

ETC



Dépaysements passagers

Festival des films du monde, Montréal, du 24 août au 4 septembre 1989

Manon Regimbald

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36319ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Regimbald, M. (1989). Review of [Dépaysements passagers / Festival des films du monde, Montréal, du 24 août au 4 septembre 1989]. *ETC*, (10), 66–68.

Dépaysements passagers

Nocturne indien (France), 1989, 110 minutes. Réalisateur : Alain Corneau. Avec Clémentine Celarie et J.-Hugues Anglade

Festival des films du monde, Montréal, du 24 août au 4 septembre 1989 —

Avant de s'abandonner aux dépaysements cinématographiques et à l'attractive poésie sonore des versions originales slaves, germaniques ou romanes, les cinéphiles ont dû se remettre des indigestes sous-titres anglais et des versions originales en anglais non sous-titrées qui régnaient quasi unilatéralement à l'écran du *FFM*¹. À cette inflation galopante de l'anglais au festival s'ajoute la bourde relative à l'hommage à la Chine, prévu l'an prochain, pour sa production cinématographique, alors que la place Tien An Men rougit encore de l'assassinat de ses enfants².

Nonobstant ces différends, il nous reste l'irréductibilité du *FFM*. L'hétérogénéité des productions (souvent inégales, allant du cinéma «commercial» au cinéma d'auteur) rend l'événement récalcitrant aux réductions, malgré le fait que dans l'ensemble on peut affirmer que les productions sont demeurées dans des normes assez conventionnelles. Pourtant, par delà leur spécificité filmique, au fur et à mesure que se cumulent les projections, des relations de voisinage s'établissent entre certaines productions. À défaut de pouvoir plonger au cœur de certains de ces films, et d'en partager avec vous l'intime parcours filmique, d'en extraire la texture particulière, je favoriserai un balayage où se relaient, s'appuient et se développent dans un mouvement large, des circuits sémantiques complexes, partiels et aléatoires.

Dans cette perspective le regard porté sur les

œuvres ne vise pas nécessairement l'amorce, le développement et le dénouement classique des intrigues, tout au contraire. La perception butine, elle retrace un motif redondant, elle repère des mises en abîme en chaîne, elle met à découvert des figures dont la présence fluctue d'un film à l'autre.

*Sur l'itinéraire d'un motif
L'abîme de la représentation*

Une fois mise en abîme, la représentation nous donne rendez-vous en même temps qu'elle rappelle une certaine antériorité. Citationnelle, elle invite à la (re)lecture. Réfléchissante, la représentation de la représentation fait dévier la linéarité de la trame en freinant volontairement son développement, reportant la réflexion sur la structure même du système énonciatif. Elle convoque l'histoire générale et/ou locale, celle du cinéma, de la littérature, de la musique, des arts plastiques, et les autres. Aguichante, la citation s'accapare de l'œil et de l'esprit. Elle interrompt le continu filmique pour mieux en prolonger l'espace. Elle établit des raccords qui permettent une plus libre circulation hors cadre, un peu comme si la représentation de la représentation nous amenait vers un ailleurs spatio-temporel où la trame discursive se détacherait de sa linéarité restrictive. Le regard en plongée qui nous est proposé déplace l'image iconique. Elle transfère l'espace cinématographique d'un lieu à l'autre. Elle fait voyager les plans d'une fiction à l'autre. Elle déstabilise la représentation, la rendant nomade dans ses propres territoires.

Les cascades abyssales

Incontournable, la mise en abîme aura marqué la production cinématographique de l'année. Soutenue, voire entêtée, celle-ci s'obstine à faire voir l'œuvre dans l'œuvre, diversifiant ses lieux de production. Par exemple, l'écriture : dans *Ultimas imagines del naufragio*, Roberto écrit un roman et calque sa fiction romanesque sur ce qu'il croit être la réalité; sa femme est comédienne et répète inlassablement les mêmes répliques; *Les Matins infidèles* est composé autour de deux personnages dont l'un photographie et l'autre écrit, le premier construisant des images que l'autre mettra en mots; dans *L'Homme qui racontait des histoires*, le personnage principal est celui d'un écrivain pris au piège de l'écriture; *Erreurs de jeunesse* est centré sur trois personnages dont un jeune poète lisant l'œuvre de T.S. Elliot; *La Lumière du lac* présente, par delà l'intrigue d'un récit amoureux, Carlota, une écrivaine solitaire et sauvage — magistralement interprétée par Nicole Garcia — qui pose les problèmes de la création. La photographie : dans *Les Femmes sur le toit*, deux jeunes femmes, l'une photographe et l'autre qui l'assiste, occupent l'espace filmique, comme dans *Les Matins infidèles*. Le théâtre : *La Bande des quatre*, où la répétition théâtrale s'empare de l'écran, se partageant entre l'enseignement du théâtre et la fiction de la vie quotidienne; *Petits malentendus*, où six jeunes acteurs se prennent à jouer leur propre vie; *Pluie d'automne*, où la compagne de l'acteur principal est comédienne, permettant ainsi l'intégration de scènes théâtrales au scénario. Le cinéma : *Zanzibar*, dont l'histoire est celle d'une actrice, d'un metteur en scène et d'un producteur; *Les Baisers de secours*, où un réalisateur veut mettre en scène sa propre histoire, confiant le rôle principal à une actrice connue et non pas à sa femme qui, comédienne elle aussi, supporte mal de ne pas pouvoir jouer son propre rôle, le passage de la fiction à la réalité s'obscurcissant dramatiquement; *Nuovo cinema paradiso*, où s'expose une double histoire d'amour, d'une part entre les spectateurs et le cinéma et, d'autre part, entre le projectionniste du Cinema Paradiso et un enfant qui deviendra lui-même projectionniste et plus tard réalisateur. Les arts plastiques : *Corps perdus* où un peintre épris d'une chanteuse d'opéra, est entouré de gens qui aiment l'art et d'autres qui prétendent l'aimer et plus particulièrement dans la section des films de la télévision, le documentaire troublant *Van Gogh, la revanche ambiguë*, où la mégalomanie du marché de l'art s'empare irrévocablement et enfin, le téléfilm *Bonjour Monsieur Gauguin*, qui gravite autour d'un accordéoniste aveugle, fasciné par Gauguin.

Tous ces écrivains, poètes, peintres, cinéastes, comédiens ou interprètes lyriques auront vu leurs personnages se transformer en arguments actanciels. Combinée à des effets métonymiques, métaphoriques

et/ou synecdotiques, la mise en abîme aura creusé la chaîne narrative de ces productions, l'obligeant à se réfléchir.

Sur un double motif : d'histoires et d'Amériques oniriques (Ou encore sur le motif de l'éternel rêve américain)

Deux pendants : *Histoires d'Amérique* de Chantal Akerman et *Petite Amérique* de Michael Klier.

D'abord *Histoires d'Amérique*. D'une ville brumeuse s'échappent des bruissements slaves. Peu à peu, le profil de New York se précise dans le ciel nocturne pendant que s'élèvent des voix polonaises, yiddish et russes. Sous un mode d'alternances, des personnages se relaieront, (se) racontant et disparaissant tour à tour. Par cumulation, l'histoire s'additionne. Renversante, la mise en scène expose un axe de substitution. Elle contrarie l'enchaînement des séquences, brisant la continuité syntagmatique du récit. Comme si l'histoire se fragmentait sous l'éclat des paradigmes. Alors déambulent des gens qui, hors de l'Amérique, en rêvaient et qui, une fois arrivés en Amérique, demeurent encore aussi éloignés de leurs rêves. La réalité déloge le désir. Elle le reporte. Et si la ville américaine est filmée, elle se perd dans l'ombre des décors comme un arrière-plan : une ville étrangère. Irréel et prégnant, le film rappelle l'histoire, pour la faire sourdre. Des souvenirs la construisent, des souvenirs fictifs que des personnages créés nous racontent. Récit après récit, on fait advenir l'histoire, une histoire qui oscille entre ceux qui ont choisi d'oublier et ceux qui cherchent la parole enfouie. D'une génération à l'autre — les personnages à l'image des comédiens se partagent en quatre générations — on échange ses histoires. La fiction désordonne la chronologie historique. Elle expose l'altérité américaine, son hybridité constitutive. En contrepoint, l'humour juif cligne de l'œil à la tragédie. Comme dans un songe, la fiction ramasse dans son champ l'ancien et le nouveau monde, attablés dans un restaurant imaginaire.

Véritable pendant au premier film, *Petite Amérique* — «It's so much nicer where we are not» — nous rapporte une histoire brisée, fragmentée, construite autour d'une femme et d'un homme qui quittent la Pologne et rêvent de l'Amérique. De Varsovie à Berlin Ouest, Jerzy et Ewa, dans leurs histoires parallèles, vivent dans l'attente, effleurant l'amour. En noir et blanc, modestement, sobrement, se déroule le quotidien.

Les derniers plans nous amènent à New York où Jerzy retrouve Ewa, serveuse dans un bar (ils s'étaient rencontrés dans un bar à Cracovie). Une mélodie polonaise jouée par un accordéoniste (entrevu dès les premiers plans du film à Cracovie), une bouteille de vodka, reconstituent un décor polonais, où rôdent nostalgie et amertume. L'Amérique apparaît comme

l'écueil où se brisent les rêves du passage à l'Ouest, où désormais, ils ne pourront plus rêver d'aller.

Du vagabondage analytique à une focalisation temporaire

Des films en compétition, *Nocture indien*, *Ultimas imagines del naufragio*, *Sauvegarde et protégé* ont ravi mon attention. Chacun d'eux, à sa façon, cherche à fissurer le récit, à désintégrer le profil narratif au profit d'un travail formel qui, tenant son discours à côté des structures narratives, les déjouerait, les détournerait passagèrement de leur linéarité apparente. Contestée de l'intérieur, la matière filmique choisie (son et image) se travestit elle-même en texte.

Nocture indien est un voyage, un égarement, enveloppé par le mystère indien. Une quête intérieure où l'être erre à la mesure du hasard, au gré des dévoilements fugitifs et insolites de l'Inde. L'histoire passe par un personnage, Rossignol, qui, de Bombay à Goa, marche sur les traces d'un ami. La perte de l'ami conduit à une errance absolue qui à son tour s'impose au spectateur. Sobre et fluide, la trame visuelle se développe lentement. Sans se vouloir spectaculaire, la photo rend avec force le dépaysement indien. Le paysage sonore, assuré par l'adagio d'un quintette à cordes de Schubert — c'est encore Schubert dans *Trop belle pour toi* qui met en abîme le parcours narratif — sert largement l'intrigue. Il suspend la géographie filmique entre la réalité et la fiction. Encore ici, la poésie est mise en abîme. Le nom de Fernando Pessoa — poète portugais évoqué successivement par les personnages — signifie «personne». Raffinée, la synecdoque cumule les fonctions métaphoriques et métonymiques. L'univers durassien est là, à portée d'yeux, tout particulièrement sur les territoires romanesques du *Marin de Gibraltar* et du *Vice-consul*. Et bien que *Nocture indien* soit hanté par *India Song*, Alain Corneau a su plier le cinéma à ses propres images³.

Le cinéma soviétique et la perestroïka

Avec *Sauve et protégé* inspiré de Madame Bovary et *La Femme du vendeur de kérosène*, nous voilà assurés que le postmodernisme n'est plus étranger à l'Est (mais l'avant-garde russe du début du siècle participait déjà à l'éclatement des limites disciplinaires, à la déconstruction plastique et le formalisme russe n'a rien à apprendre aux soviétiques... alors). Citation, déconstruction, collage, représentation de corps nus, auto-références, le travail de l'expression pousse la forme (image et sonore) à ses limites dans ces productions. Nous sommes loin de *La Petite Vera*, où le traitement filmique demeurait conventionnel. Allégorique, la trame filmique de *La Femme du vendeur de kérosène* laisse voir un univers philosophique kantien où le

sublime et la transcendance voisinent une pratique surréaliste hautement performante, rappelant parfois l'univers fellinien. Avec *Sauve et protégé*, un film au déroulement excessivement lent, (où, entre autres, la version originale présente des citations françaises), l'effet dénotatif est complètement excédé.

Il va sans dire de l'arbitraire des relations ici établies. D'autres méritaient d'être développées, par exemple le motif ailé d'inspiration icarienne et/ou sésaphique qu'on repère dans *Les Femmes sur le toit*, *La Femme du vendeur de kérosène*, *A Whisper to a Scream*. J'aurais également aimé m'attarder sur *Les Matins infidèles* et sur *Sous les draps les étoiles*, de même que sur certains films étrangers comme *La Rose des sables* (Algérie), *Le Déserteur* (Grèce), *Un Coup par-ci, un coup par-là* (Tchécoslovaquie), ainsi que sur *Ultimas imagines del naufragio* (Argentine et Espagne). Mais des choix s'imposaient et le silence qui entoure certaines productions n'est pas toujours celui de l'indifférence ou du rejet. Loin de là.

Manon Régimbald

NOTES

1. La majorité des films de langue étrangère étaient sous-titrés en anglais, les films américains et britanniques n'étaient pas sous-titrés, tandis que les films en français étaient presque tous sous-titrés en anglais. Ironiquement, certains de ces films avaient déjà été présentés à Cannes avec sous-titres français. De surcroît, donnant le ton au festival, rappelons que le film britannique présenté lors de l'ouverture, *Shirley Valentine*, n'était pas sous-titré. Peut-on imaginer pareille situation à Cannes, à Berlin ou encore à Venise ? Dès la première conférence de presse, Robert Lévésque du *Devoir* soulevait cette maladresse plus qu'évidente. Les producteurs et réalisateur du film eux-mêmes s'en étonnaient et s'en excusaient. Une dernière remarque au sujet de *Shirley Valentine* : malgré son efficacité — Lewis Gilbert a déjà réalisé trois *James Bond* — il ne reste de ce film que la merveilleuse performance de l'actrice Pauline Collin qui éclipse le personnage de Shirley Valentine. Cela ne suffit pas à compenser le caractère superficiel du scénario. Par ailleurs, autant fut maladroite la projection de *Shirley Valentine* comme film d'ouverture, autant la présentation de *Nuovo cinema paradiso* pour clôturer le FFM s'est avérée fort judicieuse. L'adresse du réalisateur, tant au niveau de la trame narrative que du traitement de l'expression cinématographique, et la qualité du jeu des acteurs ont soulevé l'audience.
2. Pendant que la place Tien An Men est encore rouge du sang de ses morts, Serge Losique, président du FFM, annonce que la 14^e édition du festival rendra hommage à la Chine. Comment peut-on ignorer la violence des événements du printemps pékinois ? Soulignons par exemple que, dans le souffle des réformes actuelles, le gouvernement chinois est à rédiger une nouvelle loi encadrant le cinéma, qui délimiterait le nombre de productions annuellement et exclurait les scénarios violents ou pornographiques. Comment concilier cet hommage et la suspension de la liberté d'expression et de création ?
3. *Nocture indien* est réalisé d'après le roman du même nom de Antonio Tabucchi.