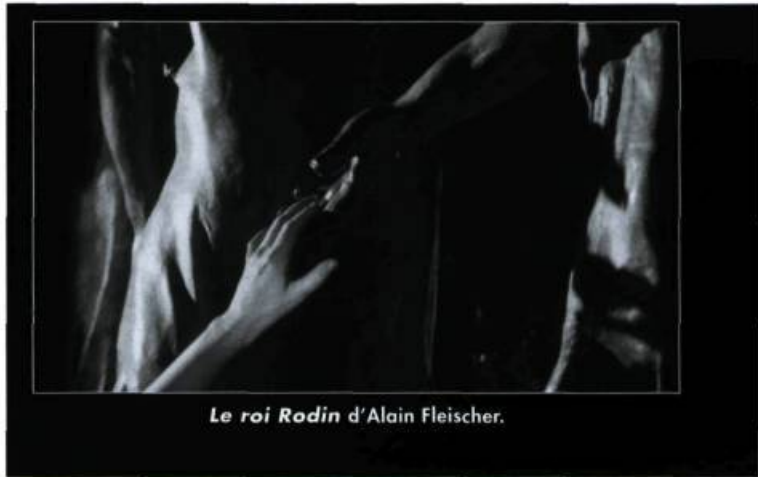
PAR GILLES MARSOLAIS

Présumé en ouverture du 21^e Festival du film sur l'art, *Le roi Rodin* d'Alain Fleischer a permis de prendre le pouls de cette production pointue, tout en illustrant certains écueils qui la menacent en permanence. La restauration de surface de la sculpture *Les bourgeois de Calais* fournit au cinéaste le prétexte pour aborder d'autres aspects, plus importants, de l'ensemble de l'œuvre d'Auguste Rodin. Après une mise en contexte historique de cette œuvre monumentale et du fait documenté qu'elle illustre, à savoir la reddition des six bourgeois calaisiens qui, en 1347, ont remis les clefs de la ville aux Anglais, épisode relaté ici au moyen d'un texte d'époque de Jean Froissard, et tout en suivant du coin de l'œil ce minutieux travail de restauration, Alain Fleischer choisit plutôt de plonger dans la dimension artistique de l'univers de Rodin en s'attardant, comme il se doit, au réseau des formes du corps humain que celui-ci a explorées de main de maître.

Comme ce travail de restauration a lieu en Italie, dans les jardins de la villa Médicis, Alain Fleischer profite de l'occasion pour rappeler l'influence considérable de Michel-Ange sur l'artiste français qui ne fut qu'un «modeleur» (de la glaise au bronze), plutôt un «tailleur de pierre» comme le maître florentin polissant le marbre jusqu'à atteindre un degré de perfection inégalée. Manifestement, cette mise en perspective ne vise pas tant à faire ombrage à l'artiste vénéré qu'à mieux cerner la nature de son humaine royau-

té! Aussi, Fleischer insiste-t-il à juste titre sur la modernité du travail de Rodin, notamment quant à son rapport audacieux avec le corps humain, soulignant qu'il «a cerné le secret du mouvement dans le secret du corps». Cela pour dire, simplement, que les sculptures de Rodin sont des instantanés du corps charnel en mouvement... Bien!

Malgré son commentaire ampoulé, on ne relève pas vraiment de fausses notes dans ce film ambitieux, structuré sur le mode atonal, qui emprunte avec bonheur des chemins de traverse, jusqu'à ce que survienne l'irréparable: non content de discourir à satiété sur les moules du maître, dont il arpente la réserve pour illustrer l'idée que sa manière s'apparente à quelque «mécano-anatomique», Fleischer se perd dans de longues digressions voyeuristes, d'abord avec deux danseuses à demi-nues, exécutant une chorégraphie limitée, à la villa Médicis, puis avec une autre jeune fille entièrement dévêtue cette fois, filmée de nuit dans quelque recoin obscur du musée comme pour braver un interdit, puis ultimement avec un mime pratiquement nu lui aussi mais masqué, représentation fantomatique d'Étienne Decroux (précise le commentaire), père de l'expression corporelle et ami de Rodin. Au cas où le spectateur n'aurait pas compris, le cinéaste qui prétend illustrer ainsi les possibilités kinésiques du corps humain et l'influence du sculpteur sur la danse moderne, semble plus fasciné par l'«audace» des poses de



Le roi Rodin d'Alain Fleischer.

ses propres modèles que par celle des œuvres d'Auguste Rodin que l'on voit finalement assez peu. C'est dommage, car ce film intelligent, de plus de deux heures, gagnerait à être amputé de ces passages complaisants, plus ennuyeux qu'audacieux, et son message célébrant la victoire de l'Art sur l'Histoire n'en ressortirait que mieux.

Pour sa part, *Roussil ou le curieux destin d'un anarchiste impénitent* de Werner Volkmer semble s'intéresser davantage à l'homme qu'à son œuvre, même si les deux sont intimement liés. Mais ce n'est pas si mal tout compte fait puisqu'il parvient à nous rendre familier cet ours mal léché, «cet homme des bois sorti de sa forêt canadienne» qui, à partir de rien, dans les années cinquante, a réussi à faire son trou à Tourrettes-sur-Loup, en Provence. En rappelant quelques anecdotes qui jalonnent le parcours tumultueux du sculpteur victime d'abus de pouvoir répétés (l'acharnement bigot contre sa sculpture *La*

famille, sur les deux continents, est éloquent à cet égard), et en sortant quelques fantômes du placard (la querelle autour du nouveau Musée d'art contemporain et de son jeune directeur Guy Robert, la brouille de Roussil avec Armand Vaillancourt, etc.), Werner Volkmer réussit, mine de rien, à cerner le sens de la démarche de l'artiste et à donner la juste mesure de l'homme et des mentalités qui prévalaient à l'époque au Québec, et son film est instructif par sa remise en perspective du milieu de l'art local et d'une histoire récente que la mémoire collective s'empresse d'oublier.

Dans le champ particulier de la photographie, *Robert Capa: In Love and War* d'Anne Makepeace se positionne lui aussi au cœur de ce débat entre l'art et la réalité historique. Travaillant vite et privilégiant le gros plan, photographe de guerre par la force des choses, Robert Capa fut le témoin de cinq conflits majeurs, en Espagne, en Chine, en France,



L'atelier de la rue de Bleury où se réunissaient Roussil, Vaillancourt, Molinari, dans *Roussil ou le curieux destin d'un anarchiste impénitent* de Werner Volkmer.

en Afrique et en Indochine où il trouva la mort, en 1954, à l'âge de 40 ans. Photographe à l'affût des bouleversements de ce monde, il a cerné en direct la vie et la mort, dans leur mouvement même. Au contraire des photos de Cartier-Bresson dont la composition semble plus concertée, celles de Capa sont traversées par cet effet d'instantanéité captant le geste dans sa course même, comme l'illustre la représentation de ce soldat durant la guerre d'Espagne (*Mort d'un militant*, 1936) fauché dans son élan par une balle et photographié à l'instant même où la vie l'abandonne... Cette manière suscite inévitablement une interrogation légitime: la vérité de ces images ressortit-elle à l'histoire ou à l'art?

Certes, on aimerait voir davantage de photos de celui qui a laissé plus de 70 000 clichés à la postérité et qui fut à l'origine, avec Cartier-Bresson et d'autres, de l'agence Magnum. Classique dans son approche et sa structure, ce film d'Anne Makepeace n'en réussit pas moins à restituer fort bien une manière de vivre et une époque, les années 1930-1940, à l'aide de films d'archives éloquentes, et il met, lui aussi, l'accent sur l'être humain que fut Robert

Capa, sur l'homme qui joua sa vie quotidiennement, au jeu comme au front, en prenant des risques et en se moquant des conventions et des frontières. Quoique admirative, la réalisatrice évite le piège de l'hagiographie dans lequel sombrerait son film précédent consacré à un autre photographe, *Coming to Light: Edward S. Curtis and the North American Indians*.

Quant à *The True Meaning of Pictures: Shelby Lee Adam's Appalachia* de Jennifer Baichwal, il se situe lui aussi au cœur même de ce débat entre l'art et l'histoire, de par la pratique artistique qu'il expose et interroge. Depuis trente ans, Shelby Lee Adam photographie les *hillbillies*, les «gens de la montagne» (comme il préfère les appeler) qui vivent coupés du reste du monde quelque part dans les Appalaches, à l'est du Kentucky. Oubliés par l'histoire, qui s'est arrêtée pour eux lors de la fermeture des mines, restés à l'écart de l'industrialisation et du développement et rejetant eux-mêmes le mode de vie moderne et le rêve américain, ces gens vivent, ou plutôt survivent entre eux depuis plusieurs générations dans un dénuement extrême, aux prises

avec les problèmes qu'il entraîne: maladies, inceste, dégénérescence, etc. Ce film fait le point sur la démarche controversée du photographe, qui récuse la notion d'«objectivité» documentaire en affichant la subjectivité de son regard, et il aborde sans détour la question de l'éthique qu'elle pose inévitablement. D'une façon convaincante, il met en perspective le travail de l'artiste en retraçant l'histoire sous-jacente à certaines de ses photographies, ainsi que le destin tragique des personnes qu'elles représentent. Un rapprochement inévitable avec *Deliverance*, ainsi qu'un reportage de CBS de 1963 confronté à des *home videos* des années 80-90 complètent le filmage actuel qui nous montre à quel point le photographe, lui-même originaire de la région, est accepté par ces gens avec lesquels il est manifestement en sympathie, et comment il les approche. Ce film aux images terribles de Jennifer Baichwal vient à bout de notre résistance et des accusations de voyeurisme entourant ce travail d'Adam qui abolit la frontière entre l'art et le documentaire, et qui lorgne du côté des Zurbaran, Goya, ou Buñuel (celui qui a filmé les Hurdanos).

À son tour, le film sur l'art a lui-même maintenant sa propre histoire avec ses repères inévitables, et tout nouveau film ne peut que subir la comparaison avec ceux qui l'ont précédé. Ainsi, le *Betty Goodwin, le cœur à l'âme* de Claude Laflamme devient-il la référence du moment sur cette artiste qui n'a pas été choyée par le cinéma jusqu'à maintenant. Enrichi par la narration intelligente de Jacques Giraldeau, qui navigue habilement autour des notions non compromettantes de miroir (pour désigner «ces corps vidés de leur substance») et de reflets du monde (à défaut d'une prise de position politique affichée par l'artiste), il indique avec délicatesse des pistes de lecture de l'œuvre, à l'heure des bilans. Aussi, Betty Goodwin s'explique enfin sur sa démarche, en remontant à ce qu'elle croit être ses motivations inconscientes (comme la série des gilets associée à l'image du père, etc.).

À l'inverse, malgré son aspect daté, *Riopelle*, l'émission télévisée de Pierre Castonguay (*Les sel de la semaine*, Radio-Canada, 1968) exhumée récemment, constituée d'une simple entrevue autour d'une table, demeure incontournable, puisqu'il s'agit de l'un des rares documents audiovisuels où Jean-Paul Riopelle tient des propos articulés sur son cheminement, ses relations avec Borduas, sa propre pratique et l'art en général. Les films consacrés à Riopelle, avec plus ou moins de bonheur par la suite, y font presque tous référence, en en reproduisant même de larges extraits. Bref, s'il est vrai que l'art prend sa revanche sur l'histoire, ces exemples saisis au vol indiquent que le film sur l'art n'en demeure pas moins soumis à sa propre réalité historique... ■