

Le festival du film sur l'art Quand l'intelligence est au rendez-vous

Gilles Marsolais

Number 43, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22933ac>

[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. (1989). Le festival du film sur l'art : quand l'intelligence est au rendez-vous. *24 images*, (43), 70–72.

QUAND L'INTELLIGENCE EST AU RENDEZ-VOUS

par Gilles Marsolais

Dans ce long métrage qu'il consacre à **John Neumeier au travail**, André S. Labarthe nous prévient d'entrée de jeu de ses intentions : «montrer le travail de l'artiste, mettre le nez là où ça pue, tendre l'oreille là où ça grince...» Parti pris fondé qui relègue dans l'insignifiance et l'oubli nombre de films sur l'art qui, s'intéressant à des artistes encore vivants et à leur production sans être habités par aucune passion ni traversés par aucune nécessité, semblent répondre à la loi du moindre effort, par manque d'imagination ou par manque de moyens, en se soumettant aux critères abêtissants de la télévision. Il est pourtant possible de hausser la barre des exigences, même en répondant à une commande pour le petit écran, comme l'attestent plusieurs films présentés dans le cadre du 7^e Festival international du film sur l'art (Montréal, 7-12 mars 1989).

André S. Labarthe a pris le *temps* de suivre le processus de création chorégraphique, sa lente et difficile mise en place, son évolution et sa maturation, en portant son attention sur trois créations de John Neumeier, célèbre danseur, chorégraphe et directeur du Ballet de Hambourg, relatives à la *Légende du Roi Arthur*, à la *Passion selon saint Matthieu* et au *Magnificat* présenté à Avignon récemment. Or il se dégage une singulière unité de cette approche en apparence disparate. Cette réussite tient au fait que, après un commentaire introductif sobre et efficace, tout le film est axé sur l'acte créateur, révélant l'envers du décor, débusquant l'effort et le travail acharné derrière l'illusion du spectacle. Les rares fois où Neumeier intervient en entrevue, c'est essentiellement pour mieux nous faire comprendre sa conception du rôle de la musique, qui ne doit être ni illustrative, ni pléonastique, à l'intérieur de ce qu'il appelle «un réseau de tensions».

À l'opposé, le film de Tina Horne consacré à Betty Goodwin (*There is Plenty of Room: A Film on B.G.*) déçoit précisément parce que Tina Horne n'a pas réussi à communiquer avec l'univers intérieur de l'artiste. Elle en reste à une approche superficielle et anecdotique. L'idée de montrer l'artiste dans ses activités quotidiennes (comme celles d'acheter ses victuailles ou de cuisiner) n'a de sens que si elle permet d'accéder à l'œuvre, par un biais habile, dans un rapport de nécessité (comme dans le cas de Frida Kahlo par exemple). Rien de cela ici : par delà le verbiage de quelques intervenants dans le cadre de diverses manifestations officielles qui lui ont été consacrées, on ne sait ni comment ni pourquoi l'œuvre de Betty Goodwin serait importante : tout au plus apprend-on que l'artiste vit dans un loft et qu'elle aime le poisson frais...

Pour sa part, Didier Baussy nous a habitués à pénétrer d'une façon rigoureuse et stimulante des univers que l'on croit bien connaître : *Picasso*, *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre* ou *La déchirure jaune*, *Pierre Bonnard — les aventures du nerf optique*. Abordant des artistes dont le cycle de création est clos, la force de ses films tient à sa lucidité face aux œuvres et à sa conscience du cinéma, au renouvellement du discours sur l'art qu'ils proposent et à leurs qualités proprement cinématographiques (le film sur l'art se devant aussi d'être du cinéma!).

Dans son *Matisse, voyages*, à défaut de consentir à des odeurs, Didier Baussy attire notre regard sur les couleurs en tant que signes et balises de changements importants survenus dans l'art du peintre au gré de ses déplacements, de Collioure à Tahiti, en passant par Tanger, New York et Nice. Voyage dans les œuvres donc, depuis *L'intérieur aux aubergines*, *Joie de vivre*, *L'atelier*, jusqu'à *Jazz*, livre monumental justifiant ce rapprochement du voyage et de la couleur qui jalonne tout le film. Cette approche se double ici d'un questionnement sur le chromatisme et sur la fidélité à l'œuvre originale de la reproduction cinématographique. Comme le souligne Baussy, cette reproduction est soumise à une charte et à la loi de la moyenne qui a assez peu à voir avec la palette personnelle du peintre. La représentation discrète de cette charte, à maintes reprises, vient d'ailleurs rappeler au spectateur qu'il est devant des images... de cinéma.

Ce double questionnement sur la couleur et le cinéma est justifié ici par la préoccupation particulière de Matisse pour la couleur, par la liberté absolue qu'il lui accordait sur les formes, et par les rapprochements qu'il établissait lui-même entre son travail et le cinéma, son œil procédant en quelque sorte «comme une caméra», la toile étant «l'écran de la projection de son sentiment».

Belle occasion saisie au vol par Baussy pour, en retour, évaluer l'impact de l'effet-cinéma sur Matisse au moyen d'un extrait filmé au ralenti par François Champaux, montrant l'artiste à l'œuvre, et de l'accompagner du commentaire que Matisse fit à Brassai de cette image de lui-même, évaluant avec lucidité et effacement le pouvoir impitoyable de la caméra.

La démarche d'Alain Jaubert s'apparente à celle de Didier Baussy, à la différence que l'analyse, résolument scientifique ici, ne porte que sur un seul tableau de Véronèse, *Le repas chez Lévi*, exposé à la galerie de l'Académie à Venise. Même précision dans le commentaire, sobre et efficace, et même économie du regard porté sur les œuvres, allant à l'essentiel.



Le peintre Matisse à New York dans *Matisse, voyages* de Didier Baussy.



Jan Cox: *A Painter's Odyssey* de Bert Beyens et Pierre De Clercq.

Après avoir établi rapidement la structure du tableau, Alain Jaubert s'emploie à dévoiler la disposition significative des personnages, le geste et le regard qui les relient entre eux, ainsi que les rapports d'influence et d'opposition qui s'exercent entre les couleurs reliées entre elles selon une organisation rigoureuse du jeu des complémentaires, et de resituer l'ensemble de ces éléments dans la composition générale du tableau.

Tout en dévoilant la façon de peindre de Véronèse, jalonnée de peu de repentirs, le vidéo expose d'une façon convaincante la cohérence, la rigueur et l'économie du système chromatique qui repose sur quelques couleurs et surtout sur de nombreux dégradés. Jaubert en profite au passage pour illustrer la préparation des couleurs et préciser que la palette de Véronèse peut être ramenée à une douzaine de minéraux de base simples desquels sont extraits les pigments: le blanc de céruse (un carbonate de plomb presque toujours utilisé en mélange avec les autres pigments), l'hématite (un oxyde de fer qui intervient dans la composition des rouges les plus assurés), le cinabre (le sulfure de mercure, de teinte vermillon, utilisé en mélange pour les incarnats ou pour les vêtements), les teintes rouges orangées qui sont obtenues avec le minium (un oxyde de plomb) ou avec le réalgar (un sulfure d'arsenic), etc., alors que la malachite (un carbonate de cuivre) est un pigment à l'origine du fameux «vert Véronèse» aujourd'hui plutôt mal défini. Belle occasion pour Jaubert d'ironiser sur «l'héritage» que les générations subséquentes et l'industrie ont retenu du Maître, en montrant en gros plan un de ces tubes «vert Véronèse» écrabouillé comme un tube de dentifrice!

C'est d'ailleurs l'ironie sous-jacente à son propos par ailleurs rigoureux qui donne à ce vidéo son attrait. La restitution de l'interrogatoire auquel fut soumis Véronèse par l'Inquisition, en plus de justifier le sous-titre du film (*Un tableau en procès*), éclaire avec une ironie irrésistible la signification énigmatique du titre, modifié par l'artiste lui-même, de ce tableau centré sur la Dernière Cène.

Composition, couleurs, support, et histoire du tableau: Alain Jaubert réussit le tour de force d'aborder ces divers points en un court vidéo de trente minutes passionnant. Aussi tout en décryptant l'essentiel de ses codes, il préserve la part de mystère de ce tableau étrange.

Les cinéastes sont de plus en plus nombreux à vouloir échapper à la narration classique et à proposer une structure éclatée du récit filmique. Sur le mode de la fiction documentée, truffée de documents d'archives, *Lamento pour un homme de lettres* de Pierre Jutras est de ceux-là, tout comme *Ernest Livernois, photographe* d'Arthur Lamothe qui mise plutôt sur un mélange des genres.

Sur le mode documentaire *Jan Cox: A Painter's Odyssey* de Bert Beyens et Pierre De Clercq a retenu l'attention du jury. Mêlant images d'archives sur film et vidéo, photos, peintures, fiction et textes, et structuré en 24 «chants» (ou chapitres) d'inégales longueur et densité, référant à divers procédés filmiques, regroupés en trois parties (*Télémachie*, *Odysée* et *Nostoi*), le film restitue la vie et l'œuvre du peintre, figure importante de l'art belge, dans un ordre somme toute chronologique. Cependant, les fragments autosuffisants de cette chronologie ne sont pas reliés entre eux en fonction d'une esthétique de la «transparence». Seul un commentaire les unit les uns aux autres. Le procédé est d'un intérêt inégal, mais il s'en dégage au total une retenue, une pudeur parfaitement adaptée au sujet.

Au total, outre ceux mentionnés ici, plusieurs films et vidéos dignes d'intérêt ont été présentés dans le cadre de ce 7^e FIFA et le jury a distingué certains d'entre eux qui le méritaient, mais il a erré en n'accordant aucun de ses neuf prix (!) aux films consacrés à Neumeier et Matisse. ●

FESTIVAL DU JEUNE CINÉMA

par Marie-Claude Loiselle



David Cain, Michael Asman, Stephen Howell, Mich Johnson et Matthew Bich dans *Vaudeville* de Stev'nn Hall

PHOTO: KARA HAMILTON

Cette année, les films composant la sélection de la dixième édition du Festival international du jeune cinéma marquaient un certain renouveau perceptible surtout par la quasi-absence des thèmes existentiels qui abondaient habituellement dans les productions de très jeunes cinéastes (le suicide à l'avant-plan), et également par une volonté d'expérimenter ou du moins d'être différent, d'étonner. Ce désir passe cepen-

dant trop souvent par ce que l'on vient plaquer devant une caméra-témoin et rarement par l'exploitation du potentiel cinématographique. On provoque par exemple la fascination du spectateur par une sorte de «happening» exécuté devant la caméra (*Uterus in Logoland* ou *Chewing-gum: Open/Close* de la R.F.A.), on se filme soi-même (*35 Summers* ou, d'une façon plus habile, *The Voyage of Herkules*) ou en-

core, on exploite, par l'effet de répétition, un même thème ou un même sujet (*Bodycape/Landscape, Riens désertiques* ou, dans sa forme tout de même la plus maîtrisée, *Nivis*).

Dans la presque totalité des films, le scénario est réduit à sa plus simple expression, ce qui ne semble pas du tout relever d'un choix conscient mais plutôt d'un désir à ce point urgent d'appuyer sur le bouton de la caméra, comme pour prou-

ver que l'on peut faire quelque chose de différent. Malheureusement, cette différence trahit trop fréquemment une déficience face au pouvoir expressif du cinéma. Le noir et blanc, surutilisé, devient de plus en plus un choix purement attribuable à une mode et dans la grande majorité des cas, aucunement justifié par le traitement qui en est fait. Certains films échappent à cette quasi-généralité, par exemple *Vaudeville* du Québécois Stev'nn Hall qui, par une exploitation expressionniste de la lumière, parvient à créer un univers insolite et personnel. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un film expérimental, on y sent une véritable recherche et une conscience du potentiel cinématographique.

Dans la majorité des films composant ce jeune cinéma, on semble trop souvent oublier que la caméra est un instrument possédant son propre langage, ses possibilités, un pouvoir dont il faut saisir la portée. Cette urgence de tourner, si elle est essentielle, ne doit pas s'afficher maladroitement au détriment d'une conscience de l'image, au détriment même du cinéma qui s'y trouve trop systématiquement sous-exploité. ●