

What's New About Film on Art?

Gilles Marsolais

Numéro 77, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25087ac>

[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. (1995). *What's New About Film on Art?*. *24 images*, (77), 40–41.

What's New About Film on Art?

PAR GILLES MARSOLAIS

Si l'argent n'a pas d'odeur, le «film» sur l'art a une langue, l'anglais, et un support spécifique, la vidéo¹, en fonction de son débouché que l'on dit naturel, la télévision. Mais s'agit-il bien d'une chaîne naturelle? N'est-ce pas là plutôt le résultat pervers d'un dérapage institutionnalisé, en attendant la généralisation du vidéodisque? Et, en réglant le problème de la définition de l'image, il y a lieu de parier que celui-ci, intégré à la surmultiplication des moyens de diffusion, imposera aussi une insupportable uniformité culturelle, là même où devrait être préservée et cultivée une diversité fondamentale. Dans sa position pointue, marginale, le créneau du film sur l'art incarne bien, symboliquement, par l'usage généralisé de l'anglais et de la vidéo, la pointe de l'iceberg du monde audiovisuel de demain. Néanmoins, à travers ce réseau de contradictions, le 13^e FIFA (qui, en toute logique, devrait changer son appellation pour le Festival international du film et de la vidéo sur l'art², puisqu'il est constitué quasi exclusivement de vidéos, de courts et moyens métrages) nous aura offert à nouveau cette année, toutes sections confondues, un échantillonnage d'œuvres qui méritent le détour.

Parmi celles consacrées aux arts plastiques, comme *The Human Comedy* de Lars Lambert, ou *Henryk Gorecki* de Cherry Duyns, signalons *The Raft of the Medusa* de Sheree Folkson qui, en compagnie du critique d'art Andrew Graham-Dixon, se présente comme une enquête délirante, caméra à l'épaule, dans le milieu des Fous de Géricault, un regroupement de gens passionnés par le peintre, autour de cette toile énigmatique et troublante qu'est *Le Radeau de la Méduse*, peinte en 1819. Mais arrêtons-nous plutôt aux films consacrés à la photo et au cinéma.

La photo

Deux courts métrages proposaient une approche par le biais des planches-contacts, celui de Sylvain Roumette où Robert Doisneau, dans le film du même nom, fait part de ses hésitations, de ses choix et de ses coups de cœur, en nous disant, simplement, dans ses propres mots, pourquoi une photo marche et l'autre pas, et celui de Dominique Dubosc où Duane Michals se livre au même jeu, mais d'une façon plus intellectuelle, en nous proposant une exploration amusée de l'effet d'illusion générée par un simple jeu d'échelle de plan.

Par contre, dans *The Way of the Winds*, Elisabeth Marton nous fait rencontrer Lüfti Özkök, un poète d'origine turque exilé en Suède depuis quarante ans, qui a su nous rendre si proches, en les photographiant sans artifice, dans leur environnement naturel, les écrivains du monde entier comme Genet, Pasolini ou Beckett: les photos d'eux que l'on connaît, elles sont de lui. Mais, dans la foulée, on s'étonne à juste titre que le jury n'ait pas distingué l'excellent film de Sarah Moon, *Henri Cartier-Bresson: point d'interrogation*. Elle-même photographe et amie de Cartier-Bresson, elle est la première à avoir réussi à l'amadouer, à lui faire accepter de participer à ce film qui lui est consacré, lui qui a érigé en principe le désir d'être invisible, de passer inaperçu, et qui supporte mal la célébrité. À tra-

vers ses faux-fuyants, il insiste sur l'importance du hasard et du doute dans sa démarche et dans sa vie, sur «l'art de la danse» qu'est la prise de vue photographique (il faut le voir sautiller sur une seule patte, l'œil rivé à l'objectif), avec son moment paroxystique qu'il compare à l'orgasme, sur la distinction très nette qu'il établit entre la photo et le cinéma qu'il désigne comme un discours et qu'il a pratiqué à l'occasion dans le strict registre documentaire, se disant incapable de quelque mise en scène que ce soit. (Incidentement, on a eu la bonne idée de présenter *Le retour* (1945) auquel il a collaboré.) Mais si Sarah Moon dévoile d'une façon alerte certaines facettes de la personnalité de Cartier-Bresson, comme son amour du dessin («Pour comprendre une peinture, on devrait en faire un dessin», dit-il), il est clair que celui-ci refuse fermement de partager ses souvenirs, que l'on fouille dans sa mémoire, préférant nous renvoyer à son œuvre.

Dans *Nadar, photographe*, Stan Neumann interroge le portrait tel que pratiqué par Félix Nadar, entre 1853 et 1860, afin de mettre en valeur sa modernité. Comme Cartier-Bresson qui, en tant que portraitiste cherche à obtenir le «silence» des gens, Nadar les photographiait sans effet, à la lumière naturelle, en créant des zones, des points d'intérêt sur les visages et les mains (d'autant plus que les gens se vêtaient alors de pied en cap), afin d'aller à l'essentiel, de cerner la vérité du modèle, sa «ressemblance intime». De même, d'une façon claire et sans prétention, Stan Neumann s'arrête à un portrait de Sarah Bernhardt pour lequel Nadar fit trois poses selon trois angles différents, où elle apparaît successivement, d'abord de profil, dure, ou lointaine, puis de face, radieuse et intelligente. Tout est là, simplement. Comme l'a dit Nadar: «Il y a des gens qui savent voir (photographier) et d'autres qui ne savent pas regarder». Stan Neumann, lui, réussit brillamment le passage de la photo au film, c'est-à-dire de la voir et de la donner à voir.

Le cinéma³

Côté cinéma, *Theatre Without Actors* de Jill Evans et Kate Meynell offre une plongée passionnante sur l'émergence du cinéma direct aux États-Unis, au début des années 60. Centré sur la figure de Robert Drew qui, par le biais de sa compagnie Drew Associates, y joua un rôle important aux côtés de Richard Leacock, D.A. Pennebaker, et Albert Maysles, ce documentaire d'une heure situe bien le propos, d'une façon dynamique, en évoquant d'abord l'héritage venu de Flaherty, de Grierson ou du Free Cinema, pour mieux faire comprendre l'originalité de ce mouvement aux États-Unis auquel le groupe Time-Life s'était associé. L'iconographie est riche et variée, les extraits de films, nombreux et pertinents, tirés entre autres de *Primary*, *The Children Were Watching*, *On The Pole*, ou de *Crisis*, et les témoignages vont droit au but. Même s'il ne traite que du volet américain, il s'agit d'un document audiovisuel indispensable pour qui veut connaître et comprendre ce mouvement incontournable de l'histoire du cinéma. Comme *Le radeau de la Méduse*, le cinéma direct peut devenir obsessionnel, voire dangereux pour qui s'y frotte; permettez-moi tout de même d'attirer votre attention sur



The Raft of the Medusa de Sheree Folkson.

ce plan final où Robert Drew nous ouvre les portes de son garage où se trouvent ses archives, sa cinémathèque personnelle. Quand on sait qu'il a participé à plus de 70 films de cette brève période, et que chacun de ces films, à partir de près de 20 heures utilisables, était souvent ramené à l'état de court ou de moyen métrage, on rêve à l'idée des travaux que pourraient en tirer des générations de chercheurs en cinéma ou en histoire (puisque tous ces films sont bel et bien inscrits dans l'histoire du cinéma et dans l'Histoire des États-Unis en train de se faire sous nos yeux, depuis la lutte des Noirs dans le fin fond de l'Alabama jusqu'aux premières prises de vue directes à l'intérieur de la Maison-Blanche).

La chasse au Ballet mécanique d'Anders Wahlgren est passionnant dans la mesure où il retrace la genèse du film de Fernand Léger et de la partition musicale de George Antheil devant l'accompagnateur. Il s'agit d'une partition pour piano mécanique, deux pianistes, neuf percussionnistes, klaxons, réveille-matin, sirènes et moteur d'avion! Ce film des années vingt n'a été projeté pour la première fois avec sa musique originale qu'en 1991, dans la salle de concert de Berwaldhallen, à Stockholm, grâce à la ténacité du réalisateur qui a remué ciel et terre pour ce faire, après avoir retrouvé les rouleaux du piano mécanique dans une cave parisienne où ils dormaient depuis plus de soixante ans. Un premier et unique essai, le 17 juin 1926, à Paris, avait sombré dans la cacophonie par manque de préparation, viré à la catastrophe et provoqué un véritable scandale, alors que le vent des hélices avait emporté les perruques de certains spectateurs assis aux premiers rangs. Le film d'Anders Wahlgren se termine par la projection in extenso du *Ballet mécanique* de Fernand Léger, accompagné de sa partition musicale intégrale, sans aucun danger pour le spectateur d'aujourd'hui! L'effet est saisissant et les images, vertoviennes, y acquièrent une formidable puissance rythmique.

Souvenirs d'Othello: entretiens avec Suzanne Cloutier de François Girard, comme son titre l'indique, est constitué d'entretiens avec celle qui fut la Desdémone d'Orson Welles. Outre le fait que sa rencontre avec Welles ait été déterminante dans sa vie, Suzanne Cloutier ne nous dit rien que nous ne sachions déjà concernant le manque d'argent et les difficultés du tournage, et elle est filmée le plus souvent assise à la terrasse d'un restaurant à Venise, ou adossée à une muraille à El Essaouira, au Maroc. Comme elle est cadrée généralement en plan serré avec un arrière-plan flou, on ne voit rien de Venise, où elle a rencontré Welles et où fut tournée la séquence

d'ouverture d'*Othello*, ni de Mogador (devenu El Essaouira) et de sa forteresse, de telle sorte qu'on ne saura rien de plus sur les raisons qui, notamment, ont poussé Welles à aller s'enterrer dans ce bled. Constitué bizarrement d'une partie en français et d'une autre en anglais (financement anglophone oblige), ce vidéo de cinquante minutes produit pour la télévision à Toronto, manque pour le moins d'imagination dans sa stratégie d'approche, dans sa mise en situation du personnage que François Girard se contente d'écouter. C'est mieux que rien, mais on s'attendrait à mieux de sa part. Par contre, il se rattrape en intercalant des extraits appropriés du film en question, dont on a signalé, non sans réserves, la restauration et la remise en circulation (voir *24 images*, n° 62-63).

L'histoire du cinéma est jalonnée de projets démentiels: *Le Pont-Neuf des amants* de Laurent Canches retrace, par delà l'anastrophe du titre, l'épopée de la production houleuse du film de Leos Carax, en focalisant sur l'histoire de ses décors, maintes fois interrompus, de 1988 jusqu'à leur destruction en

Le Pont-Neuf des amants de Laurent Canches.



1991. Comme l'a dit si joliment Carax, ce paysage inventé maintenant détruit c'était «un peu la trace d'un crime qu'il fallait effacer, mais le crime était beau». Quand la poussière du scandale financier aura retombé, on regrettera de n'avoir pu conserver cet ensemble mégalomane en fausse perspective conçu par les architectes Michel Vandestien et Thomas Peckre. À sa façon, le film de Laurent Canches contribue à constituer une mémoire vivante de l'art. Là aussi, c'est mieux que rien... ■

1. Certains de ces produits sont parfois enregistrés sur support film, puis montés, tirés et diffusés sur support vidéo, alors que d'autres sont faits entièrement en vidéo.
2. Ne pas confondre le film (ou la vidéo) sur l'art avec le film (ou la vidéo) d'art.
3. Contrairement aux films consacrés à la danse, au théâtre, à la photo, à la littérature, à la musique, aux arts plastiques ou même à la mode, les films consacrés au cinéma, relégués dans la section Paradis artificiels, sont d'office exclus de la compétition: le Festival se prive ainsi de récompenser des films remarquables comme *La chasse au Ballet mécanique* ou *Tbeatre Without Actors* qui auraient fait un malheur au palmarès. Pourtant, comme cela se fait dans tous les festivals compétitifs, il suffirait, sans douleur, d'écarter ces diverses sections de quelques-uns de leurs meilleurs titres admissibles pour enrichir celle de la compétition officielle.