

Le film sur l'art : « *Money, money, money...* »

Gilles Marsolais

L'adaptation au cinéma
Number 55, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22822ac>

[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. (1991). Le film sur l'art : « *Money, money, money...* ». *24 images*, (55), 58–59.

LE FILM SUR L'ART : «MONEY, MONEY, MONEY...»

par Gilles Marsolais

Le 9^e FIFA (Montréal, 5-10 mars 1991) a permis de vérifier cruellement que les meilleurs films sur l'art, tout comme les œuvres qu'ils abordent, sont encore ceux qui naissent d'une nécessité impérieuse, cherchant à répondre à une question relative à une pratique artistique au sens large, alors que quantité d'autres films paraissent inhabités, sans intérêt, voire carrément inutiles, du simple fait qu'ils ne correspondent à aucune urgence ou qu'ils se contentent de répondre à un impératif d'ordre économique qui relève davantage du marketing autour de l'art et de la récupération des œuvres par des boursicotiers aguerris. À cet égard, le dégel survenu à l'Est permet que soit enfin levé le voile sur une production artistique tenue à l'écart par les pouvoirs politiques, et surtout de recueillir les témoignages des artistes longtemps contraints à la clandestinité. Dans *USSR ART*, Barbara Herbich (USA) analyse avec beaucoup d'à-propos le véritable traumatisme subi par les artistes russes à l'occasion de la vente aux enchères de leurs œuvres chez Sotheby's et de leurs premiers contacts avec l'Ouest, ou plus exactement avec la mentalité marchande qui y prévaut dans les milieux de l'art. Craignant de perdre leur âme et leurs raisons de vivre, nombreux sont ceux qui, avec une bouleversante sincérité, désirent pratiquement retourner à

l'anonymat, afin de retrouver la ferveur de la clandestinité qui nourrissait leur art et qui n'était pas si éloignée de celle des années vingt. Un pavé dans la mare!

Parmi les meilleurs films de ce festival, suscitant une émotion authentique, citons *Titien, théâtre* de Didier Baussy qui nous donne une fois de plus une excellente leçon de cinéma: voyez avec quel naturel la caméra suit, ou plutôt se laisse porter, croirait-on, par le mouvement interne des œuvres auxquelles elle s'intéresse. Respecter une œuvre, ce n'est pas tant vouloir «la cadrer telle qu'elle existe» que tenter de cerner sa spécificité et restituer son rythme: cela suppose une culture, du métier et surtout beaucoup de modestie de la part du cinéaste. On retrouve cette même discrétion au plan musical, par des interventions allusives, parfois à peine perceptibles, qui entretiennent une qualité d'émotion et qui font contre-poids à une approche plus cérébrale sur les notions de théâtre et de représentation, tout comme est suggérée, par des images actuelles d'étrangers très dignes posant pour le cinéaste dans Venise, l'analogie sur le jeu entre les apparences et la force intérieure qui émane des personnages peints par le Titien. Ce film qui ne cherche pas à être flamboyant, qui n'est surtout pas affligé de commentaires pontifiants préférés par de soi-

disant experts du grand maître de l'École de Venise et qui parvient à jeter un regard neuf sur un sujet mille fois abordé, a été scandaleusement oublié au palmarès par un jury qui lui a préféré un reportage sur Rostropovich.

Pour sa part, Jérôme de Missolz a su se mettre ainsi au service de son sujet dans *Jan Saudek*, en adoptant le parti pris périlleux d'un éclairage claustrophobe en accord avec l'univers provocateur du photographe tchèque. Malheureusement, nous n'avons eu droit qu'à une copie vidéo de piètre qualité de ce film tourné en 35 mm. Quant à *Images cinématographiques sur Bartók* de Péter Sülyi (Hongrie), il est un bon exemple du film qui répond à une nécessité et dont le langage, dans sa simplicité, épouse ce caractère de nécessité: le repérage et la reconstitution d'un bref passage musical interprété par Bartók (extrait de *l'Allegro Barbaro*, composé en 1911), afin de l'harmoniser aux images correspondantes (de 1942) privées de leur bande sonore. C'est tout, mais tout est là: l'art et le cinéma y trouvent leur compte. Cependant, très porté sur la musique, le jury a fait un grand honneur à ce court métrage qui méritait un prix autre que le grand prix du festival.

Dans un tout autre registre, *Christo in Paris* des frères Maysles se distingue des autres films qui lui ont été consacrés dans la mesure où il focalise sur la dimension humaine de cet artiste mégalomane, pince-sans-rire, au demeurant fort sympathique: on apprend que Christo est tombé dans la bonne famille française, celle qui pouvait autoriser sa vie de couple particulière et lui permettre de produire ses projets les plus fous. Cette approche anecdotique est tout à fait appropriée ici dans la mesure où elle favorise le rapprochement avec un phénomène que certains peuvent avoir du mal à accepter, et afin de faire comprendre ultimement le désir fou de Christo de mettre en valeur la forme essentielle du Pont-Neuf en le drapant d'un

tissu à l'apparence soyeuse d'un bel ocre pâle dont l'effet est étonnant au soleil couchant.

Il est des cas où la caméra virevolte sans raison, comme si le cinéaste voulait créer du mouvement à tout prix; lorsque cela se produit, alors même que le travail à la caméra est tout à fait quelconque et qu'il s'accompagne d'un commentaire prétentieux qui donne dans le songé, le résultat peut être tout simplement affligeant, comme c'est le cas pour *Sylvie Guillem au travail* d'André S. Labarthe qui s'est attiré les sifflets du public.

The Finiteness of Freedom de Heinz Peter Schwerfel est un film assez lourdingue qui donne lui aussi dans le songé en y allant de quelques réflexions élémentaires répétées à satiété sur le passé et l'avenir, à l'occasion de la chute du mur de Berlin. L'image symbolique du papillon, montrée deux fois plutôt qu'une, illustrant lourdement la nature de cette ville bicéphale soudain réunifiée, nous rappelle cruellement à quel point ce film est passé à côté de son rythme. Le jury a erré en lui accordant le prix du meilleur essai, au détriment de *Butoh: Body on the Edge of Crisis* de Michael Blackwood, un film fort bien documenté (extraits de films d'archives à l'appui) et nettement mieux maîtrisé qui permet de comprendre le phénomène du buto et les diverses facettes de cette danse qui, tout en voulant assumer une riche tradition, prend position au confluent du passé et du présent.

Sans prétendre attirer l'attention sur tous les films qui le méritent, citons entre autres: *La Ville Louvre* de Nicolas Philibert, qui jette un regard insolite sur l'envers du décor de ce vaste théâtre au bord de la Seine avec son armée d'acteurs et de figurants; *Goytisoló, géographies de l'exil* de Pierre Aubry et Stephen Javor, qui propose un dialogue fertile avec ce romancier contestataire espagnol et qui, de l'anecdote biographique, déborde finement sur des considérations linguistiques; *Le dortoir* de François Girard, qui



Christo in Paris. Le pont neuf empaqueté par Christo en 1985.



USSR ART de Barbara Herbich.

a reçu le prix de la meilleure adaptation et qui représente un heureux passage d'une conception théâtrale multidisciplinaire à une adaptation télévisuelle dynamique, mais dont le propos va dans toutes les directions sans que s'en dégage une signification précise; ou les films consacrés à des cinéastes, tels que *Bob Fosse: Steam Heat* de Judy Kinberg, *John Cassavetes* de Debbie Geller, ou *Milos Forman* de Vojtech Jasny qui, en ayant recours à des extraits de films, tracent chacun un portrait honnête du cinéaste concerné et de ses méthodes de travail.

Par ailleurs, le festival se doit de régler un certain nombre de problèmes lancinants: l'état des copies, les conditions de projection, le problème de l'accessibilité des films au public francophone par voie de sous-titrage ou autrement.

En effet, d'une part, il est déjà pénible de constater que de plus en plus de films sur l'art sont produits ou diffusés sur support vidéo sans qu'il soit nécessaire d'en rajouter. Il s'agit d'un crime de lèse-majesté difficile à rattraper, surtout quand l'état de la copie vidéo ajoute d'autres défauts eux-mêmes amplifiés par une projection défaillante, comme c'est le cas au Musée des Beaux-Arts: cela donne des images à dominante vert/rose, des contours délavés et des personnages nimbés d'un flou ou de tons vaguement pastels qui n'ont rien d'artistique. Il conviendrait donc de vérifier l'état des copies avant leur projection et de refuser carrément celles qui sont inacceptables: trop nombreuses étaient les copies de travail dont on se sert habituellement pour mousser les ventes dans les marchés! À ce chapitre, le bouquet fut servi au MBA: privé d'une partie de sa bande sonore, *Le retable en morceaux* d'Alain Jaubert a vu sa projection unique tout bêtement interrompue et annulée.

D'autre part, il est toujours aussi ahurissant de constater que l'on nous présente la version anglaise d'un film, alors que sa version française est disponible.

Par exemple, *Le carré noir* de Iossif Pasternak (URSS), annoncé en français mais projeté en anglais, a pourtant été présenté à Cannes dans sa version sous-titrée en français, en 1989! On peut comprendre que ces films ou vidéos sur l'art sont souvent produits avec peu de moyens, qu'ils sont destinés à des créneaux marginaux de la télévision, notamment américaine et britannique, et que cela explique partiellement le peu d'empressement à en tirer des versions sous-titrées ou doublées, mais il y aurait lieu d'explorer sérieusement les possibilités du sous-titrage électronique, afin de s'y convertir rapidement comme l'ont fait d'autres festivals. L'affront devient insupportable, inadmissible, lorsqu'il émane d'un organisme paragouvernemental comme l'ONF du Canada: *Creative Process: Norman McLaren*, produit et diffusé par l'ONF à Montréal même et depuis un certain temps, est toujours présenté non sous-titré et accompagné d'un dossier de presse unilingue anglais: un bon exemple du fonctionnement du bilinguisme officiel au Canada!

Maintenant qu'il a atteint sa vitesse de croisière après dix années d'existence, cet événement devrait enfin sortir de l'amateurisme sympathique de ses débuts. Pour ce faire, des mesures s'imposent donc d'urgence: établir un protocole pour veiller à la qualité des copies et des projections (notamment, en exigeant la copie film, sur support pellicule, lorsqu'elle existe et surtout en refusant les copies de travail vidéo, et en quittant la salle du MBA où la projection est infecte), et prendre les grands moyens pour respecter le public francophone: c'est quand même un comble qu'on soit encore, et plus qu'auparavant, obligé de quémander cette exigence pour une population francophone à près de 83%. «Wake up, man!» ■