Document generated on 06/05/2025 6:34 p.m.

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

L'art du portrait

Michel Euvrard

Volume 16, Number 2, Summer 1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/826ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Euvrard, M. (1997). L'art du portrait. *Ciné-Bulles*, *16*(2), 20–21.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'art du portrait

par Michel Euvrard

Le festival de Bruxelles, dont la dernière édition s'est tenue en janvier dernier, comprenait — ce n'est que naturel — une importante sélection de films belges, et j'ai eu l'occasion de voir une bonne douzaine de documentaires, bien représentatifs, m'a-t-on assuré, de la production nationale francophone. Les plus intéressants d'entre eux peuvent se rattacher au genre du portrait et, par la diversité des modèles et du traitement, donnent une idée de son étendue.

Le choix des «modèles» témoigne à la fois de l'enracinement des réalisateurs dans la réalité nationale, de leur ouverture internationale, de responsabilité civique et de non-conformisme; on rencontre ainsi le bourgmestre (l'équivalent d'un maire ici) d'une commune de Bruxelles — St-Josse, la plus petite, la plus multi-ethnique et la plus pauvre (**le Bourgmestre a dit** de Marie-Hélène Massin), un Français d'origine marocaine atteint du sida (**Hamsa, la rage au ventre** de Manu Bonmariage), les pensionnaires, un en particulier, d'un asile de vieillards (**le Dernier Amour d'un Casanova** de Jean-Claude Adelin), un sociologue et homme politique suisse spécialiste du tiers-monde (**Jean Ziegler, le bonheur d'être suisse** d'Ana Ruiz), un cinéaste fils d'immigrés italiens dont le film, **Tableau avec chutes**, est à la fois film sur l'art, autoportrait, portrait de famille et portrait de la Belgique!

Le traitement va de l'objectif, où le modèle est vu de l'extérieur, la présence de la caméra et du réalisateur gommée, au subjectif, où le modèle monologue pour la caméra, avec tous les stades intermédiaires. Ainsi, dans **le Bourgmestre a dit**, Guy Cudell, bourgmestre de St-Josse depuis presque 50 ans — il en a près de 80 — est observé exclusivement dans l'exercice de ses fonctions; il ne s'adresse jamais directement à la caméra, un certain nombre de ses collaborateurs sont interviewés, mais pas lui; sa vie privée est laissée entièrement de côté (il faut lire le dossier de presse pour savoir qu'il a eu trois enfants et qu'il est grand-père).

À l'autre bout du spectre, Hamsa se raconte à la première personne et s'adresse directement à la caméra; les séquences où on le voit chez lui, au gymnase de boxe, à la campagne, entouré d'ami(e)s qu'il prend à témoin de son appétit de vivre et de sa santé morale, situent ses propos, en offrent une illustration et un commentaire, mais ne constituent pas un contrepoint: l'essentiel du film est dans le monologue volubile, passionné qu'il adresse à la caméra, et au-delà aux spectateurs, aux Français, à cette France contemplée du haut d'un pylône: «La France, je l'ai aimée, dit-il, plus qu'elle ne m'a aimé.»

De même dans **le Dernier Amour d'un Casanova**, l'encore sémillant pensionnaire d'un asile de vieillards prend la caméra à témoin de son idylle plus ou moins parodique avec une consœur moins épargnée par l'âge.

Ces trois films sont tournés au présent, et constitués d'un matériau filmique homogène. Celui de **Jean Ziegler, le bonheur d'être suisse** (et plus encore de **Tableau avec chutes**) est au contraire hétérogène. Les longues séquences d'entrevue avec Ziegler sont entrecoupées de séquences d'archives ou d'actualités qui corroborent, illustrent et commentent ses propos; elles sont elles-mêmes situées dans des lieux emblématiques des différents domaines où s'exerce son activité — de chercheur et d'enseignant, dans son université; de député socialiste, au parlement à Berne; de sociologue de terrain apologiste des luttes de libération dans le tiers-monde, en Afrique du Sud, ou encore dans les quartiers financiers de Zurich ou de Johannesburg... S'y intercalent en outre des articles de journaux faisant écho, pour ou contre, aux scandales provoqués par l'homme politique, et des entrevues avec des alliés et des adversaires.

Le fil directeur du film est biographique, c'est la vie de Jean Ziegler racontée par l'auteur, ordonnée par lui autour de moments charnières et de thèmes dominants — une vie qui, dit-il, «a basculé» quand il a été envoyé en mission au Congo comme expert de l'ONU et que, des fenêtres de l'hôtel de luxe où résidaient les membres de la mission, il a vu des indigènes affamés se ruer sur les poubelles de l'hôtel. Il a dès lors mené une double carrière de sociologue du tiers-monde, chroniqueur de ses luttes de libération politique et économique, et de député socialiste en Suisse, dénonciateur du rôle des banques, suisses en particulier, dans son exploitation.

Les réalisateurs de ces quatre films ont choisi dans chaque cas l'approche la plus appropriée à leur modèle: quand celui-ci agit et parle dans l'exercice de ses fonctions comme le bourgmestre de St-Josse, la caméra se borne à suivre, enregistrer, puis la cinéaste

sélectionne, organise dans le temps (les activités du bourgmestre — présidence des séances du conseil municipal, mariages et noces d'or, visite d'une maison des jeunes, participation à une fête de quartier, naturalisations — qui ont évidemment été filmées sur plusieurs jours, sont regroupées du matin jusqu'au soir pour donner au spectateur l'impression qu'il assiste à une journée typique); sans participer ni provoquer un dialogue avec la caméra, la façon de filmer laisse le spectateur libre de son attitude et de son jugement vis-à-vis du modèle.

Certains verront sans doute le bourgmestre comme un dinosaure de la politique, un despote paternaliste à l'ancienne mode, un homme dévoré par sa fonction dont il accomplit les rites comme un automate; ils trouveront ses valeurs démodées et coupées de la réalité, ses discours conventionnels et boursouflés. Pour d'autres, au contraire, il sera l'incarnation des vertus civiques négligées, des aspects les plus nobles de l'activité politique: la défense des démunis et la lutte contre l'exclusion.

Dans le cas de Hamsa et du «Casanova du troisième âge», n'ayant ni activités ni fonctions sociales à cause de l'âge ou de la maladie, la caméra remplace le monde extérieur, accorde une possibilité inespérée de plaider pour sa vie ou de la jouer. Le réalisateur mise ici sinon sur l'identification du moins sur l'empathie du spectateur; ancien drogué et «pusher», Hamsa se veut et se sent régénéré et réhabilité par la maladie; il a toujours «la rage au ventre», mais c'est aujourd'hui la rage de vivre, de concentrer dans le moins de temps le plus de chaleur et d'amitié, d'amour de la vie des autres.

La démarche et le défi du Casanova sont plus ambigus: relativement préservé physiquement, conventionnellement élégant, il fait la cour à une de ses copensionnaires de la maison de retraite dont la description constitue l'aspect documentaire du film, comme s'ils se trouvaient dans une réception mondaine, dans un bal où elle attirerait tous les regards; il mime toutes les phases de la séduction et l'entraîne avec lui dans un jeu dont on a du mal à décider s'il est héroïque ou pervers, émouvant ou pathétique.

Les activités de Jean Ziegler et leurs effets ne sont pas immédiatement montrables; il faut donc lui donner à lui aussi l'occasion de parler, mais il est possible de montrer, parallèlement à son discours, tels aspects du monde et des sociétés sur lesquels sa parole, ses recherches et ses écrits cherchent à avoir — et ont, fût-elle modeste — une action.

Tableau avec chutes de Claudio Pazienza est aussi un portrait mais un portrait du coq à l'âne, multiple, composite, autoportrait, portrait de famille, portrait des Belges et de la Belgique en même temps que film sur l'art, film expérimental et film-essai; il emprunte à une quantité de genres cinématographiques, littéraires et picturaux, tous sauf le long métrage de fiction commercial! C'est une œuvre foisonnante et provocatrice, érudite quand Pazienza scrute le tableau de Breugel ***Paysage avec la chute d'Icare***, populaire et tendre quand il interviewe des M. et Mme Tout-le-monde ou ses propres parents, faussement naïf quand c'est le chef du gouvernement et le leader socialiste de l'opposition, mordant quand il filme un rassemblement de nationalistes flamands...

À partir, donc, du ***Paysage avec la chute d'Icare***, de ce que regardent et ce que ne regardent pas ses personnages — ils ne voient pas Icare tombé à l'eau et qui se noie — Pazienza s'interroge sur le regard, sur ce que c'est que voir (question essentielle, on en conviendra, pour un cinéaste!) et de fil en aiguille sur les Belges, leur bon sens et leur faculté de ne pas voir ce qui les dérange, sur le bonheur, sur l'utopie...

On aurait eu du documentaire belge une image assez sage et conventionnelle si n'était venue s'y ajouter cette œuvre hors norme, inclassable, qui ne ressemble à rien d'autre — sinon, d'assez loin, aux films de Boris Lehmann — mais nous rappelle que le surréalisme a trouvé en Belgique un terrain fertile. ■

Solution des mots croisés de la page 49

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	L	O	S	A	N	G	E	L	E	S
2	A	R	E	N	E	■	R	A	T	P
3	N	I	N	■	L	O	O	K	E	R
4	G	O	N	F	L	A	G	E	■	Y
5	■	N	E	A	■	S	E	■	V	■
6	F	■	T	R	A	I	N	■	I	T
7	R	O	T	A	■	S	E	N	S	O
8	E	L	■	L	K	■	■	L	A	B
9	E	M	■	D	E	A	N	■	G	I
10	D	I	N	O	S	A	U	R	E	S