

Artplan

Volume 29, Number 116, September–October–November 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54238ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1984). Artplan. *Vie des arts*, 29(116), 78–80.

3e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Restructuré sur le plan administratif et finalement reporté au printemps¹, ce Festival a présenté environ soixante-quinze films et vidéos, en provenance de quatorze pays, sur la peinture, la sculpture, la danse, la musique, l'architecture, la photographie, aussi bien que sur la mode, la restauration, la bande dessinée et, même, sur la littérature et la poésie: le mot *art* étant pris dans une optique on ne peut plus ouverte... Ces changements lui ont été bénéfiques, à en juger par la fréquentation assidue du public, et ce, en dépit d'une grille-horaire qui gagnerait à être plus aérée, favorisant la reprise systématique des programmes (compte tenu de l'exiguïté de la salle de la Cinémathèque Québécoise qui accueille l'événement).

A part les exceptions, de fort bonne tenue d'ailleurs, la qualité des films présentés en Compétition était d'un niveau moyen, sans caractéristiques particulières, offrant même souvent un dangereux penchant pour la *production standardisée*. Les films émanant de la Cort Productions illustrent bien ce phénomène: *Franz Kline Remembered*, de Carl Colby, *Jackson Pollock: Portrait*, d'Amanda Pope, *David Smith: Steel into Sculpture*, de Jay Freund, et *Arshile Gorky*, de Charlotte Zwerin, probablement le moins mauvais et le plus authentique. Il s'agit de films *biographiques* dont les réalisateurs sont parfaitement interchangeable, agencés selon une même structure et ayant recours aux mêmes ingrédients: intérêt pour un artiste décédé – de façon tragique autant que possible (suicide, accident de voiture, etc.) –, présentation superficielle de ses œuvres entrelardée de témoignages de ses proches qui rapportent des anecdotes de sa vie; parmi ceux-ci, l'inévitable veuve, Pénélope défavorisée et désemparée (d'ailleurs filmée, le plus souvent, à son désavantage), qui évoquera le caractère impossible du défunt, puis des compagnons de bohème, i.e. son marchand, bien sûr, et des *artistes-maison*: c'est ainsi que ces films sont systématiquement traversés par les témoignages des mêmes intervenants, comme c'est le cas, entre autres, pour Willem De Kooning et de sa Pénélope approbatrice filmés dans la même chaise berçante et selon le même axe, probablement le même jour, en enfilade, à l'occasion d'une même conversation... Sans doute pour répondre à des critères de rentabilité commerciale, ces films sans personnalité semblent vouloir se multiplier d'une façon dangereuse, comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment d'écueils menaçants le film sur l'art.

Parmi ces écueils, la manipulation de la *machine-cinéma* à l'intérieur même du film n'est pas la moindre. Carlos Vilardebo, à qui le Festival a consacré un hommage bien mérité, avait su, dès 1970, dans *Une statuette*, poser le problème du regard de la caméra face au sujet filmé (ici une statuette précolombienne) et celui du dévoilement de la machine-cinéma à l'intérieur même du film. Quant à Mario Ruspoli, il s'y est cassé les dents avec *L'Art au monde des ténèbres – Les grandes inventions de Lascaux*. Allié à un questionnement prétentieux sur le ton de la fausse naïveté, le dévoilement de la mécanique cinématographique s'effectue ici selon des modalités dépassées (celles du cinéma direct du début des années 1960), de sorte que le cinéaste en arrive à s'apparenter à quelque Cousteau des profondeurs... terrestres!

Didier Baussy évite avec grâce cet écueil dans son admirable *Le Tintoret, d'après Jean-Paul*

Sartre, ou La déchirure jaune. Ici la machine-cinéma se dévoile avec pudeur, comme inévitablement, favorisant cette distanciation d'avec le sujet, ce recul nécessaire mettant en valeur l'intelligence et du texte magistral de Sartre (*Le Séquestré de Venise*) et de l'œuvre du Tintoret (à la Scuola di San Rocco). Lecture doublement féconde, proposée par le réalisateur, qui éclaire singulièrement la démarche du peintre (aux prises avec les contraintes propres à son époque) et qui frappe d'imbécillité nombre de films sur l'art. Ajoutons que cette intelligence, déployée dans plusieurs aspects, n'étouffe aucunement la sensibilité comme en témoignent les images splendides de Venise, déserte au matin, ainsi que la trame sonore du film.

Cette idée de confronter un texte avec une œuvre a aussi été utilisée dans *Hogarth par Lichtenberg, ou Les quatre moments du jour*, de Philippe Collin. Mais avec moins de bonheur, dans la mesure même où les interventions du cinéaste par les moyens du cinéma deviennent ici intempestives (sous prétexte d'animer les gravures étudiées), au point de reléguer à l'arrière-plan les œuvres au profit de l'effet cinéma...

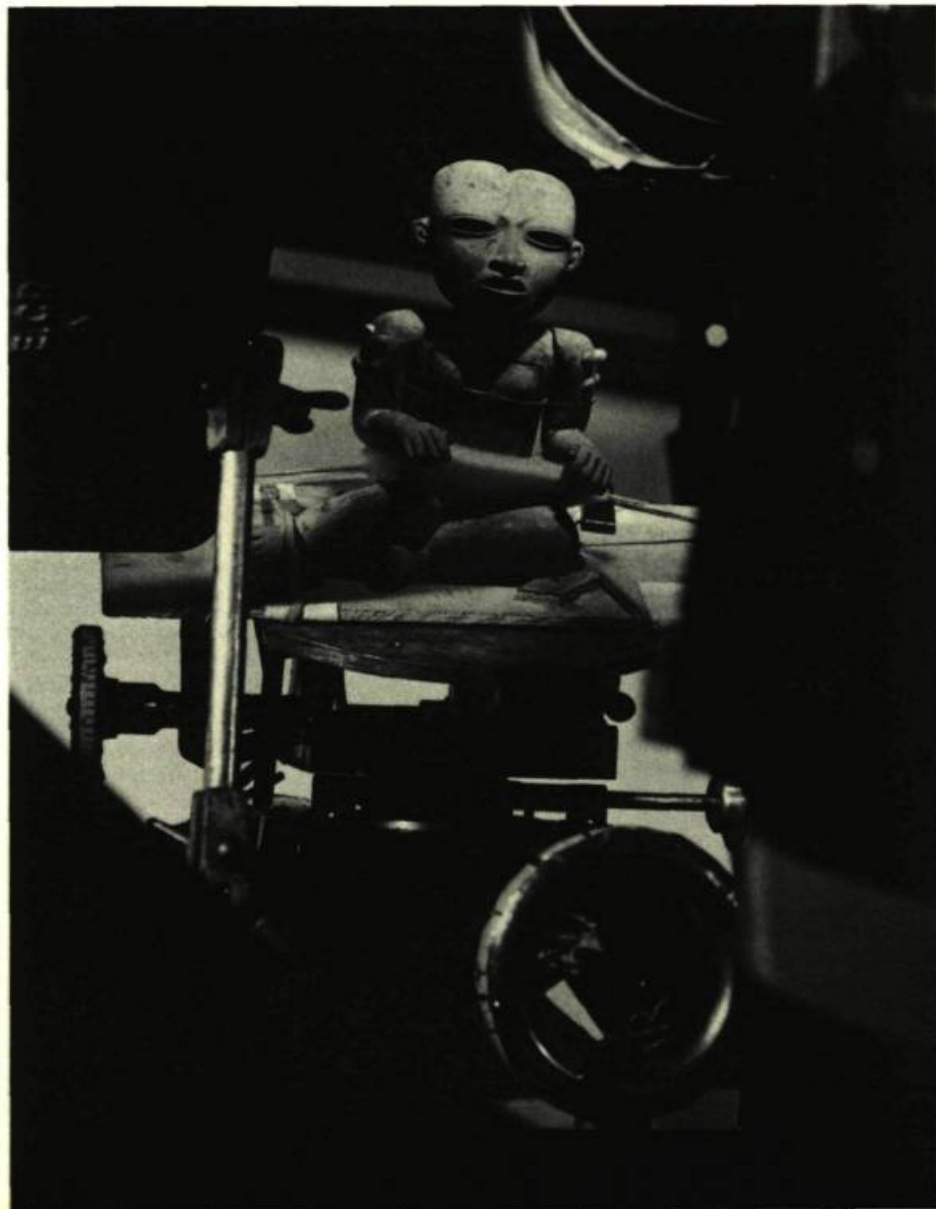
Comme on le soupçonne, la tâche du cinéaste du film sur l'art est délicate. En effet, qu'il cherche à informer ou à provoquer une réaction auprès du public, le film sur l'art se doit pourtant d'être avant tout... un film(!), i.e. qu'il doit posséder des vertus proprement cinématographiques, de sorte que son intérêt ne relève pas que du sujet abordé. Voyez des exemples réussis à l'intérieur de cet éventail: le solide *Méditerranée*, de Carlos Vilardebo, bien documenté et admirablement filmé; l'astucieux *Le Gac et le peintre*, de Michel Pamart, qui a su trouver le bon filon pour traduire l'univers particulier de l'artiste; le tonique *Sculptures sonores Baschet*, de Jacques Barsac, qui, par une photo aériée et un montage acrobatique, situe bien l'univers fantaisiste et la recherche acharnée des frères Baschet; ou *Pina Bausch – Un jour, Pina a demandé*, de Chantal Ackermann, *Pourquoi l'étrange Monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée?*, d'Yves Simoneau, le superbe *Marc-Aurèle Fortin*, d'André Gladu, heureux mélange de fiction, de témoignages sobres et de films d'archives éloquentes, etc.

Certes, il est impossible de rendre justice ici à tous les films qui *le méritent*. On ne peut que souhaiter longue vie à cet événement unique.

1. Carlos VILARDEBO
Une statuette, 1970.

1. Tenu à Montréal, du 17 au 22 avril 1984.

Gilles MARSOLAIS



HUMOUR ET DÉRISION

Quand il s'agit d'émouvoir le public, l'artiste, qu'il soit comédien, danseur, chanteur ou musicien, dispose d'atouts personnels qui stimulent l'intérêt du spectateur pendant la représentation. Deux de ces atouts sont l'humour et la dérision qui, d'un antipode à l'autre, suscitent une gamme de sensations imprévisibles, du rire aux larmes, et vice versa.

Mark Morris¹, danseur et chorégraphe américain qui participa au Danséchange Montréal-New-York, à Tangente², fut le protagoniste par excellence de l'humour. Dans un programme réunissant trois danseurs-chorégraphes³, Lucie Grégoire, Elizabeth Streb et Mark Morris, l'humour et son penchant cynique révélaient la personnalité imprévisible du dernier d'entre eux. Il présenta deux œuvres, dont les titres *Bijoux* et *Rangasayee*, allaient du geste profane au geste sacré de l'Inde. Habillé d'une robe courte, Morris, sur *Quatre petites mélodies ludions* d'Erik Satie, virevoltait avec ses acrobaties comiques dans *Bijoux*, tout en montrant subtilement les clichés sexistes et ridicules de la société. Dans *Rangasayee*, dansée sur une musique de Sri Tyagaraja, le rituel des gestes paisibles et répétitifs du danseur sacré élevait l'émotion au cours d'une rencontre harmonieuse: le corps radieux côtoyant silencieusement la divinité. Véritable artiste du mouvement raffiné, ayant malgré son jeune âge, acquis la maîtrise de son moyen d'expression, Morris était à la hauteur de son interprétation du sacré.

Bien loin de cette divinité ascendante était *Marat-Sade*, de Peter Weiss⁴, présentée par Carbone 14, à l'Espace Libre⁵.

Work in Progress, d'une grande sensibilité, habilement monté et mené par Lorne Brass, *Marat-Sade*⁶ dénonce avec dérision l'anéantissement, chez l'individu, de son besoin vital: respirer librement, sans peur, hors de l'asile psychique et physique de son pair domi-

nant, l'Homme. *Marat-Sade* a su créer un lieu d'éclatement scénique où la coexistence et la confrontation entre les acteurs et les écrans vidéo étaient possibles. Par cette œuvre, l'auteur a réussi à créer une expérience totalisante où toutes les formes théâtrales (pantomime, monologue, dialogue, chant), «sont réunies afin de stimuler l'intellect et de choquer les sens»⁷.

Ailleurs, du côté de René-Daniel Dubois⁸ les significations étaient en apparence plus frivoles et plus fantaisistes, bien que non dépourvues de profondeur. Les Productions Germaine Larose ont créé *William (Bill) Brighton* de cet auteur, à l'Eskabel. Enfermées dans un vestibule aux portes pivotantes en bois de rose qui, en tournant, font voir des inscriptions de pierres tombales, quatre femmes, affichant des tics nerveux, subissent le sort de leur duperie alimentée par un monopole imaginaire, la famille Brighton. Auraient-elles cru devenir quelqu'un d'autre en cherchant, en vain, à incarner la voix de leurs rêves impossibles? Bien vite, l'humour caricatural se chargera de taire leur opéra par un refrain du réel, le périssable.

La mise en scène intelligente d'Alain Fournier sut mettre en valeur un texte habile et d'excellentes comédiennes dont Michelle Allen, Marie Dupont, Suzy Marinier, Mireille Thibault, ainsi que Diane Blanchette. Les quatre premières ne manquèrent pas d'étoffe sous leurs robes soyeuses, à la fois mouvantes et montées sur des cerceaux. Pure ingéniosité du scénographe Mario Bouchard.

A l'Eskabel encore⁹, les mêmes productions créèrent *Fugue en mort mineure*, une allégorie humoristique et fantasmagorique de Michelle Allen. Mise en scène par l'auteur, l'œuvre nous présente un photographe célèbre, Robert F. brillamment interprété par Jean-Pierre Matte, poursuivi pas son assassin, dont la traque lui a été annoncée par les journaux. Pure fantaisie de l'esprit, l'antihéros se réfugie sur un tremplin d'espoir avorté, entre le plaisir de vivre, qui lui

échappe, et le rêve qui s'efface. La scénographie subtile et transparente de Danièle Lévesque, une chambre blanche délimitée par une série de portes alignées servant d'écran de protection contre les dangers de la rue, rehaussait le texte sensible mais trop décousu de l'auteur.

1. Mark Morris a dansé avec la Lar Lubovitch Dance Company, la Hannah Kahn Dance Company, l'Eliot Feld Ballet et le Kaleda Balkan Dance Ensemble. Il a créé des pièces pour le Pacific Northwest Ballet, le Spokane Ballet et le Mark Morris Dance Group. M. M. s'est vu décerner différents prix par le New Jersey State Council on the Arts, en 1980-1981 et 1983-1984, et du National Endowment for the Art, en 1983 et 1984.
2. Du 1^{er} au 25 mars 1984.
3. Les 15 et 16 mars 1984.
4. La NCT présenta à la salle Fred-Barry, en octobre 1983, *L'Instruction*, du même auteur.
5. En mars 1984.
6. Jouée avec émotion par Thierry de Celles, Danièle de Fontenay, Régis Gauthier, Roger Léger, Gilles Maheu, Céline Paré, Marise Pigeon, Luc Proulx, Anne-Marie Provencher, Jean-Pierre Ronfard, Jerry Snel. Le concepteur-réalisateur du montage vidéo était Howard Goldberg.
7. Extrait du communiqué présentant l'œuvre.
8. *L'auteur de Ne blâmez jamais les bédouins*, pure fantaisie aux mille et un visages, créée en avril 1984, à La Licorne.
9. En mars 1984.
10. En mai-juin 1984.

Luc CHAREST

2. Gilles Maheu dans *Marat-Sade*, de Peter Weiss. (Phot. Yves Dubé)



RENÉ BERGER - ARTS ET MÉDIAS

Initiateur à l'École des Beaux-Arts et à l'Université de Lausanne, vers 1968, d'un cours intitulé *Esthétique et mass média*, c'est aux arts et aux médias que René Berger a consacré la conférence prononcée au Musée d'Art Contemporain¹, à l'invitation de la Section canadienne de l'Association Internationale des Critiques d'Art dont il est le président d'honneur.

Les arts et les médias entretiennent depuis l'amorce de la mutation technologique des rapports nouveaux: la coordination sémantique des termes recouvre dans les faits une imbrication telle qu'il n'est plus possible de les considérer isolément. Arts-et-médias, avec traits d'union, constituent un système global dont tous les éléments énergétiques (instances, agents, partenaires, *entrepreneurs* culturels) sont en *interactions* et non plus en relation de causalité et d'influences. Rapport systémique d'autant plus perturbant pour la perspective historique linéaire (la succession des *ismes*, Écoles ou mouvements comme Réalisme, Impressionnisme, etc., par exemple) et pour l'étiquetage critique binaire (Picasso, Riopelle, Abstraits ou Figuratifs?) que chaque élément a un rôle polyvalent à l'intérieur du système (rôle, par exemple, de collectionneur + mécène + membre de comité exécutif de musée + commanditaire TV, etc.), et que le système est soumis au mouvement accéléré des changements technologiques (TV, télex, avion, reproduction...).

Ce tout étant posé, l'expression, comme le disait René Berger, «est consubstantielle au médium dont elle subit les contraintes». Or, une conférence, parole médiatisée par le micro, est soumise à deux impératifs au moins: le temps

qui file et le fil du discours. Quel moyen de ne pas séparer, pour fins d'exposé, ces éléments indissociables du tout Arts-et-médias?

De leur côté, les arts évoluent selon trois axes qui sont: 1) les activités traditionnelles regroupées sous la catégorie Beaux-Arts; 2) les arts de masse (cinéma, TV, vidéoclips, etc.) dont la production relève de considérations artistiques tout en étant entièrement soumise à la logique du marché; 3) les arts dont le médium est en évolution constante et dont la production, même hypertechnologisée, demeure signée. Hors catégorie: *Land art* et *Body art*. Côté technologie et médias, René Berger synthétise l'apport des Francastel, McLuhan et Edgar Morin. Il en résulte que tout média technologique implique une structuration configurante et configurée que nous intériorisons et qui, dès lors, fait partie intégrante de notre vision et de notre imaginaire. L'erreur est de continuer à croire et à faire croire que les mass médias sont de simples instruments d'amplification alors qu'ils sont facteurs de restructuration, de mutation².

L'application à la critique artistique fait problème: «Lorsque nous parlons d'art, dit René Berger, nous n'avons pas quitté le schéma aristotélicien périmé, fondé sur la connivence des quatre causes (matière, concept, artiste, œuvre). Or, aujourd'hui, tous les médias constituent une cinquième cause, une métacause qui enveloppe les quatre autres et les pénètre. La métaréalité dans laquelle nous sommes devient une médiaréalité, expression fondamentale de la technoculture. La créativité n'est plus l'apanage du seul artiste-inventeur, mais aussi celui du pouvoir configurant des médias.» La nouveauté du point de vue de René Berger tient

dans ces traits d'union et cet «aussi». Reste à trouver, et à pratiquer, une méthodologie critique qui en tienne compte...

1. Le 15 avril 1984.

2. Cf. René Berger, *L'Effet des changements technologiques — En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture*, Nous. Éditions Favre, 1983.

Monique BRUNET

EN BREF

RÉTROSPECTIVE PAUL PEEL

Le Musée de London et de sa région prépare, sous la direction de Mme Victoria Baker, conservatrice invitée, la première exposition rétrospective d'importance de l'œuvre de Paul Peel, qui est né dans cette ville.

Beaucoup de peintures de Peel ont été acquises privément au cours des années 1880, et il est difficile de retrouver leurs présents propriétaires. Ceux qui connaissent des possesseurs de tableaux de cet artiste ou qui possèdent des renseignements à cet égard sont priés de bien vouloir communiquer avec Mrs. Paddy O'Brien London Regional Art Gallery 421 Ridout Street, North London, Ontario N6A 5H4 (519) 672-4580

INFORMATIONS DEMANDÉES SUR ANDRÉ LHOTE

En prévision du centenaire de la naissance du peintre André LHOTE qui sera célébré l'année prochaine, un recensement exhaustif des œuvres de l'artiste est actuellement en cours de réalisation.

Afin de mener à bien ce projet, nous sollicitons la collaboration de nos lecteurs et les prions d'indiquer à la personne responsable ci-dessous si, à leur connaissance, des œuvres d'André Lhote sont actuellement localisées au Canada, soit dans des galeries, soit chez des collectionneurs.

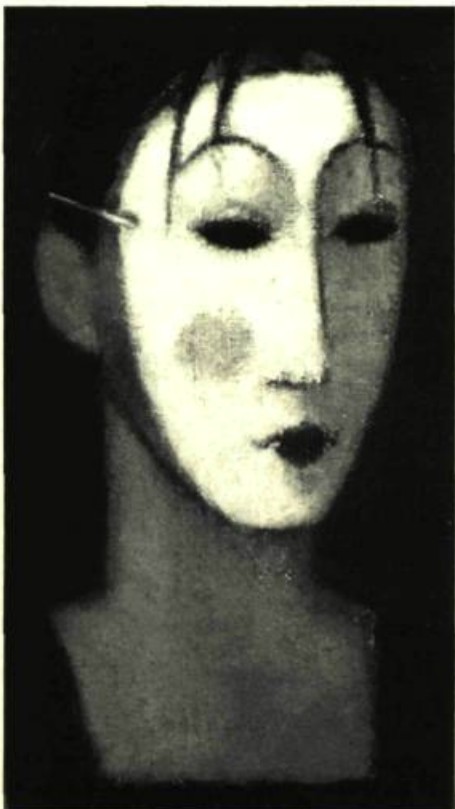
Une exposition des œuvres d'André Lhote a été organisée à Montréal en 1961. Toute information concernant cette exposition serait appréciée. La collecte de ces informations demeure confidentielle.

François Hurard
Chargé de mission
Consulat Général de France
Service Culturel
C.P. 202, Place Bonaventure
Montréal H5A 1B1 (Québec)

PIERRE LEFEBVRE ET LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

C'est ainsi qu'il aurait fallu lire le titre de l'article qu'écrivait Claude Bouchard dans le numéro précédent de *Vie des Arts* (115), p. 65.

Nous regrettons l'erreur qui s'est glissée dans le prénom de l'artiste. En effet il s'agit bien de Pierre Lefebvre et non de Claude. Nous le prions de nous excuser de cette erreur bien involontaire que ses nombreux amis et collectionneurs ont eu tôt fait de dépister; nous regrettons vivement le tort que à notre insu, nous aurions pu lui causer. Enfin, nous prions également l'auteur de l'article de nous pardonner cette bévue alors qu'il avait préparé, avec tant de soin, un texte pour faire mieux connaître à nos lecteurs Pierre Lefebvre, un jeune artiste de vingt-neuf ans qui, selon lui, témoigne déjà d'un énorme potentiel créateur. (N.D.L.R.)



Pierre LEFEBVRE
Mime japonais.
22 cm 85 x 12,75.
Coll. particulière.