

## Le film sur l'art : le serpent de la critique se mord la queue...

Gilles Marsolais

---

Number 82, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23498ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Marsolais, G. (1996). Le film sur l'art : le serpent de la critique se mord la queue.... *24 images*, (82), 14–15.

## LE FILM SUR L'ART: LE SERPENT DE LA CRITIQUE SE MORD LA QUEUE...

PAR GILLES MARSOLAIS

**A**xée sur le phénomène Christo, la 14<sup>e</sup> édition du Festival du film sur l'art a présenté par ailleurs un certain nombre de films à caractère biographique, allant du portrait honnête à l'autobiographie contrôlée. Il en résulte le sentiment que la dimension critique, qui avait timidement commencé de faire son apparition dans le film sur l'art, est en voie de s'éteindre. Cela est dû au fait que non seulement les producteurs, télévisuels et institutionnels, mais aussi les artistes concernés veillent de plus en plus au grain. Aussi, loin de l'émergence d'un nouveau discours critique sur l'art, on assiste concurremment à ce que l'on peut appeler «l'effet boa» de ce discours critique, c'est-à-dire à l'autoreconduction de sa légitimité, elle-même cautionnée par l'artiste comme un retour d'ascenseur. *Robert Morris: The Mind/Body Problem* de Teri Wehn-Damisch (qui en toute logique a mérité les honneurs du jury) est typique de ce type de démarche où, sous couvert d'un jeu de rôles inversé, le serpent de la critique se mord la queue... Mais revenons plutôt à cette tendance biographique.

*L'album souvenir d'Elisabeth Schwarzkopf* de Gérard Caillat relève de ce créneau particulier de l'autobiographie contrôlée, qui propose un retour sur la vie et l'œuvre d'un artiste encore vivant mais verse dans l'hagiographie du fait que l'artiste en cause a imposé ses conditions afin de préserver son image. Le spectateur se trouve alors devant un film dans lequel le non-dit occupe un



Lee Miller ou la traversée du miroir.

espace considérable et la dimension critique, la part congrue. Comme le titre le laisse déjà entendre, il est manifeste qu'Elisabeth Schwarzkopf a «géré» son image. D'une part, elle se raconte, mais en voix off, ayant refusé de se laisser filmer, et on ne la voit que lorsqu'elle est en représentation dans des films d'archives. Il s'agit là d'un choix que l'on peut comprendre venant d'une artiste de la scène qui veut laisser une image correspondant à celle que ses admirateurs ont conservée d'elle. Mais, il est plus difficile d'admettre qu'un moment décisif de sa vie soit occulté, balayé du revers de la main, comme une page d'album qu'elle ne voudrait pas voir, qu'elle tournerait rapidement ou dont elle aurait retiré les photos gênantes. Contrairement à Leni Riefenstahl qui, dans un film

récent, comme un diable dans l'eau bénite, niait son adhésion au Parti nazi, Elisabeth Schwarzkopf a choisi de passer sous silence cette période trouble de sa vie et de sa carrière où elle s'est compromise avec le III<sup>e</sup> Reich. Il n'est pas sûr qu'elle y gagne au change, puisque la question hante le

d'elle, de l'enfance à l'âge adulte, sous le prétexte de «recherche scientifique». Mais cela ne relèverait que de l'anecdote si le film n'établissait un lien avec les poses semblables que Lee Miller prendra avec Man Ray, lorsqu'elle deviendra son modèle et sa compagne. Après les nombreuses péripéties d'une vie axée sur la quête narcissique, notamment dans l'ombre de Cocteau, cette muse de la faune artistique effectua sa traversée du miroir, en allant vers les autres à l'occasion de la guerre, en devenant photographe pour l'Armée américaine (elle fit alors dans la photo de composition, avec ses éclairages particuliers et ses mises en scène théâtrales ou insolites). Ce film complète la photo de groupe du début dont l'artiste était absente, parce que prise par elle, et il nous fait partager en quelque sorte le processus de découverte que le fils est en train de vivre face à une mère qui ne l'a pas élevé et qu'il n'a pas vraiment connue.

Par contre, *Richard Avedon: Darkness and Light* de Helen Whitney, consacré à ce photographe de mode controversé qui a longtemps travaillé pour le magazine *Vogue*, verse carrément lui aussi dans l'hagiographie, même s'il s'intéresse davantage à l'œuvre qu'à la vie de l'artiste. Pendant 90 minutes, un concert de louanges nous est seriné par ses proches et par des voix «autorisées», identifiées ou non (de toute façon, aujourd'hui, qui le veut devient du jour au lendemain conservateur, expert, critique, et *tutti quanti*), sans qu'intervienne aucun discours critique un tant soit peu articulé sur son approche. Par-delà ses photos célèbres de *Dovima et les éléphants* ou de *Nastassja Kinski séduite* par un boa qui lui titille l'oreille, le sujet se prêtait pourtant à une approche critique, par exemple à propos de ses séries des années 70 consacrées aux «maganés» de la société (Billy

film, même si celui-ci, richement documenté de films d'archives rares, rend justice à son talent et à son charisme sur scène.

Pour sa part, *Lee Miller ou la traversée du miroir* focalise davantage sur la biographie de cette femme au destin singulier et traite assez peu finalement de sa production photographique qui pourrait commander à elle seule un film. Mais l'approche biographique, menée par Sylvain Roumette, de concert avec Antony Penrose, gentleman-farmer et archiviste de la mémoire et de l'œuvre de sa propre mère, Lee Miller, est ici pleinement justifiée. Même si ce fils reste dubitatif quant aux rapports incestueux qu'elle aurait entretenus avec son père à elle, il étale volontiers quelques-unes des nombreuses photos de nu que ce père a prises

Mudd et cie), dans lesquelles plusieurs critiques estiment que Richard Avedon exploite à des fins douteuses des situations morbides ou le grossissement monstrueux du détail. Le film fait état de cette question, mais sans insister, et il ne fournit aucune clef pour départager le bon grain de l'ivraie dans cette abondante production. On ne saurait résumer la pratique de Richard Avedon par la simple affirmation qu'il pouvait saisir les deux aspects d'une même personne, ses parts d'ombre et de lumière, en faisant son portrait. Répétitif et complaisant, ce film pourrait être facilement ramené à moins de 60 minutes.

Le tournage d'*Umbrellas* (1995), cinquième film d'Albert Maysles consacré à Christo, s'est étalé sur sept ans, de 1984 à 1991, et le montage sur les quatre années qui ont suivi. Par là, il rejoint le projet démentiel de Christo et de sa femme Jeanne-Claude d'établir un pont symbolique entre deux peuples et deux civilisations, entre la campagne japonaise et le désert de Californie, en y plantant de part et d'autre 1340 et 1760 parasols, bleus et jaunes, chacun de 6 m de haut par 8,66 m de diamètre. S'il demeure discret sur le financement du projet, le film laisse bien voir par contre la façon dont Jeanne-Claude tient sa place dans l'entreprise. Après une première partie au cours de laquelle une musique élémentaire, répétitive et tonitruante se fait envahissante soi-disant pour rythmer la tension dramatique, *Umbrellas* — qui évite les pièges habituels de l'interview pour laisser parler l'événement en cours — en arrive, finalement, à donner la vraie mesure de ce projet démentiel. Par un montage alterné, il montre l'essentiel de son processus de réalisation au Japon et aux États-Unis, mais aussi il dévoile la nature de la relation entre Christo et Jeanne-Claude qui en viennent à oublier la présence de

la caméra, et le film s'avère par là une belle leçon de cinéma direct, malgré tout.

Ainsi donc, dans plusieurs de ces films récents, non seulement est absente la conscience de l'Histoire, truffée de trous de mémoire stupéfiants, mais la critique d'art entretient l'idée que l'artiste est un dieu intouchable et, en retour, elle se voit elle-même légitimée dans son statut et sa

fonction par le dieu de son élection! Clôtons cette approche fragmentaire du 14<sup>e</sup> FIFA en citant un court métrage oublié au palmarès, *Kounellis - Fragments d'un journal intime* de Hans Peter Schwerfel qui, comme son titre l'indique, rejoint le courant biographique, tout en favorisant la compréhension de l'œuvre de cet héritier de l'*arte povera*. Ne serait-ce que pour la qualité

exceptionnelle de sa photographie et de sa trame sonore, il était difficile de passer à côté de ce film remarquable. Mais il semble que le jury se soit senti agressé par sa musique actuelle, comme il s'est montré insensible aux variations musicales de *Love Sonnets* (Thierry de Mey) créées concrètement par la texture des lieux mêmes choisis pour l'exécution des chorégraphies... ■

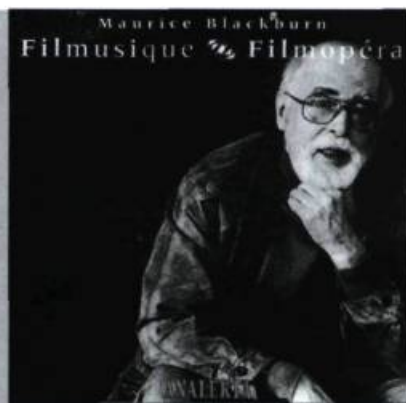
## MAURICE BLACKBURN FILMUSIQUE FILMOPÉRA

coffret de deux CD  
accompagné d'un livret de 84 pages  
Analekta AN 2 7005-6

La réputation de Maurice Blackburn n'est plus à faire. Embauché à l'ONF en 1942, il a composé la trame musicale de plusieurs centaines de films, collaborant notamment avec Norman McLaren (son travail sur *Blinkity Blank* a fait date). Décédé en 1988, Blackburn n'avait jamais été gâté par l'industrie discographique. Ainsi, son travail pour le cinéma était pratiquement inaccessible, même si quelques pièces figuraient à l'album double *Musiques de l'ONF vol.1*, gravé en 1977, et même si la revue *Séquences* avait agrémenté son dossier Blackburn de la bande sonore de *Narcisse*, en 1984. Le coffret que lui consacre aujourd'hui Analekta (sous la direction de Réal La Rochelle, Marcel Carrière et Louise Cloutier) répare en partie cette injustice. Deux disques, appuyés par un livret de 84 pages, offrent un survol de la longue et fructueuse carrière de ce compositeur qui s'est abreuvé aux sources de la modernité, de Stravinski à Pierre Schaeffer, en passant par Nadia Boulanger.

Du livret, on retiendra surtout le texte de La Rochelle, qui

poursuit sa réflexion sur la conception sonore filmique en relatant l'expérience de l'atelier de conception sonore de l'ONF, projet entrepris par Blackburn en 1971. Des deux CD qui complètent l'ensemble, on retiendra une sélection de bandes et d'extraits qui témoignent de la richesse et de la diversité du travail de Blackburn. En effet, entre l'ambitieuse composition de musique concrète de *Je* (1961) et la valse ironique de *Notes sur un triangle* (1966), il y a un vaste territoire que Blackburn a exploré avec passion et jubilation. À écouter tout cela, on sera étonné de constater l'audace et la jeunesse des bandes sonores réalisées à l'ONF dès les années 50. On sera donc forcé d'admettre que les historiens du cinéma québécois, peut-être trop préoccupés à vanter les prouesses des caméramans du direct, ont sous-estimé la nouveauté du travail qui s'effectuait alors sur le son. À la décharge de ces historiens, disons cependant que cet oubli est le reflet d'un problème plus large, soit la désinvolture avec laquelle l'ensemble des



observateurs aborde le son au cinéma.

Des 14 morceaux qui forment l'anthologie consacrée à Blackburn, la bande sonore de *Ciné-crime*, le film réalisé à l'écran d'épingles par Blackburn en 1968, mérite aussi qu'on s'y arrête. Aujourd'hui presque invisible, ce film a la particularité de comporter une bande-image extrêmement allusive, pratiquement incompréhensible si on y enlève le son. Or, la bande sonore, privée de son complément visuel, demeure tout aussi efficace à décrire une action archétypale (un voleur est poursuivi, puis arrêté, etc.). Il s'agit, en fait, d'un véritable tour de force tant la description y est précise. Le deuxième disque se termine par *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, un portrait sonore d'Yves Daoust tout à fait conforme à l'esprit de Blackburn. ■

MARCEL JEAN