

XI^e Festival international du film sur l'art

Patrick Schupp

Numéro 164, mai 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50078ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Schupp, P. (1993). Compte rendu de [XI^e Festival international du film sur l'art]. *Séquences*, (164), 11–13.



XIe FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Pour le XIe Festival international du film sur l'art, le directeur René Rozon a proposé cent trente-quatre films venant d'une vingtaine de pays. C'est une manne abondante pour quelques jours de projection. Cela complique le travail du critique qui doit se déplacer d'un endroit à un autre (quatre salles), surtout lorsque le film n'est présenté qu'une seule fois, même s'il est en compétition. La direction devrait prévoir au moins deux séances pour les films

soumis au grand jury. De plus, ne serait-il pas avantageux de grouper en une seule séance ou en des séances consécutives des films traitant d'un même thème: peinture ou danse ou littérature? Cela permettrait des rapprochements intéressants. Quant au minutage, il devrait être exact pour ne pas retarder la séance qui suit. Ces observations faites, il faut avouer que le menu était fort attrayant et qu'on y trouvait des plats pour tous les goûts.

SCULPTURE — PEINTURE

Le Festival a rendu hommage à Adrian Maben. Ce Britannique vit et travaille en France. Après avoir fait de la critique de cinéma, il a réalisé plusieurs films sur des artistes contemporains, sans refuser pour autant d'autres sujets. Le Festival a présenté huit de ses films. **Jean Tinguely** (Allemagne/France, 1973). Ce sculpteur combine toutes sortes de ferrailles pour les articuler à sa façon. Il en résulte des machines hétéroclites tout à fait originales pour ne pas dire inutiles. La preuve: il en a fait éclater une devant le Musée d'art moderne de New York. Dans **La Machine dans l'art** (Allemagne/France, 1977), il rassemble des oeuvres de plusieurs artistes allant de Léonard de Vinci à César. Le cinéaste veut montrer le rapport entre l'art et la machine. Film étrange par le rapprochement des artistes, mais séduisant par leur affinité. Avec **Les Nouveaux Réalistes** (Allemagne, 1989), Maben présente des artistes qui se servent de matériaux non conventionnels. Ils tentent ainsi de renouveler l'art. **Paul Delvaux: le somnambule de Saint-Idesbald** nous entraîne dans un tout autre registre. Le cinéaste suit l'artiste dans son atelier et nous présente des tableaux proches du surréalisme. Dans un grand espace, apparaissent des femmes nues qui viennent illuminer le tableau. L'oeuvre de Delvaux brille par sa blancheur et sa fraîcheur. On y remarque aussi des trains, souvenir ému de son enfance. On sort de ce film ébloui par la perfection de la facture. **A Window to Heaven** (Grande-Bretagne/États-Unis, 1990). Ce film nous transporte à Chypre (XIIe s.) où des artistes ont peint, sur les murs de la caverne servant à une communauté de moines, des images du Christ et des Saints. Le cinéaste avec le concours de l'historien d'art Robin Cormark essaie d'interpréter le sens de ces images qui nous séduisent par leur hiératisme et leur douceur.

Avec **Artemisia** (Canada, 1992), Adrienne Clarkson met en scène Artemisia Gentileschi (XVIIe.)

violée à 17 ans par Agostino Tassi, collègue de son père. Le film présente ses peintures qui sont comme l'expression du drame qui l'a marquée. Dommage que Germaine Greer y déverse ses obsessions féministes!

Le **Francis Bacon par Michel Leiris** de Luc Bernard torture les formes des personnages (plus superficiellement que Soutine) qui deviennent risibles. Leiris associe Bacon à des souvenirs, **Le Cuirassé Potemkine** (pour le mouvement) et le tableau d'**Innocent X** (pour l'expression).

Antonio Canova de Giorgio di Tillio (Italie, 1992), c'est le néo-classicisme. Ce sculpteur brillant affine les formes pour les rendre douces et sensuelles. Il se met au service des princes et des papes, et, à l'aide d'esquisses et de dessins, nous découvrons un artiste saisi par la grâce.

Moore à Bagatelle: sculpture on the move de Nadine Descendre (Grande-Bretagne/France, 1992) suit l'installation d'une exposition d'Henry Moore en France. Le montage traduit les mouvements d'une symphonie et permet de voir le travail délicat des transporteurs.

Turner and Switzerland Travel Journal de Mirto Storni (Suisse, 1992) nous fait suivre le peintre des climats vaporeux ailleurs qu'en Angleterre. C'est au milieu des montagnes et des lacs qu'il peut, dès l'aurore, percevoir la brume qui rend ses toiles si suggestives.

La rencontre du Japonais Takasaki Nakazato et de l'Américain Malcolm Wright nous transporte, d'une part, à Karatsu et, d'autre part, à Marlboro où nous voyons ces deux artistes travailler la pâte argileuse pour en tirer de merveilleuses poteries. **Bridge of Fire** d'Alan Dater (États-Unis, 1992) nous conduit jusqu'à la brillante exposition qui s'est tenue au Japon comme aux États-Unis. Un film au service de la création.

Le film de Manfred Wilhelms, **Images rouillées** (Allemagne, 1992), nous présente tout d'abord l'atelier de Fritz Kreidt exposant



Artemisia d'Adrienne Clarkson

d'immenses toiles blanches. Puis l'artiste part avec son appareil photo dans les décombres de banlieues. Pourquoi faire? Photographier des cadavres de voitures, des barres de fer tordues, bref, tout ce qui traîne après une démolition ou un ouragan. Puis c'est le retour en atelier où va s'opérer le miracle. Ce qui n'était que déchet devient pure merveille. Des éléments reconstitués sur toile, c'est à une sorte de transfiguration que l'on assiste. On comprend que ce film ait étonné le jury qui lui a donné un prix.

Les Offrandes d'Alfred Manessier (France, 1992) nous conduit aux confins du spirituel. Gérard Raynal a composé son film

pour mettre en évidence la création des vitraux du Saint-Sépulcre d'Abbeville. Alfred Manessier travaille ses dessins avec une précision étonnante et observe la couleur pour qu'elle reflète la lumière. Il ne se contente pas d'approximations. Il fait refaire des vitraux qui ne correspondent pas à son attente. Bref, il faut que le travail fini traduise la lumière incandescente qui faisait vibrer les disciples d'Emmaüs. Mais c'est uniquement pas la couleur et la lumière qu'il parvient à un éblouissement transcendant. Le jury a été sensible à cette beauté intérieure.

Léo Bonneville

MUSIQUE — THÉÂTRE — DANSE

Comme d'habitude, on trouve une assez juste répartition entre le documentaire et le spectacle filmé, la part du lion revenant au premier.

Tout d'abord **The Mystery of Dr. Martinu** (Allemagne/Royaume-Uni, 1991). Il s'agit évidemment de Bohuslav Martinu, compositeur tchécoslovaque, à cheval entre deux époques (le post-romantisme slave et la musique française du XXe siècle, Debussy et Ravel, qui l'influencent profondément) et dont on découvre l'extraordinaire puissance grâce à la vision de Ken Russell qui, je l'avoue, a atteint dans ce type de film une réussite

presque absolue. Peu ou pas d'emphase, un commentaire serré et pertinent, et surtout un choix remarquable de documents visuels qui entraînent le spectateur dans un maelström d'images et de métaphores soulignant la musique et la pensée du compositeur avec une rare maîtrise. On ne peut malheureusement pas en dire autant d'un autre film également consacré à un compositeur contemporain, et non des moindres, Alban Berg. **The Secret Life of Alban Berg** de Kriss Rusmanis (Allemagne/Grande-Bretagne, 1992) est un long

commentaire sur une vie privée difficile, extraits d'opéras qui, selon le réalisateur, doivent illustrer en parallèle la vie et l'oeuvre, ainsi que documents d'archives croustillants qui, je présume, veulent souligner autant la dépravation du compositeur que l'hypocrisie morale de l'époque, tentent de faire une sorte de synthèse que le réalisateur a certainement voulu percutante. Elle n'est que maladroitement et inutilement compliquée; c'est dommage, parce qu'il y avait là matière à une réalisation fascinante.

Trisha Brown, chorégraphe actuelle est une dissidente de la danse contemporaine. Elle n'appartient à aucune école reconnue, et a suivi le chemin solitaire et passionné des créateurs avides d'une expression totalement nouvelle. Son ballet rare et difficile **Aeros** (États-Unis/France, 1990) a trouvé avec ce réalisateur un cinéaste sensible et audacieux, mêlant intimement la chronique quotidienne et le commentaire cinématographique. De plus, Bart Barr a confié à sa monteuse Kathy High une suite d'images, ou mieux, de séquences hallucinantes et graves, qui doivent à un éclairage d'une rare efficacité un impact émotionnel frisant l'obsession. Kathy High, dont le travail est parfois à la limite du supportable, m'a semblé trouver un équilibre absolu entre le travail et la conception de Barr et la chorégraphie de Trisha Brown. Elle livre ici un document bouleversant, certes, mais dont la forme oblitère finalement le fond. On voit la danse, oui, mais on se souvient plus encore des images et surtout du montage. Le superbe travail de Trisha Brown aurait mérité à mon avis une attention plus soutenue.

La belle **Cecilia Bartoli**, d'une part, dans un aimable (et fort commercial) documentaire de David Thomas (Allemagne/Royaume-Uni, 1992) et Ingmar Bergman d'autre part, (**Bergman on Stage**, Suède, 1991) subtilement ausculté par les caméras inquisiteuses d'Anders Cederholm

et Stefan Erdman, nous montrent le travail de l'artiste sur scène, celle-là en concert (elle a jusqu'ici refusé de participer à des opéras) et celui-ci en répétition dans une expression artistique où ils sont passés maîtres. Bartoli est gentille, mais ce n'est évidemment pas Bergman, qui m'a particulièrement bouleversé dans sa direction du *Long Voyage dans la nuit*, d'Eugene O'Neil (les deux autres pièces dont on voit de brefs extraits sont *Mademoiselle Julie* de Strindberg et *Maison de poupée* d'Ibsen). La mise en situation de Katzeff, tour à tour discrète et cachée, omniprésente et insistante, rend autant justice au respect et à l'intensité du cinéaste qu'à l'engagement et au génie de l'un des plus grands metteurs en scène de notre temps, dont on peut apprécier ici l'exigence autant que la concentration.

Dans **Maria Joao Pires: portrait d'une pianiste** (Allemagne/France/Portugal, 1991), la célèbre pianiste portugaise, grande amie de Charles Dutoit, se livre avec sensibilité et gentillesse à l'introspection cinématographique de Werner Zeindler, mais sans que ce dernier, malheureusement, atteigne jamais profondeur ni précision. À travers une sorte de travelogue musical et vaguement sentimental, on la voit jouer, répéter, parler, vivre dans sa maison, discuter en compagnie des chefs d'orchestre avec lesquels elle travaille, ou parler avec ses collègues; mais à aucun moment on ne vibre ou décolle. On n'en sait finalement guère plus à la fin qu'au début! Un conseil, alors: mettez un de ses disques sur votre platine, et vous en saurez autant, sinon plus!

Un jeune réalisateur, Frank Lords, pratiquement tout seul (il signe en effet la réalisation, le scénario et les images) a tenté de saisir la personnalité et les moments importants de l'une des plus grandes chanteuses de jazz de notre époque: **Madame Nina Simone: The Legend** (France, 1992), malheureusement décédée il y a deux ans au terme d'un long

cancer. Est-ce bon, est-ce mauvais? J'ai l'inoubliable souvenir de la chanteuse au Club Saint-Germain à Paris, du festival de Newport, des disques aussi, bijoux d'une discothèque pourtant bien remplie. C'est peut-être pour cela que la lumière crue et le commentaire raide du film de Lords m'a gêné, voire franchement déçu à certains moments. Toutes les vérités ne sont peut-être pas nécessairement bonnes à dire, surtout dans un tel contexte. On sait que Billie Holliday, Janis Joplin, Dizzie Gillespie, Miles Davis et autres n'étaient pas des anges. Mais leur art, leur talent étaient uniques et prodigieux: pourquoi les ramener stupidement à des dimensions à peine humaines?

Deux chefs-d'œuvres pour la fin: le documentaire sur l'Espagne musulmane: **Al-Andalus, las Artes Islamicas en Espana**, (Espagne, 1992) qui mêle la fiction — un chroniqueur à la cour des sultans Almohades — et la réalité — les œuvres d'art incomparables présentées dans l'exposition — avec un sens exceptionnel du destin de l'Art. Augustin Villalonga est un spécialiste de ce genre de document et s'est ici surpassé. Dans **Oedipus Rex** (États-Unis/Japon, 1993), Philip Landgridge, Jessye Norman et Harry Peeters se partagent les rôles principaux, ce n'est pas peu dire. Il faut aussi souligner la participation de Peter Gelb, coproducteur, un habitué de longue date de cette sorte de production, tant sur scène qu'à l'écran. Son nom, depuis trois décennies, est synonyme de qualité, d'intelligence artistique, de talent et d'audace bien utilisée: **Oedipus Rex** de Juliet Aymor est une preuve supplémentaire.

Je n'ai malheureusement pas pu voir **Musiques de films: Bernard Herrmann** de Joshua Waletzky (États-Unis, 1992) dont on m'avait dit grand bien. Je le mentionne cependant parce qu'il était en nomination pour les Oscars 1993, ce qui est incontestablement un signe de qualité, non? ✦

Patrick Schupp



Le 29 mars, Hollywood rendait un vibrant hommage à la contribution des femmes au cinéma, dans le cadre de la 65e cérémonie annuelle des Oscars. Cette noble intention, formulée pour se donner bonne conscience, sonne faux, particulièrement lorsque la statuette du meilleur film est accordée à une œuvre, **Unforgiven**, où les rôles féminins ne sont que menu fretin, et que les actrices se plaignent de plus en plus ouvertement de la pauvreté des rôles que les producteurs daignent leur accorder.

Quatre jours plus tôt, à l'autre bout du continent, à Québec plus précisément, s'ouvrait la 2e Mondiale de films et vidéos réalisés par des femmes, avec la présentation des **Amoureuses** de Johanne Prigent. Descendant direct du défunt Festival des filles des vues, créé en 1975, l'événement est le plus ancien du genre au monde. Le festival n'a certes pas le lustre hollywoodien, mais sa pérennité se veut un véritable exploit dont s'enorgueillissent les responsables de la manifestation qui ont défendu opiniâtement leur idée afin que le public puisse découvrir des œuvres originales et enrichissantes, vues d'un point de vue féminin.

«C'est vrai, il faut être drôlement tenace et croire à son projet. Le financement a été tellement difficile cette année. Nous avons reçu de l'entreprise privée le quart seulement de ce que nous avions prévu», explique

Nicole Bonenfant, l'une des organisatrices de la Mondiale en compagnie de Hélène Roy. Courir les subventions, sonner à la porte des entreprises, solliciter les mécènes, voilà un travail ardu avec lequel l'équipe de Vidéo-Femmes, l'organisme derrière la Mondiale, a appris à composer au fil des ans. Une seule fois le découragement les a gagnées au point de tout abandonner. C'était en 1988. Elles avaient alors décidé de tirer le rideau sur le Festival des filles des vues, devant les lacunes du financement et le peu d'enthousiasme des gouvernements. L'élection du Rassemblement populaire à l'hôtel de ville de Québec et de son chef, Jean-Paul L'Allier, un ex-ministre des Affaires culturelles, devait permettre, trois ans plus tard, de redonner à la Vieille Capitale son seul festival de cinéma qui ne soit pas à la remorque de ce qui se fait à Montréal (lire Festival des Films du monde ou Rendez-vous du cinéma québécois).

Pour sa deuxième édition, la Mondiale a pu compter sur la collaboration d'une soixantaine de bénévoles, soit six fois plus qu'en 1991, preuve indéniable de la force de caractère de cette organisation qui doit se débrouiller avec un maigre budget de 280 000\$. Un nouveau lieu de projection — l'Université Laval — a été ajouté aux cinq existants à Québec et à Sainte-Foy, afin de se rapprocher des jeunes. Une ligne de renseignements a été établie pour

mieux servir une clientèle qui, par moments, semble bouder la Mondiale. Mais les «filles des vues» refusent de se laisser abattre, même si certains beaux après-midi d'avril sont plus propices au farniente au soleil qu'aux salles obscures.

La sélection est vaste et les choix cruels pour les cinéphiles désireux d'explorer un cinéma avant-gardiste. Pour faire leur sélection, Nicole Bonenfant et Hélène Roy ont visionné à peu près tout ce qui se fait dans le cinéma féminin, particulièrement au Festival de Créteil, à celui de Yorkton, en Saskatchewan, ou au Festival Silence Elles Tournent, à Montréal (qui, pour éviter une autre rivalité Québec-Montréal, se tient les années paires...) La Mondiale tente de choisir des œuvres couvrant les cinq continents, quoique les films asiatiques réalisés par des femmes soient difficiles à dénicher, précise Nicole Bonenfant. Une prédilection est accordée au court métrage (les deux tiers de la programmation), considéré comme le parent pauvre du septième art. Les organisatrices de la Mondiale savent que leur produit n'est pas facile à vendre à un public plus souvent attiré par les gros canons américains que par les œuvres plus intimistes de Helma Sanders-Brahms ou Danièle Dubroux. Mais, insiste Nicole Bonenfant, la Mondiale doit survivre contre vents et marées, ne serait-ce que pour demeurer la seule petite vitrine ouverte sur le cinéma féminin, dans une industrie