

La création et les créateurs au cinéma : du grand art?

Denyse Therrien

Volume 17, Number 2, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34357ac>

[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

Therrien, D. (1998). La création et les créateurs au cinéma : du grand art? *Ciné-Bulles*, 17(2), 12–15.

La création et les créateurs au cinéma: du grand art?

par Denyse Therrien

Suite au 16^e Festival international du film sur l'art de Montréal (FIFA) où d'excellents films côtoyaient des œuvres moyennes et même banales, il nous fallait réfléchir sur la programmation, certes, mais surtout sur la nature du film sur l'art. Nous ne faisons qu'amorcer ici une réflexion sur un problème de taille qu'une analyse exhaustive de la cinématographie sur l'art pourrait nourrir. Nous espérons simplement jeter les bases d'une étude plus vaste — dont l'aboutissement exigerait des mois de travail —, sur ce que filmer l'art signifie et représente comme défi, et sur les embûches que pose ce genre de cinéma dans sa spécificité.

Les films sur l'art se comptent par milliers. Année après année, le seul FIFA en propose autour de 150. Impossible de les voir tous, loin s'en faut. Nous sommes donc partis de la prémisse qu'un choix de films fait sur la base de coups de cœur pour un sujet ou un artiste était tout aussi valable que le visionnement systématique de l'ensemble des films d'un secteur, ou d'un nombre égal de films dans différents secteurs des arts. La proportion de bons et de mauvais films serait probablement identique, que l'on adopte l'une ou l'autre méthode.

Cette réflexion dépasse, bien sûr, le cadre du festival de cette année. S'ajoutent donc aux films visionnés lors du 16^e Festival, ceux de festivals antérieurs qui nous ont marqués en bien, ainsi qu'une sélection de films et de vidéos vus à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal ou à la Cinérobotèque de l'Office national du film du Canada, soit une cinquantaine de productions en tout. En revanche, nous avons exclu d'emblée les émissions de télévision et les entrevues avec des artistes réalisées par le Musée lui-même, dans le cadre d'expositions temporaires.

Question de genre

La fiction a ses récits, ses histoires; le documentaire, ses sujets; le film expérimental, sa liberté et sa subjectivité. Pour chacun de ces genres, le cinéaste connaît sa position: il sait ce qu'il veut montrer, démontrer, dire et révéler. Il sait, dans tous les cas, qu'il n'est pas le sujet du film. Le film sur l'art semble obéir à d'autres diktats et déstabiliser le réalisateur. Est-ce un genre en soi ou un genre hybride qui peut adopter une tangente fictionnelle, documentaire ou expérimentale, selon la nature de l'objet artistique et de l'artiste traités, et la personnalité du cinéaste? Existe-t-il des cinéastes qui ne se consacrent exclusivement qu'au film sur l'art, ou bien tous ceux qui s'y adonnent le font-ils de façon sporadique, au gré de leur fantaisie, entre deux fictions ou deux documentaires? Les films sur l'art sont-ils des films d'auteur? Les cinéastes doivent-ils s'effacer entièrement derrière leur sujet/objet, marcher sur leur ego, oublier qu'ils sont eux aussi des artistes? Comment éviter le maniérisme, rester humble tout en demeurant créatif, faire un film «sur» quelqu'un et quelque chose et non un film «de»...? Comment faire parler un peintre, un sculpteur, un danseur et maintenir l'attention du spectateur? On pourrait allonger encore et encore la liste des problèmes auxquels font face les cinéastes qui filment l'art. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un «film sur l'art»?

Nommer le film qui prend l'art comme sujet est déjà difficile. Dans le *Dictionnaire du cinéma Larousse*, on trouve une rubrique «film d'art», mais pas de rubrique «film sur l'art». Or, par «film d'art» on entend «Conception de l'art cinématographique reposant sur l'exploitation du fonds romanesque et dramatique, et qui fait appel aux écrivains en renom (scénarios) ainsi qu'aux acteurs célèbres du théâtre.» Cette définition remonte à 1908 et ne tient pas compte des arts visuels ou d'autres arts de la scène. Film d'art, soit, mais non film sur l'art ou film artistique signé par un photographe, un peintre ou un cinéaste expérimental. Cela est sans doute révélateur d'un problème de définition qui en engendre un plus important encore: celui du concept «fourretout».

Qu'offre donc une filmographie sur l'art? Des films sur des artistes plus ou moins connus (Picasso mais aussi Varini); sur un phénomène, une école, un mouvement (la musique contemporaine, le Bauhaus, les Automatistes); sur une œuvre complète ou un aspect de l'œuvre (**Albert Camus: un combat contre l'absurde** de James Kent, 1997); sur un seul

tableau (*De Venise à Versailles, «Le Repas chez Simon» de Véronèse* de Georges Combe, 1996); sur l'artiste et son œuvre (*Isamu Noguchi: Stones and Paper* de Hiro Narita, 1997); surtout sur l'artiste (*Ferron* de Monique Crouillière, 1989); ou surtout sur l'œuvre (*Voir Pellan* de Louis Portuguais, 1968). Des films qui tournent autour du sujet, d'autres qui l'attaquent de front. Certains films présentent une œuvre, d'autres l'analysent ou la commentent. L'index du 16^e FIFA (1998) énumère 25 sujets, y inclus un «Divers». Cela va d'un art en particulier (architecture, design, littérature, etc.) à différentes approches de l'art (sociologie), aux sciences de l'art (histoire de l'art, muséographie), à son commerce (marché de l'art, collectionneurs). Aucun art n'est rejeté et les métiers d'art — ces traditionnels parents pauvres — trouvent également leur place au sein du festival.

Une acception aussi large du film sur l'art, si elle a des vertus, peut aussi engendrer des quiproquos. Ainsi, le film *Angkor à vendre* d'Adrien Maben (1998), inscrit sous la rubrique architecture, relevait plus du documentaire sociopolitique — dénonciation du pillage des temples à des fins mercantiles — que de l'architecture, sujet sous lequel le film figurait.

Autre exemple de flou, cette fois sur l'approche: le *Ruisseau* d'Étienne Robert de Massy¹, un film qui «recherche les sources, lieux et écrits reliés à la vie» de Jean-Sébastien Bach, en suivant les traces du compositeur en Allemagne. Le réalisateur semble avoir fait un voyage blanc, tant les sources et les traces sont transparentes, pour ne pas dire inexistantes. En mettant un commentaire, en voix off, sur la musique «du cantor de Leipzig», il espérait peut-être dépasser la banalité des images et nous plonger dans la mémoire des lieux, mais la magie n'opère pas sur la pellicule; au bout d'un petit moment, on ne sait plus trop sur quoi ou qui porte le film, bien que le compositeur soit souvent nommé.

Le spectateur

Le spectateur qui va voir un film de fiction aime soit le réalisateur, soit les vedettes du film, ou encore, c'est un amateur de thrillers, de films d'action, de films d'auteur, etc. Celui qui préfère les documentaires est plus souvent préoccupé par le sujet, la cause à défendre ou l'approche du sujet que par la personnalité artistique du cinéaste. L'amateur d'animation et de films expérimentaux recherche avant tout la fantaisie, l'inédit, la liberté.



Colm Feore dans *Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould* de François Girard

La problématique est tout autre en ce qui concerne les films sur l'art. Il y a le spectateur qui connaît l'œuvre ou l'artiste abordé dans les films, et l'amateur d'art curieux de tout. Dans la plupart des cas, il aime déjà l'œuvre. On voit mal quelqu'un payer pour passer une heure ou deux devant un film traitant d'art abstrait, de musique contemporaine ou de danse moderne, si la personne aime avant tout l'impressionnisme, la musique romantique ou le ballet classique. À moins qu'il ne s'agisse d'un spectateur qui fait ses classes en art par le biais du cinéma et qui fréquente le festival en choisissant au hasard, comme on navigue sur Internet! Mais cela est peu probable car si on peut sortir rapidement d'un site Web qui ne fait pas notre affaire, on hésite à sortir d'une salle où l'on a payé pour entrer... Or, le fait que le spectateur aime le sujet ne veut pas dire qu'il est conquis d'avance. Au contraire, il est souvent extrêmement exigeant. Il veut apprendre quelque chose en plus, avoir un autre point de vue sur ce qu'il connaît déjà.

Un festival de films sur l'art propose de se familiariser avec des sujets qui nous interpellent sans que l'on soit nécessairement de grands connaisseurs. Il nous amène aux quatre coins de la planète pour visiter des musées, entendre une multitude d'extraits de pièces musicales ou aborder la danse sous toutes ses formes. Un festival de films sur l'art devrait nous proposer, en principe, un véritable tour du monde de ce qui se fait de mieux dans tous les champs artistiques. En principe! Hélas! on y trouve trop de films prétentieux, plats ou banals; des films flous (**Null Sonne. No Point** de Nicolas Humbert Werner Penzel, 1997) dans lesquels on perd le propos; des films trop longs (**Go On the Stage Morimura** de Yasushi Kishimoto, 1996) où le voyeurisme et la complaisance jouent un rôle trop important. Certains ratages sont dus à la dispersion, quand le cinéaste a affaire avec un grand artiste et qu'il ne sait plus s'il doit mettre l'accent sur l'artiste, l'homme ou son art. Cela explique que l'on puisse tomber dans le banal en voulant présenter un artiste de renom (**Rudolph Nureyev: Dancing Through Darkness** de Teresa Griffiths, 1996). De ces films, le spectateur ressort désespéré, désenchanté. On pourrait évoquer d'autres cas de figures, mais ceux-ci suffisent à démontrer la complexité des problèmes.

Sur la manière

Amateur d'art, parfois lui-même artiste, le spectateur de films sur l'art est exigeant. Sur la cinquantaine de productions visionnées, toutes disciplines confondues, une dizaine de films et de vidéos se

démarquaient vraiment de l'ensemble par leur façon d'aborder l'œuvre ou de présenter l'artiste, ou parce qu'ils suscitaient un tel enthousiasme chez le spectateur qu'ils lui donnaient envie de tout entendre (**Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould** de François Girard, 1993), tout lire (**Albert Camus, un combat contre l'absurde** de James Kent et **Italo Calvino** d'Edgardo Cozarinsky), tout voir de l'artiste, se mettre à la peinture, à la musique ou à la danse (**Flamenco at 5:15** de Cynthia Scott, 1983) ou, pourquoi pas, de l'assister, d'être dans son énergie (**Christo in Paris** des frères Maysles). La plupart du temps ces films explorent les multiples facettes d'une œuvre et font la juste part entre l'artiste et sa création. Parfois, ils nous révèlent le processus créateur ou nous entraînent dans une aventure peu banale (pensons à tous les films sur les différents «emballages» de Christo). Il arrive que la personnalité de l'artiste soit tellement curieuse qu'elle déclenche chez le spectateur une fascination ou une répulsion très forte. En revanche, peu de films nous captivent par leur manière et un trop grand nombre nous ennuiant parce qu'il arrive que l'on fasse du cinéma aujourd'hui comme dans les années 50!

Comment filmer l'art, aborder l'œuvre, présenter l'artiste? Comment éviter les nombreux pièges tendus aux cinéastes: apologie de l'artiste; manque de regard critique sur l'œuvre; ornementation; préséance de la manière sur la matière; manque d'humilité/trop grande humilité; dispersion? À qui donner la parole? Les artistes visuels et, curieusement, les écrivains, sont souvent ou trop ou trop peu loquaces; il peut également arriver qu'ils n'aient rien à dire. Dans le premier cas, si les propos sont intéressants, on oublie parfois de regarder l'œuvre (**Ferron**); dans le second, on s'ennuie vite (**Felice Varini**).

Le cinéaste d'art veut partager son goût, sa folie, sa passion, son exaltation pour un artiste ou un art, avec le public. Il vise à augmenter le *fan club* de l'artiste! Il est donc vendeur. Dans l'engouement du cinéaste pour son sujet réside le danger de l'apologie, des longueurs aussi, défauts que l'on excuse quand l'œuvre est conséquente, mais qui exaspèrent le spectateur si l'artiste n'a vraiment rien à dire (**Felice Varini**).

De tous les films vus et revus, seulement trois se distinguaient par un style vraiment unique, sans nuire au propos (**Il suffit de passer le pont** de Stella Sasseville, **Just Evergon** de Katherine Tweedle et **Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould** de François Girard). Ces trois cinéastes proposaient une



Christo in Paris
de David et Albert Maysles
(Photo: Wolfgang Volz)

manière différente d'aborder une œuvre sans lui nuire. **Il suffit de passer le pont** était de loin le plus étonnant. L'artiste a elle-même écrit le scénario et la narration. Elle l'a aussi produit. Ce film ouvre de nouvelles perspectives dans le domaine des films sur l'art. Résolument moderne, l'artiste aborde sa création (peintures, estampes, sculptures, installations) avec une saine ironie, qui l'empêche de se prendre au sérieux. En voix off (malheureusement la bande-son était faible), elle pose plusieurs questions à la fois, pendant qu'on la voit faire des allers-retours à bicyclette dans la campagne. Puis, pendant que ses tableaux se recomposent sous nos yeux, elle nous livre sa philosophie de la vie, nous parle de ses valeurs ou nous décrit les achats qu'elle a faits au marché un matin! Cadre dans le cadre, superpositions et substitutions de peintures ou d'estampes aux images du réel, l'artiste et son équipe nous livrent plus de renseignements en 15 minutes que ne le feraient bien des documentaires d'une heure, tout en nous laissant le loisir de bien voir les tableaux.

Le cœur du problème réside donc, en grande partie, dans le conflit entre la présentation de l'art et de l'artiste, et leur représentation. On ressent ce problème

avec plus d'acuité lorsque l'on touche à la musique (morcellement) et à la danse (relation entre le détail et l'ensemble). Le conflit semble s'amenuiser lorsque les cinéastes nous brossent le portrait de romanciers, de dramaturges ou de poètes. Serait-ce qu'il n'existe pas de relation conflictuelle sur le plan de la représentation comme cela est le cas en arts visuels, ou qu'il est plus facile de rendre compte des idées d'un auteur dans de courts extraits de son œuvre qu'il ne l'est de rendre l'émotion d'une œuvre musicale en quelques mesures? Dans les deux cas, l'image (cadre, plan, lumière) du cinéaste ne rivalise pas avec celle de l'artiste. C'est ainsi que le 16^e FIFA nous a fait cadeau de deux magnifiques portraits de grands écrivains: Albert Camus et Italo Calvino, deux films qui donnaient envie de les relire. Dans les deux cas, nous avons affaire à des films «sur» quelqu'un plus qu'à des films «de» quelqu'un. Sur et de: deux prépositions au cœur du problème des films sur l'art. ■

1. Afin de rendre justice au cinéaste, et pour montrer la subjectivité du spectateur, soulignons que ce film a été très applaudi par Claude Gingras dans *la Presse* du 3 mai 1998.