

Les films sur l'art À chacun ses images?

Gilles Marsolais

Numéro 67, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22855ac>

[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. (1993). Les films sur l'art : à chacun ses images? *24 images*, (67), 67-68.

Les films sur l'Art

À CHACUN SES IMAGES?

par Gilles Marsolais

Le 11^e FIFA nous fournit l'occasion de revenir, entre autres, sur l'un des nombreux problèmes que soulève le film sur l'art, celui de sa réception par la «critique». Certains journaux désignent d'office leur critique des arts plastiques pour couvrir le Festival du film sur l'art. Compétente dans sa spécialité, la critique d'art peut certes parler avec aisance des artistes concernés dans les films, mais il n'est pas évident qu'elle possède la culture cinématographique pour évaluer à leur juste mérite les films en tant que films. Ainsi, a-t-elle erré à propos du film peu convaincant de François Girard, *Le jardin des ombres* consacré à l'architecte Ernest Cormier. Y voyant une référence à Magritte, elle s'est extasiée sur les nuages qui défilent en accéléré à travers un ciel bleu, images que Girard restitue à satiété selon la technique de la pixillation, mais elle ne s'est aucunement questionnée sur la surutilisation ici de ce procédé éculé, sur sa pertinence hic et nunc. Cette approche impressionniste lui a fait prendre pour une œuvre accomplie un court film interminable de 35 minutes qui se complait à répéter ad nauseam une même figure de rhétorique, sous prétexte de jeter un regard soi-disant contemplatif sur un objet qui s'y prête peu. De là à faire de ce film «un poème en images fabuleuses», il n'y avait qu'un pas que le jury a franchi allègrement en décernant au film un prix pour la qualité... de l'image! S'agit-il d'une décision diplomatique, ou le jury aurait-il à ce point été impressionné par

l'opinion favorable de la critique d'art locale? — laquelle a pratiquement le champ libre, vu le désintérêt des critiques-cinémas-patentés envers un domaine qui ne leur est pas familier...

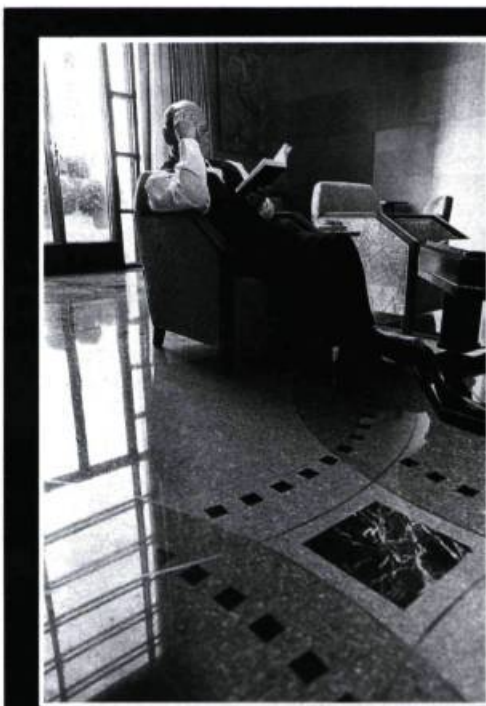
Par contre, il faut reconnaître que personne ne s'est laissé prendre au jeu de Philippe Sollers dans *La porte de l'enfer d'Auguste Rodin*. Un produit d'une prétention inouïe, filmé surtout par l'omniprésence du texte off où, en récupérant les textes d'auteurs réputés (Dante, Baudelaire, Parménide) et les propos de Rodin, en y adjoignant ses propres commentaires inspirés par son œuvre, Sollers cherche à se mettre en valeur: il lit/dit tous ces textes lui-même d'une façon emphatique, ce qui a pour effet de neutraliser l'ensemble, de hausser sa propre réflexion songée au niveau des plus grands! On retient peu de choses de cet exercice puéril, si ce n'est que la figure féminine est centrale dans l'œuvre de Rodin et que «l'être et le non-être sont les deux volets du destin de l'humanité». Ben voyons! L'art d'enfoncer des portes ouvertes (non celle de Rodin) en prenant le spectateur pour un idiot.

Consacré à Artemisia Gentileschi, une artiste qui eut la particularité de s'imposer au 17^e siècle dans un milieu dominé par les hommes, le film d'Adrienne Clarkson, *Artemisia*, est pour sa part symptomatique des problèmes de lecture qui se posent devant toute œuvre d'art, et partant, dans le processus du film sur l'art, de

l'étape de sa fabrication à celle de sa réception. Adrienne Clarkson qui agit ici comme auteure, productrice, réalisatrice et narratrice, propose une lecture très particulière de l'artiste et de son œuvre, secondée par Germaine Greer qui, comme un témoin, appuie son argumentation en intervenant personnellement à l'écran, comme pour rendre irréfutable cette interprétation exclusivement axée sur le viol dont Artemisia aurait été victime et qui aurait déterminé l'ensemble de sa conduite.

Le film a ceci de particulier: le personnage d'Artemisia (interprété par Jocelyne Saint-Denis, une Québécoise familière avec l'Italie) est carrément muet

pendant tout le film, alors que le double discours interprétatif de la narratrice-réalisatrice et de son témoin se fait envahissant et terriblement directif, n'offrant à l'amateur d'art et au spectateur du film aucune autre possibilité de lecture et de l'œuvre d'origine et du film. Cette approche réductrice, tributaire d'un courant féministe largement répandu aux États-Unis, n'est pas sans évoquer les grilles «marxistes» des années 70. Et pour que l'on comprenne bien l'importance déterminante de ce viol, Adrienne Clarkson en fait le cœur de son film, tout entier axé sur lui, nous le montrant sous tous les angles et à plusieurs reprises, avant de s'arrêter brièvement à quelques-unes des toiles de l'artiste. Ce n'est pas de suivre cette piste interprétative qui est aberrant, mais la focalisation exclusive, limitative, qui en est proposée ici. Et cela est d'autant plus regrettable qu'*Artemisia* est par ailleurs superbe au plan visuel (voilà un film qui aurait mérité un prix au moins pour son image). On n'a pas de raison de douter qu'*Artemisia* ait «brisé les contraintes de sa condi-



Le jardin des ombres de François Girard

PHOTO: ROGER DUFRESNE



Artemisia d'Adrienne Clarkson

tion féminine», et on veut bien croire qu'elle avait un réel talent, qu'elle ait fait preuve d'audace au plan technique ou autrement, mais pour nous en convaincre il aurait fallu analyser en profondeur plus que deux ou trois des œuvres qui pourraient lui être attribuées.

Le film de Gregory Rood consacré à *Tàpies* se situe dans une tout autre veine, par sa façon de nous faire sentir les rapports de l'artiste catalan à son milieu ambiant, et de le montrer au travail dans sa maison et son atelier, quelque part dans la région de Barcelone. L'illustration vivante des techniques auxquelles il a recours, au travers de ses propres explications, favorise une meilleure compréhension de sa démarche et de son œuvre, des thèmes et des obsessions qui s'y dévoilent, dont celle omniprésente de la mort. D'où le montage alterné insistant sur les paysages avoisinants balayés par la pluie, ou encore sur les graffiti aux murs des ruelles le confrontant à ses propres hiéroglyphes. Le film se termine

sur une étrange séquence suggérant, le plus souvent en surimpression, les menus travaux et gestes du quotidien de l'artiste.

Il conviendrait d'attirer l'attention aussi sur des films comme: *Hector Guimard, un architecte et ses folies* de Pascal Kané, qui met bien en valeur le style Guimard; *Joseph Cornell, Worlds in a Box* de Mark Stokes, qui dévoile l'homme derrière la contribution de l'artiste à l'art moderne; *Roseland* de Walter Verdin, Octavio Iturbe et Wim Vanderkeybus, qui réalise une véritable fusion de l'art vidéo et de la danse; *Who's this Nobody from Quebec?* de Debra Häuer, qui situe la trajectoire particulière de Robert Lepage, alors plongé dans son travail de mise en scène au Royal National Theatre à Londres... Mais, arrêtons-nous plutôt à un film relatif au cinéma.

Dans le champ plus spécifique du cinéma, *Musiques de films: Bernard Herrmann* de Joshua Waletzky (USA), est apparu comme l'un des films les plus captivants de ce Festival.

North By Northwest) vient de ce qu'il avait compris que «les structures et les rythmes musicaux classiques jouent contre l'image».

Le film nous apprend par ailleurs que Herrmann, qui rêvait surtout d'être chef d'orchestre, était un être insupportable, allant même jusqu'à suggérer que ce trait de caractère fut peut-être la cause de sa rupture avec Hitchcock avec qui il partageait le même sens du fantastique (revoir et réentendre *Psycho*), à l'occasion de *Torn Curtain*. Mais, au moyen d'une démonstration convaincante (la projection des mêmes images d'une même séquence, d'abord avec la musique puis en muet), il suggère aussi un autre point de vue: si la tension dramatique dans le premier film, à l'occasion de la séquence de la fuite en auto (qui n'est constituée que de trois plans) est due à la musique, à son rythme obsessionnel (de tierce), il se pourrait que la musique de Herrmann (retirée par Hitchcock) soit devenue trop puissante, trop riche, au point d'écraser les images. C'est le principal mérite de ce film de Waletzky que de proposer d'une façon dynamique des opinions diverses sur le sujet sans trancher vraiment. Quoi qu'il en soit, il souligne les qualités de la musique de *Taxi Driver*, la dernière collaboration de Herrmann au cinéma, construite comme un tourbillon qui nous entraîne de plus en plus profondément dans les entrailles de l'univers particulier du film. Un bel hommage, dense et complexe, qui utilise à bon escient le langage cinématographique, jalonné d'extraits de films célèbres et de témoignages vivants, et qui ne verse pas dans l'hagiographie, à l'un des maîtres de Hollywood qui, en collaborant à plus de cinquante films, de *Citizen Kane* à *Taxi Driver*, sans être un «grand» compositeur, a modifié les rapports convenus entre l'image et la musique au cinéma. ■

Selon Herrmann, «c'est dans la nature même du cinéma d'appeler la musique». Aussi, la musique qu'il a composée pour le cinéma est-elle partie intégrante de l'action, suscitée dans sa structure même par l'image. Il en résulte des films où musique et action s'enrichissent mutuellement, où la musique cesse de jouer un simple rôle d'ornementation, comme c'était trop souvent le cas à l'époque. Plutôt qu'une musique intellectuelle qui mise sur un système d'associations d'idées, il pratiquait une musique émotionnelle, propre à créer une dimension psychologique (*Sisters*, Brian De Palma). Son vocabulaire musical semble limité, son style peu étendu: mais il s'agit là d'une simplicité voulue, efficace, jouant essentiellement sur une tonalité particulière visant à créer un état d'attente, voire d'angoisse, chez le spectateur. Une simplicité à ne pas confondre avec la pauvreté d'inspiration. Son approche «barbare», non conventionnelle (le poussant à mettre un fandango dans la séquence de la falaise de