

La démythification par le film : une question de distance

Gilles Marsolais

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25050ac>

[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. (1999). La démythification par le film : une question de distance. *24 images*, (98-99), 82-96.

LA DÉMYTHIFICATION PAR LE FILM: UNE QUESTION DE DISTANCE

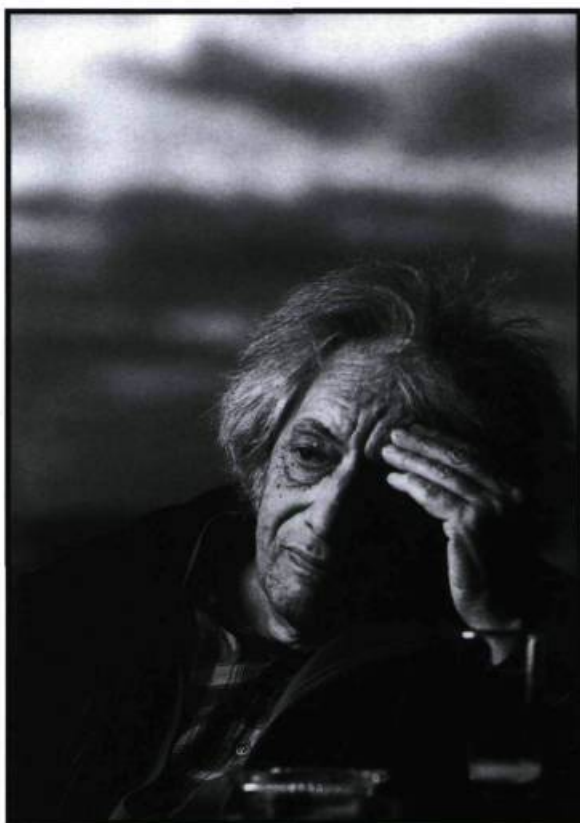
PAR GILLES MARSOLAIS

Depuis quelque temps, comme nous l'a rappelé le dernier Festival du film sur l'art, il existe une tendance prégnante du film sur l'art qui témoigne d'un désir de s'en prendre au mythe de l'art sacralisé et de l'artiste déifié. Évidemment, cette démythification n'a de pertinence que dans la mesure où s'y trouve favorisée une approche élargie de l'art en rapport avec le contexte social qui l'a vu naître. Ainsi, il peut être utile de connaître les rapports qu'entretenaient certains artistes du passé avec les mécènes de leur temps, ne serait-ce que pour décoder la représentation de leurs œuvres, comme il peut être utile de connaître les rapports d'un artiste avec son entourage, son milieu et son temps, pour éventuellement tirer une lecture symbolique de sa production.

Ombre et lumière

À cet égard, un ajout de dernière minute, *Riopelle, sans titre, 1999, collage*, est venu rehausser le menu sans surprise de cette 17^e édition du FIFA, tout en apportant un point de vue éclairant sur cette question. Ce film remet en perspective ce désir d'aller au delà des apparences, de cerner l'homme derrière l'artiste et le dieu, et il vient corriger la perception unidimensionnelle laissée par des images précédentes sur le même sujet, qui insistaient outrageusement sur la déchéance physique et mentale de Jean-Paul Riopelle, due à la maladie et à l'abus d'alcool. Sans taire cette réalité ni verser dans la complaisance, le film de Pierre Houle exploite d'une façon dynamique les témoignages des proches de Riopelle, vu comme homme et artiste, qui, à travers leurs points de vue diversifiés, servent à remonter dans le temps et à rendre explicites ses rapports avec la vie et l'art, explorant notamment ses relations avec les femmes, dont celle — tumultueuse — faite de complicité et de rivalité avec Joan Mitchell, échelonnée sur vingt-quatre ans et qui est à l'origine de l'œuvre *Hommage à Rosa Luxembourg*.

Certes, il insiste sur le côté rayonnant de Riopelle, alors dans la force de l'âge et de la création, alors que Pierre Loeb venait de lancer sa carrière en orbite, mais il n'occulte pas pour autant sa part d'ombre: il la révèle en montrant comment l'artiste, âgé et malade, a su adapter son environnement en conséquence et puiser en lui les



JEAN-FRANÇOIS BÉRUBÉ

Jean-Paul Riopelle dans *Riopelle, sans titre, 1999, collage* de Pierre Houle.

ressources pour poursuivre son travail. On comprend mieux dès lors les changements survenus dans sa manière, et l'on est plus à même d'évaluer la valeur et la portée de ses dernières productions (constituées d'assemblages de petits formats, etc.).

Le rapport au corps

Une autre tendance lourde, contiguë, que l'on observe déjà depuis quelque temps, concerne le rap-

port au corps. Certes, le phénomène n'est pas nouveau: dès l'apparition de la vidéo légère au début des années 70, on a assisté à une exploration frénétique du corps, d'abord sur le mode narcissique (prise de conscience, affirmation, dévoilement), avant le passage à l'étape suivante caractérisée par l'exploitation de ses possibilités, qui a elle-même conduit à la fusion des genres et au gommage

(Suite à la page 96)

(Suite de la page 82)

LA DÉMYTHIFICATION PAR LE FILM : UNE QUESTION DE DISTANCE

des différenciations, alors que surgissait en contrepoint un désir exacerbé d'utiliser le corps comme affirmation d'une individualité et dont la mode du *body piercing* n'est que l'une des manifestations.

Après avoir accompagné ces différentes étapes, le film sur l'art s'intéresse aujourd'hui à une autre modalité de l'exploitation du corps: son utilisation comme matériau, au même titre que la pâte à modeler ou la terre glaise. Du moins, dans les cas les plus «soft», comme le fait Jenny Saville, dans *Vile Bodies: Naked* (de Edmund Coulthard), soumettant son propre corps à des distorsions, en réaction à l'image du corps féminin idéalisé par les médias.

Dans *Still Not There: A Quarter Century of Self-Portraiture*, Kimmo Koskela cerne le travail du photographe finlandais Arno Rafael Minkkinen qui, avec humour, met en scène son grand corps nu dans la nature environnante pour en tirer des associations qui relèvent du fantastique et du surréel. Le cinéaste en profite pour établir un rapprochement avec des antécédents en histoire de l'art, dont le détour obligé à l'autoportrait de Dürer, nu, désignant de son index sur son corps non désirable le lieu de la maladie qui l'emportera: la rate. À la toute fin, la facture du film devient elle-même expérimentale, comme pour se mettre en accord avec son sujet.

Vile Bodies: Naked partage ce même sens de l'humour en s'intéressant aussi à la pratique de John Coplans, âgé de 78 ans, qui, dans ses autoportraits monumentaux, exploite sa propre nudité dans le but avoué d'aller à contre-courant des valeurs admi-

ses. Mais sa pratique diffère radicalement de celle de Joel Peter Witkin qui, disant s'inspirer de la Renaissance, manifeste un attrait morbide pour le corps torturé et déformé.

Quant à *Body Art* de Daniel Wiles, il enfonce résolument le clou en captant les performances de certains artistes qui ont choisi de s'exprimer dans leur chair et leur sang et d'élever la mutilation au rang d'art: corps transpercé à la saint Sébastien, taille étranglée à la limite de l'abstraction, peau scarifiée, marquée au fer rouge, corps suspendu à des crochets de boucher transperçant les seins, massacre consenti du visage à coups de poings et chirurgie plastique déformante afin d'échapper aux canons de l'être humain, etc. On est loin des happenings parisiens «audacieux» des années 60 au cours desquels un mannequin se vautrait dans la peinture afin de laisser son empreinte sur une toile! Dans ce film, un «expert» tente d'établir une relation entre ces expériences de Ron Athey, Franco B., Fakir Musafar, Orlan, Claire Armitstead et l'analyse du corps humain à des fins médicales à travers les âges, alors que certains performeurs prétendent s'inspirer des coutumes, présentes ou passées, de certaines sociétés dites primitives. Hélas! ces pratiques extrêmes et théâtrales souffrent toutes d'une infirmité qui les disqualifie d'emblée quant à leur dimension spirituelle: il leur manque le sens du sacré qui est à la base des coutumes dont elles prétendent s'inspirer. Ces artistes «réalistes» parviennent tout au plus à explorer d'une façon prosaïque (pour ne pas dire païenne) les limites physiques du

corps humain. Il en est de même du rapport un peu vain que l'on tente d'établir avec les référents propres à l'histoire de l'art: c'est mal comprendre l'écart fondamental qui existe entre le réel et sa représentation, entre le social et la mythologie.

Un météorite

Fort différent, par sa facture expérimentale et son contenu, même si certaines séquences sont tout aussi dérangeantes, *Voyage à la lune* de Frédéric Amat, un court film de vingt minutes, sans dialogues, conçu d'après un script de Federico Garcia Lorca, est, quant à lui, traversé par un authentique courant de révolte, dans la mesure où il joue le rôle d'un passeur.

Federico Garcia Lorca avait écrit ce script, dont il pensait confier la réalisation à l'artiste mexicain Emilio Amero, afin de répliquer au film *Un chien andalou*, concocté par Buñuel et Dali, qu'il avait interprété comme une attaque personnelle, comme une trahison de son être intime, au point de s'y être vu personnifié à l'écran dans le personnage du cycliste impuissant (interprété par Pierre Batcheff), à la suite de sa rupture avec Luis Buñuel. Celui-ci, faut-il le préciser, avait pris ombrage du fait que Federico Garcia Lorca le largue pour jeter son dévolu sur Salvador Dali qui semblait s'accommoder de la situation et qui, à Cadaqués, recevait comme «un hommage au "divin marquis"» les manifestations amoureuses empressées du jeune écrivain de Grenade. Frustré, Buñuel aurait manœuvré de façon à soustraire le peintre à cette influence qu'il jugeait néfaste,

en l'invitant à Paris: de leur collaboration naquit d'abord *Un chien andalou* que Lorca reçut très mal... au point de rompre aussi avec Dali.

À quelque soixante ans de distance, Frédéric Amat a cru bon de mettre en images ce script de Federico Garcia Lorca jamais tourné et d'en respecter l'esprit sinon la lettre. À part quelques scories un peu trop modernistes, associées à New York, le résultat est étonnant. L'imagerie de *Voyage à la lune* est conforme aux films surréalistes de l'époque, ainsi que la lecture symbolique que l'on peut en tirer, axée sur la perte de l'innocence et la hantise de la mort (illustrée, entre autres, par le viol, suggéré, d'un jeune garçon et la mise à mort par étranglement, bien réelle, de trois «bestioles»). On peut gloser sur la misogynie apparente de cet univers, en faire une lecture anecdotique sur le désir et la frustration (à travers le dédoublement de personnalité qu'il illustre, où se profile l'ombre de Buñuel), ou en faire une lecture sociale élargie, plus politique, concernant l'Espagne de l'époque, où tout aveu d'homosexualité équivalait à un arrêt de mort, et l'itinéraire de Federico Garcia Lorca au cours de cette période mouvementée. Ce court métrage irrévérencieux contribue, à sa façon, à dissiper le silence qui a entouré l'œuvre du poète et les circonstances de sa mort sous le régime franquiste. ■