

## Le XVI<sup>e</sup> Festival international du film sur l'art

Jacques Lamoureux

Number 44, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9648ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lamoureux, J. (1998). Le XVI<sup>e</sup> Festival international du film sur l'art. *Espace Sculpture*, (44), 40–41.

tridimensionnel auquel le spectateur est invité à participer.

*Romantisme Post-Moderne* est une installation de forme triangulaire d'environ 45 m<sup>2</sup> qui s'offre au visiteur à prime abord comme un ensemble époustouflant, surchargé. Mais en s'approchant et en longeant l'installation, on constate que l'œuvre comporte une certaine logique de présentation se concrétisant par une quinzaine de «stations-sculptures» cinétiques, installations autonomes, parties intrinsèques de l'ensemble, qu'on est invité à activer en pressant un bouton, geste qui permet à chaque fois de déclencher une série de phénomènes.

À l'entrée de la salle, au premier coin de la surface triangulaire, le visiteur est accueilli par un robot géant, sorte de clown de foire, le *Latinus Rebutum*, qui se met en action de lui-même grâce à un capteur de mouvement et qui récite des maximes philosophiques latines : le ton est donné, la visite peut commencer. Prise isolément, chaque installation nous conduit dans un univers ludique et interactif où se côtoient humour caustique, réflexions politiques, questionnements esthétiques. De plus, par ses prolongements sonores, chaque sculpture interpelle les autres éléments de l'œuvre : les sons, les musiques, les voix se répondent, se mélangent, se fondent dans un tout auditif qui est en parfait accord avec les

machines qui en sont la source. On est enveloppé par cette présence, mais encore faut-il se concentrer sur les détails proposés ! En effet, chaque élément, par ses interactions mécanistes, est important et entraîne des conséquences conceptuelles propres aux systèmes proposés.

Toutes les «stations» portent un titre évocateur, à la fois poétique ou sarcastique. Ainsi, après *Latinus Rebutum* qui suggère le sens de la visite par une flèche clignotante digne des fêtes foraines, le visiteur arrive à l'œuvre *Dépression nerveuse en formation* qu'il met en action pour se retrouver ipso facto devant un univers virevoltant, avec des moments cinétiques qui sont nommés et donc mis en situation par des titres comme *Destin du rêve américain* où on voit un crâne en plastique mangeant un hamburger en plastique, tournoyant sur lui-même devant une loupe grossissante, ou *Mannequin à tête chercheuse* ou *L'ouvre-fond de poubelle électromagnétique*. Continuant le parcours, on se retrouve devant des installations plus étranges les unes que les autres, dont *La machine à secouer l'eau*, admirable d'inutilité, ou certaines qui emploient des systèmes vidéos en circuit fermé tels *La jungle électromagnétique* où par un judicieux couplage vidéo-diapos on se retrouve en Afrique où alors *Trilinguisme ancien* où on assiste, de visu et sur écrans, à l'angoisse

d'un petit bonhomme de plastique pris entre deux godzillas de papier mâché se battant sur des sons venant de la déclamation de textes en français avec leur traduction anglaise et inversée (rétro-injection-sonore). D'autres sont carrément drôles, tel ce *Kiné Jazz Band* avec son gorille guitariste et ses tables tourne-disques-éléments de cuisinières.

Il y a aussi le *Transformateur d'eau en vent*, astucieux montage qui, par un système hydro-mécanique, permet de rendre effective l'idée annoncée par le titre, concept qui n'aurait certes pas déplu à Marcel Duchamp. Car il y a chez Veilleux, sous certains aspects, une filiation directe avec les mouvements dadaïstes et surréalistes. Cependant, à cause des apports technologiques et culturels différents de Veilleux, on se retrouve avec une œuvre d'une grande modernité. On pense plutôt aux *nouveaux réalistes* français ; par exemple, la rigueur mécanique et l'emphase ludique d'un Tinguely, la couleur éclatée et la poésie de Niki de Saint-Phalle. Il y a eu aussi, entre-temps, les recherches liées à la performance et aux principes des réactions en chaîne d'objets (notamment les Suisses Fischelli et Weiss dont on a pu voir les travaux sur vidéo à *Images du Futur*, à Montréal). Compte tenu de ce contexte, il est quelque peu étrange que l'œuvre de Florent Veilleux soit considérée,

jusqu'ici du moins, presque exclusivement sous l'angle de l'art populaire, l'art des «patenteux». Il y a dans la facture et la singularité de sa recherche l'appartenance au terroir, ce qu'admet l'artiste qui est aussi un communicateur et un animateur qui veut expliquer ses œuvres, les rendre accessibles (il a d'ailleurs organisé dans les locaux du Musée McCord des ateliers hebdomadaires avec les enfants, qui pouvaient, à partir de leurs jouets ou de leurs objets familiers, participer à la création d'une sculpture cinétique collective). Mais, il y a dans la création de Veilleux, un aspect qui transcende cette notion de territorialité, car l'artiste est profondément ancré dans les processus de réflexion artistique contemporains et ses travaux se veulent une réappropriation résiduelle et un détournement de signification des produits de haute technologie et des objets de consommation quotidienne pour arriver à un langage hautement sophistiqué mais facilement accessible tant par la forme que par le contenu. Il en résulte une œuvre puissante, d'inventivité excessive, conçue dans une surcharge de phénomènes absurdes, insolites et paradoxaux. ■

Florent Veilleux, *Romantisme Post-Moderne*, 1997-1998  
*Les Paradis du Monde : L'Art populaire du Québec*  
Musée McCord, Montréal  
24 octobre 1997-29 mars 1998



## XVI<sup>e</sup> Festival international du FILM SUR L'ART

Jacques Lamoureux

Je ne crois pas que le XVI<sup>e</sup> Festival international du film sur l'art (FIFA) passera à l'histoire comme un des grands crus de l'événement. Bien qu'il y eut quelques excellentes productions, les coups de cœur ne furent pas nombreux. On déplore cette année l'absence des grands réalisateurs du film sur l'art (Stan Neumann, Didier Baussy, Jérôme de Missolz, Julie Taymor, etc.) qui, par le passé, nous avaient gratifiés de purs chefs-d'œuvre.

Évidemment, personne n'assiste au même festival, car il est physiquement impossible

de visionner cent cinquante productions. Chaque spectateur, à partir de son propre itinéraire dans ce labyrinthe, en sortira chanceux ou malchanceux. J'ai vu plus de la moitié des productions et je fus déçu très souvent.

«On fait un grand événement avec des petits moyens», confiait au *Devoir* René Rozon, fondateur et directeur du FIFA. Il se débrouille et réussit à tenir le coup avec des subventions bien maigres et des commanditaires clairsemés (soulignons l'apport constant de Pratt & Whitney Canada depuis 1988).

Cela étant dit, on peut reprocher à cette manifestation de présenter un trop grand nombre de titres étalés sur seulement cinq jours et projetés dans des lieux éloignés les uns des autres. On aurait pu éliminer plusieurs navets et montrer les meilleures productions plusieurs fois. Sur cent cinquante œuvres, le tiers seulement fut présenté deux fois.

Le support vidéo est en train de supplanter le film. Le titre même de la manifestation devient obsolète puisque cette année cent trente et un vidéos furent présentés contre dix-neuf films. Un producteur français



Extrait de *Prent's Universe*, de Martial Ethier. Courtoisie du Festival International du Film sur l'Art.

me confiait au FIFA qu'il refuse systématiquement les tournages en 35 mm, à cause des coûts prohibitifs (comparés aux coûts de la vidéo). Heureusement, ces dernières années, la qualité des vidéos s'est sensiblement améliorée; cependant, il s'est encore trouvé des bandes dont la définition laissait à désirer et aux couleurs délavées.

Isamu Noguchi est un artiste choyé par le FIFA : trois productions sur lui ont déjà été présentées, dont une l'an dernier. Mais, cette année, *Isamu Noguchi Stones and Paper* de Hiro Narita s'avère le meilleur document, le plus complet sur le célèbre sculpteur. L'origine japonaise du réalisateur de cette production américaine y est peut-être pour quelque chose.

En 1904, à Los Angeles, naît Isamu Gilmour, fils d'une Américaine d'origine irlandaise Leonie Gilmour et d'un poète japonais Yone Noguchi. Ce n'est qu'à l'adolescence qu'il prendra le nom de famille de son père. Sa double ascendance fera de lui un éternel «outsider» : il est considéré comme Japonais par les Américains et occidental au Japon. D'autre part, cette double

appartenance lui permettra d'élargir son élan créateur.

Il passa son enfance au Japon et observa la façon nipponne de faire les choses : avec une économie de moyens et en harmonie avec la nature. Ces deux normes influenceront sa production artistique toute sa vie durant. À Paris, il travaille deux ans avec Brancusi qui lui enseigne comment utiliser les différents outils. C'est là qu'il commence à créer des sculptures non figuratives en bois, en pierre et en métal. De retour à New York, pour survivre il exécute des sculptures-portraits (George Gershwin, Lincoln Kirstein, Buckminster Fuller). Il dessina des décors pour les chorégraphes Martha Graham, Merce Cunningham et George Balanchine. Il collabora avec les architectes Bunshaft, Tange, Kahn et Taniguchi. Certains architectes refusèrent de travailler avec lui : il insistait trop pour changer les plans, car sa conception de la sculpture était «architecturale». Si on lui passait une commande pour une sculpture, très souvent il suggérait un parc au complet. Plus tard, on lui confia l'aménagement de jardins; le film montre les plus célèbres : celui de l'UNESCO à Paris et le *Billy Rose Sculpture Garden* de Jérusalem.

Le film propose des témoignages d'amis, collègues et parents (dont son demi-frère). L'architecte I.M. Pei le considère comme un artiste audacieux et aux talents multiples. Christo et Jeanne-Claude soulignent son sens de la beauté, de la poésie et de la simplicité. Son vendeur Arne Glimcher révèle qu'il vendait ses bonnes pièces et gardait les excellentes pour lui. Un jour, il réalisa une œuvre à la suite d'une commande. La trouvant si bien réussie, il la conserva pour lui-même et en fit une autre pour le client!

Quelqu'un qui ne connaît pas le sculpteur Mark Prent sera pour le moins étonné en voyant le film de Martial Ethier *Prent's Universe*. Comment cet homme calme, détendu, bon père de famille (on le voit expliquer le jeu de billard à son jeune fils) peut-il créer des personnages aussi laids et repoussants?

«L'humour est au cœur même de la plupart de mes travaux, explique-t-il ; l'humour, mais aussi un goût pour l'insolite — bazars des rues retirées de Hongkong et de Bombay, Jerzy Kozinski, Iain Banks et Roland Topor. Ce sont là quelques-unes de mes inspirations». Au cours du film, Prent affirme que ses œuvres ne sont pas réalistes, mais plutôt l'illusion du réalisme. Il essaie de créer une nouvelle texture de peau : «I can't say why I do this kind of works. I never try to analyse my works. If you analyse, you destroy the magic... Children like my works because, for them, it is fun, entertainment, theatre». Au début de sa carrière, il avoue avoir été influencé par le peintre Francis Bacon : spécialement la série de portraits de papes d'après Vélasquez où le personnage a la bouche grande ouverte (Bacon avait lui-même été influencé par un plan du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein).

La laideur dans l'art ne date pas d'aujourd'hui. Que l'on pense aux sculptures asiatiques ou africaines, aux chapiteaux romans, aux gargouilles gothiques, aux peintres Brueghel, Bosch, Lochner, Goya, Rops, Albright, Lebenstein, aux sculpteurs Edward et Nancy Kienholtz (avec lesquels Mark Prent a travaillé en 1973).

Il est beaucoup plus difficile de filmer des œuvres en trois

dimensions que des peintures. Je trouve que le réalisateur s'en est bien tiré en ce qui a trait aux éclairages et aux mouvements de caméra. Par ailleurs, on aurait dû filmer les œuvres exposées chez Circa quand il n'y avait pas de spectateurs : ces derniers dérangent. Martial Ethier a eu une bonne idée en demandant à Prent de «poser» en parallèle avec ses œuvres : l'on sait en effet que tous ses personnages sont exécutés d'après un moulage de son propre corps.

George Rickey — *Portrait d'un artiste* de Seth Schneidman. L'Américain George Rickey fut d'abord peintre et professeur d'art dans plusieurs universités américaines avant de se consacrer, au début des années cinquante, à ce qui devait le rendre célèbre : la sculpture cinétique.

Dénuées de moteur électrique, les sculptures de Rickey font appel au vent pour créer leur mouvement. Les minces lames d'acier se déplacent lentement, au gré de la vitesse des vents. La moindre brise déclenche un déplacement au ralenti, plein d'élégance. Dans la vidéo, Rickey pose une pièce de monnaie sur une grande sculpture et celle-ci se déplace de cinq degrés.

«Je ne suis pas préoccupé par les formes intéressantes... Mon langage c'est le mouvement et non le vocabulaire des formes». Et pourtant, contrairement à ce qu'il affirme, ses sculptures sont splendides (et encore davantage quand elles bougent). Il avoue avoir été marqué dans son enfance — passée en Écosse — par l'action du vent sur les voiles de bateaux : tangage, roulis, etc. Cette vidéo le montre dans son atelier de East Chatam, New York, et dans celui de Berlin (ville qu'il qualifie de «lyrique»), installant une sculpture monumentale à Cincinnati ou fabriquant du cidre. *George Rickey — Portrait d'un artiste* donne la parole seulement à Rickey, bonhomme sympathique, bon vivant, pas compliqué pour deux sous (on pense au personnage Calder) : on évite ainsi la procession des thuriféraires de tout poil (historien, directeur de musée, critique, ami) qui viennent tour à tour chanter louanges de l' élu du jour. ■