

24 images

24 iMAGES

Contrechamp

Number 55, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22819ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1991). Contrechamp. *24 images*, (55), 48–51.

BLOC-NOTES

PAR THIERRY HORGUELIN

« L'Indien dans le cinéma de l'Amérique »: ce titre chaquetait une semaine de programmation au cinéma de l'ONF (1^{er}-5 avril): heureuse initiative, d'autant qu'on y présentait, à rebrousse-poil du nouveau conformisme intellectuel, le magnifique *Cheyenne Autumn* de John Ford; histoire de rappeler aux béats admirateurs du navet prétentieux de Kevin Costner que l'on peut rendre justice aux Indiens avec pas mal plus de générosité vraie et moins de bonne conscience satisfaite que le nouvel enfant chéri de l'Amérique (et des Oscars). Faut-il rappeler à mes confrères que *Dances with Wolves* ne crée pas le précédent qu'ils ont dit puisque le premier western pro-

indien date... des années 20, et que le cinéma américain classique était, sur ce point, beaucoup moins manichéen qu'on ne le croit aujourd'hui?

À cette même semaine, on put revoir le beau *Tarabumara* de Luis Alcoriza (1965) et découvrir le deuxième de deux volets d'une heure chacun qu'Arthur Lamothe a consacrés à la question du droit de pêche des Amérindiens. On sait que Lamothe a eu toutes les difficultés du monde à mener à bien son entreprise (le tournage remonte à 1977), et l'on se réjouit que l'ONF se soit décidé à sortir l'an prochain, pour les fêtes du 500^e anniversaire des découvertes de Christophe Colomb, ce dyptique au titre antiphastique: *La*

conquête de l'Amérique est filmé en effet du point de vue des conquies, et sous-entend que la conquête dure toujours.

Au fait, avez-vous vu le beau Kevin plastronner aux Oscars en jouant les étonnés: vrai, toutes ces statuettes pour moi tout seul? Avant d'enfoncer le clou de la soirée: merci à papa et maman d'être encore en vie pour voir leur fiston couvert de gloire et d'honneur, merci à mes amis Sioux qui n'oublieront jamais cette soirée... Et modeste avec ça!

Radio-Québec a eu la bonne idée (si l'on passe outre à la sottise prudhommesque du présentateur maison) de diffuser à

deux reprises *La ville Louvre* dans la semaine qui suit sa présentation au Festival du film sur l'art. Occasion de voir ou de revoir cet excellent documentaire où Nicolas Philibert explore la vie secrète d'un grand musée. Dès les premiers plans montés comme une séquence de suspense, le la est donné: Philibert pénètre furtivement par la petite porte dans cette fourmière, refuse au profit du son direct les facilités du commentaire off, promène sur tout et tous, ouvriers et commissaires, techniciens et gardiens, restaurateurs et femmes de ménage, un regard d'une égalité remarquable, s'égare pour notre plaisir dans le labyrinthe des caves et des souterrains, donne au

Cheyenne Autumn
de John Ford



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

geste le plus anodin sa résonance dans le mouvement général de cette «ville dans la ville», en captant au passage des micro-gags que n'aurait pas reniés le Tati de *Playtime*.

Il y a vingt ans, Jean-Claude Labrecque filmait la première *Nuit de la poésie*: grand moment de cinéma direct et document irremplaçable sur une époque en ébullition. La *Nuit de la poésie 91* risque quant à elle de rester comme le témoin d'une époque bien grise celle-là, la nôtre. Entre-temps, les méthodes du cinéma direct ont passé à la moulinette des standards de la télé, et la médiatisation précède (quand elle ne fabrique pas) des événements bidons d'où l'on veille scrupuleusement à bannir l'imprévu. Où l'on frise le grotesque (et où on le frise au petit fer, comme disait Alphonse Allais), c'est lorsqu'on demande aux poètes de limiter leur intervention (j'allais écrire: leur temps d'antenne) à cinq minutes chacun. On veut bien que les poètes nous parlent d'amour et de liberté, à condition de défiler au pas et dans l'ordre comme de bons élèves. Pas de cancre dans la classe du pion de service: le chronomètre dans une main, la fêrule dans l'autre, Jean-Pierre Masse morigénait les garnements qui osaient déborder leur maigre temps imparti, en menaçant d'appeler à la rescousse ses bons amis les flics (des Keystone Cops?) pour déloger de la scène les plus récalcitrants. La salle, heureusement, a protesté. Mais cette police misérable dit bien qu'une époque aventureuse du documentaire a vécu, qui impliquait mise en risque du cinéma par l'épreuve du réel, et pas ce

dispositif chiche et précautionneux qui méprise les sujets filmés, réduits au rôle de caution décorative.

Ceux qui comme moi aiment Julia Roberts jusqu'à l'adoration transie pour ne l'avoir pas négligée dans *Mystic Pizza* et l'avoir vue se révéler à elle-même dans le délicieux *Pretty Woman* regretteront que l'actrice ait si mal choisi ses derniers rôles qui titillent dans la psyché populaire de redoutables cordes sensibles: nouvelle version d'un Dieu vengeur concoctée à l'intention du public adolescent dans *Flatliners*, violence conjugale (un batteur et un violeur, n'est-ce-pas, sommeillent en tout homme) dans *Sleeping with the Enemy*, deux films qu'aggrave encore leur creuse grandiloquence. Du moins Julia sort-elle à peu près indemne du second, dont la mise en scène lui confère un statut de vedette invitée dans les pages glacées d'un magazine: elle pose d'abord au bibelot de luxe bouclé dans la demeure-sarcophage de son collectionneur phobique et dangereux maniaque de mari, puis à la jeune femme à la reconquête de sa liberté et contrainte à un charmant travesti, et ainsi de suite jusqu'aux scènes d'habillage que Joseph Ruben pompe sans scrupules à *Pretty Woman* en les transposant sur une scène de théâtre. À propos, pourquoi l'héroïne de ce thriller téléphoné s'appelle-t-elle Laura, sinon parce qu'elle est tenue un temps pour morte, par référence au film de Prelinger? La citation devient, dans le cinéma américain, un procédé quasi subliminal. ■

Toujours les mêmes !

Ni Doillon ni Scorsese, il faut s'y faire. Dans une belle unanimité, deux films d'ambition analogue ont été récompensés par les académiciens César et Oscar, ces vieux de la vieille que semblent plus que jamais révolter les chefs-d'œuvre. Rien là que de très normal, ce n'est pas leur domaine. Leur prédilection va plutôt aux grandes choses édifiantes, et le public leur a donné raison, qui fut sérieusement transfiguré par le nez de Gérard et la moustache de Kevin (surtout quand il la rase). Mais comme le disait un affreux snob, il était bien seul dans son contentement. En revanche, nous avons tous communiqué à la désignation des acteurs masculins les plus méritants, quoique la justice eut exigé que Jeremy Irons rafle toutes les statuettes d'une même saison, tandis que les choix féminins nous ont abattus. Qui vengera l'infamie faite à Anjelica? Qui saura étancher les larmes de l'abandonnée Parillaud et de son gros bleu? Au chapitre des hommages, madame Loren, qui a dû s'offrir deux robes, s'est avancée telle qu'en elle-même et quelque peu émaciée, mais nous lui en savions gré. Enfin, enfin, comment taire l'épouvantable machisme hexagonal! Non seulement nous sert-on un imbuvable cocktail de présentateurs tous plus désespérément masculins les uns que les autres (existe-t-il un antidote au poison Bohringer?), mais on relègue au décachetage d'enveloppes les plus divines, comme de crainte qu'en les laissant causer elles terrassent les médiocres qui les ont amenées. Le tout aura occupé une demi-douzaine d'heures de nos pauvres vies.

MICHEL BEAUCHAMP



Lettre à Odile

Ma chère Odile,

De passage à Montréal à la mi-avril, c'est tout naturellement, sans qu'il y aille de ma part d'une décision consciente, que je me suis trouvé à me rendre presque tous les soirs au cinéma Parallèle comme au plus secret, au plus merveilleux des rendez-vous. Sous le titre «Récits et correspondances: le je du cinéaste», la programmation, délibérément restreinte à une douzaine de films judicieusement, amoureuxment choisis, se recommandait d'abord par sa cohérence. Peu d'inédits véritables (mais il est bon que ces films soient montrés ensemble hors des festivals où leur voix est peu entendue), mais, du **Temps détruit** (Pierre Beuchot) à **Aurélia Steiner** (Duras), autant d'œuvres rares, conjuguées à la première personne, qui entretiennent pourtant une indéniable parenté et s'éclairent mutuellement. Tous plaident pour un cinéma intimiste dialectiquement croisé à ce qu'on dira faute de mieux un «regard documentaire» (car ce que du réel ces films capturent, aucun docu conventionnel ne pourrait le saisir).

Manière de congédier la tentation narcissique en se donnant un répondant objectif, un point d'appui extérieur; de mettre par exemple en miroir, comme ose le faire Frédéric Mitterrand dans son bouleversant **Lettres d'amour en Somalie**, la douleur amoureuse et le dénuement du Tiers-Monde; de privilégier la relation réciproque du moi et du monde par la médiation du regard dont ils interrogent les possibilités (occasion pour les cinéastes de revenir et réfléchir sur leur pratique: **Lettre à Freddy Buache** de Godard, **Les années-déclat** de Depardon, **Lettre d'Alain Cavalier**). Le réel, c'est l'autre que moi, que j'éprouve et auquel je me heurte. C'est par la reconnaissance de l'autre que le moi se pose, et se pose du même coup comme réel.

De là un emploi passionnant de la narration off, à voix sourde, sur le ton de la confidence retenue. De là une prédilection marquée pour la lettre (Godard, Cavalier) ou le carnet de voyage (**Route One USA** de Robert Kramer, **Récits d'Ellis Island**, de Georges Perec) qui favorisent ce jeu de la proximité et de la distance. De là enfin l'importance du voyage et la sensibilité aux lieux hantés par le souvenir (**Les lieux d'une fugue**, de Perec) qui vont de pair avec un retour sur les traces de l'enfance et du passé, le sentiment de désérence (fût-elle intérieure) et d'une solitude sans recours à laquelle répond dans la salle notre solitude de spectateur.

Je n'ai maintenant qu'un souhait, c'est que le Parallèle organise une autre rétrospective sur l'autobiographie dans la fiction cette fois, des **Quatre cents coups** (Truffaut) à **That's Life** (Edwards) en passant par **Amarcord** (Fellini) et **La mémoire** (Chabine).

Je t'embrasse très fort,

ton Raymond

p.c.c. Thierry Horguelin

MEMENTO MORI : L'ART EN TEMPS DE RÉCESSION

par Olivier Asselin

«When you think about it, department stores are kind of like museums»
Andy Warhol

Certains, rêvant encore de consensus, le déploreront, d'autres, de dissidence, s'en réjouiront: en matière d'art, le scandale est encore possible. Jadis le symptôme de cette rupture inaugurale entre l'art moderne et la société démocratique ou bourgeoise, de ce fossé que l'esthétisme a souvent tenté de creuser en s'isolant, les avant-gardes, de combler en s'y attaquant, le scandale s'est toujours manifesté par un différend sur des questions de goût, esthétiques ou morales. Témoins *Madame Bovary*, *Les fleurs du mal*, *l'Olympia*, le *Nu descendant un escalier*, *Fontaine*, etc. Depuis peu, étrangement, les scandales esthétiques se multiplient dans les arts visuels. L'affaire mérite qu'on s'y arrête ici, en ce qu'elle révèle l'idée qu'on se fait de la culture en général en dehors du cercle restreint des élites qui la produisent.

Déjà, au printemps 1990, le Cincinnati Arts Center présente une exposition posthume de l'œuvre du photographe américain Robert Mapplethorpe. Offensés par certaines photographies, divers groupes de citoyens poursuivent en justice le musée et son directeur, selon deux chefs d'accusation: «pandering obscenity» et «illegal use of children in nudity-related materials». Après un long procès, durant lequel la défense s'attache à démontrer que les photographies incriminées sont de l'art et non de la pornographie, le musée obtient gain de cause.

Mais le National Endowment for the Arts, le principal organisme gouvernemental américain de subvention à la culture, décide d'exiger désormais des artistes récipiendaires de bourses un engagement écrit à ne pas faire dans l'obscène.

Au même moment, le Musée des beaux-arts du Canada annonce l'acquisition de *Voice of Fire*, un tableau du peintre expressionniste abstrait américain Barnett Newman, pour la somme de 1,5 million de dollars (U.S.). Ici encore, des citoyens protestent et en particulier Felix Holtman, député conservateur du Manitoba et président du comité de la Chambre des Communes sur la culture. N'importe qui peut faire cela, dit-on, et, par conséquent, cet achat constitue un mauvais usage des deniers publics. Entendez ce bref calcul: le prix de vente du produit moins le prix des matériaux utilisés, moins la valeur du temps de travail investi (relative à la compétence ou au talent requis), égale une plus-value excessive et injustifiable, témoignant seulement de l'inquiétant solipsisme du milieu de l'art, qui entretient une inflation théorique et économique artificielle. Ni la valeur réelle de l'objet, ni sa valeur esthétique ne justifient la valeur économique qui lui est attribuée. Devant le comité, le musée argue au contraire, et avec succès, de la grande valeur esthétique de l'œuvre (à preuve: sa réception critique, sa place dans l'histoire



Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic de Jana Sterbak. Première présentation à la Galerie René Blouin en 1987.

Dimensions variables.

de l'art, bref, le consensus du milieu de l'art) et de sa valeur économique (ou d'échange) sur le marché (qui dépasse de beaucoup son prix d'achat).

Un an plus tard, le Musée des beaux-arts du Canada présente une rétrospective de l'œuvre de l'artiste montréalaise Jana Sterbak et en particulier sa *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, une robe faite de morceaux de viande crue soigneusement cousus les uns aux autres. Une fois de plus, de nombreux citoyens et représentants du peuple, conseillers municipaux et membres du parlement, dont Felix Holtman bien sûr, protestent vivement: ces 23 kilogrammes de steak qui pourrissent sur un cintre au cœur du

musée alors que de nombreux Canadiens ne mangent pas à leur faim constituent un gaspillage impardonnable de nourriture et un autre mauvais usage des deniers publics. Dans un communiqué, l'artiste défend son œuvre: «waste implies a real shortage [but] what is lacking [in Canada] is not food but a political and social desire to distribute the necessary economic means for everybody to purchase it; (...) making art with meat is no more wasteful than painting: arguably the money expended for paint and canvas could have been better used to feed the hungry». Bien sûr, l'œuvre de Sterbak est une dépense (un animal a péri, une viande a pourri, pour rien),

mais c'est là sa force que d'indiquer à petite échelle le gaspillage autrement plus grave sur lequel nos sociétés de consommation prospèrent. Comme jadis les *memento mori* ou les vanités, l'œuvre incite à réfléchir sur la finitude physique et temporelle de l'être humain et sur la futilité du pouvoir et des possessions terrestres.

Ces scandales sont-ils, comme semble le penser une bonne partie du milieu de l'art, la reprise intempestive de ces combats d'arrière-garde qui, régulièrement depuis le XIX^e, mais vainement, ont résisté au déploiement inéluctable de la modernité? Dans les trois cas qui nous intéressent et malgré les apparences, le scandale

repose avant tout sur un différend esthétique entre un public et une institution. Si la valeur artistique de l'œuvre incriminée n'avait pas fait problème (si par exemple elle avait été de Rembrandt), l'indignation morale aurait été moindre. Mais ce simple différend esthétique tourne ici au scandale parce qu'il se complique aujourd'hui d'une dimension économique jadis absente: l'art de mauvais goût l'est d'autant plus pour le «public» qu'il est largement subventionné par l'État, c'est-à-dire par ce public même. Ces scandales nous rappellent donc une fois de plus la grande dépendance de l'art envers l'État, mais aussi et surtout qu'en des temps économiques plus difficiles le soutien aux arts est toujours moins inconditionnel. On peut s'attendre à ce que la question de l'utilité sociale de la culture soit à nouveau ainsi soulevée, et fréquemment, et que les citoyens résistent de plus en plus à la délégation de leur droit de juger en ces matières artistiques (entendez «intuitives») à un petit groupe d'experts. Peut-être ont-ils raison. Après tout l'art n'est pas exactement comme la science, qui requiert des compétences précises. Mais on risque peut-être ici de passer subrepticement de la démocratie représentative à la démocratie directe, en laquelle toutes les décisions — économiques, politiques, esthétiques — sont soumises à l'approbation du plus grand nombre, tel qu'il s'exprime dans les sondages d'opinion, ligne ouverte, Gallup, BBM, et surtout box-office. Les «citoyens» d'antan sont aujourd'hui des «contribuables» et ne seront bientôt plus que des «entrepreneurs» ou de simples «consommateurs». Et la télévision deviendra le modèle de tous les arts — comme le fut un temps le cinéma. ■