

Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal

L'autoréférentialité, la répétition, leur mort et l'espoir

Normand Chabot

Volume 9, numéro 3, mars-mai 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34213ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chabot, N. (1990). Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal : l'autoréférentialité, la répétition, leur mort et l'espoir. *Ciné-Bulles*, 9(3), 24-26.

L'autoréférentialité, la répétition, leur mort et l'espoir.

par Normand Chabot

Malaise dans la civilisation. En début de siècle, Méliès nous étonnait, nous réjouissait avec ses prouesses, nous faisant découvrir l'enfant en chacun de nous : la fantaisie. Sensiblement à la même époque, Freud nous dévoile les mécanismes psychiques, les différentes topiques (l'Inconscient, le Préconscient, le Conscient et le Ça, le Moi, le Surmoi), se basant sur l'importance cruciale du développement de l'enfant. Question de fantasme éveillé, d'un moyen d'évasion pour l'être humain angoissé. Pour Méliès, il s'agit du cinéma, pour Freud, il serait trop long de s'étendre sur ses écrits. Constat : Hollywood a bien appris sa fonction d'usine à rêves.

Autoréférentialité et distanciation: castration

Le 18^e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal avait ceci de particulier que plusieurs de ses films usaient de l'autoréférentialité c'est-à-dire quand le cinéma se réfère à lui-même à travers la représentation de la narration, de la diégèse. (J'irai jusqu'à dire qu'il se veut autoréflexif c'est-à-dire qu'il se pense comme médium). Double discours, double retournement sur soi qui semble éloigner le spectateur de son identification primaire et habituelle à l'écran. C'est particulièrement le cas pour les films de Miklos Jancsó (**Jesus Christ's Horoscope**) et d'Atom Egoyan (**Speaking Parts**) où le matériel audiovisuel afflue dans l'univers diégétique.

Le cinéma ne fait plus rêver, il pense à sa machination, il « s'auto-pense », excluant très souvent l'enfant-spectateur, le frustrant par un effet de distanciation. Lors de la projection filmique, le spectateur effectue une régression narcissique (le néces-

saire à « bon spectateur » comprend : une salle obscure, un grand écran absorbant, une impression de réalité permettant une certaine identification — d'où la sur-perception — ainsi qu'une suppression de toute action hormis celle de regarder) qui lui est très satisfaisante, pareille à celle vécue par l'enfant pendant et après la tétée ! Cet effet métaphorique tire son inspiration de l'étrange théorie du psychanalyste Lewin : « (...) l'écran du rêve est la représentation hallucinatoire donnée par le rêve du sein maternel sur lequel l'enfant s'endormait après l'allaitement. » (BAUDRY, Jean-Louis. **Le dispositif** in *Communications* 23, 1975, p.67).

La structure qui permet au film de nous distancier de la narration en montrant, par exemple, le processus de production d'un film (**Speaking Parts**) ou en filmant une caméra vidéo nous visant (**Jesus Christ's Horoscope**) a pour effet de sensibiliser le consommateur au phénomène « cinéma » et à sa position de spectateur en brisant, justement, sa condition spectatorielle passive et narcissique. Comme si ces films sevreraient le spectateur, le castreraient (castration, au sens psychanalytique, signifie alors « frustration de possibilités hédoniques », frustration de possibilités de recherche de plaisir. — DOLTO, Françoise, **Psychanalyse et pédiatrie**, Éd. du Seuil, p. 18), le réveillaient, rendant ainsi le spectateur présent à son corps, à ses pensées. Mais n'est-il pas frustrant de se faire réveiller, de se faire extirper de sa douce indifférence fantasmatique ?

Jancsó et Egoyan ou le cinéma qui meurt ...

Qu'en est-il des films qui nous intéressent ? Donnons quelques faits appuyant la théorie voulant que le cinéma soit mort.

Chez Jancsó, c'est évident. D'abord disons qu'il est un des derniers cinéastes poètes vivants, avec Forcier, Carax, Angelopoulos. Génie du plan séquence, des mouvements de caméra, il nous montre dans **Jesus Christ's Horoscope** le destin d'un homme qu'on connaît bien : Joseph K. La caméra vidéo supplante le stylo. Le poète K., dépassé, va en mourir, son image aspirée va disparaître tout comme celle de la maison où il est mort ; sa représentation, sa vision se confondent. L'image, omnisciente, transcendante, dévoile des choses qui s'échappent. L'image qui tue la littérature, qui bouffe le poète par sa propre poésie. S'il existe un espoir, il est dans Jancsó, dans son style (la caméra-chorégraphe de tout un folklore, d'une cause), mais pas dans son film.



Speaking Parts d'Atom Egoyan

Chez Egoyan, la distanciation se joue au niveau de l'histoire, de la diégèse. C'est le regard imperturbable, omniscient du réalisateur-producteur (David Hemblen) dans le film **Speaking Parts**. Ses actes tentent d'empêcher l'inceste entre Clara, la scénariste (Gabrielle Rose) et l'image du frère déplacé sur l'acteur Lance (Michael M^cManus). Le réalisateur-producteur incarne le Surmoi (créé en partie par l'apparition de l'*imago* paternel) et le Sur-cinéma car il ne jure que par ce médium (hyper-présence de matériel audiovisuel, référence constante au monde du cinéma, etc.). Cet être castrateur représente ni plus ni moins que le personnage de Zeus dans la légende de l'*Androgyne* rapportée par Platon dans le **Banquet**. L'*Androgyne*, image de la plénitude, les deux sexes réunis dans un même corps, fut séparé par Zeus, et depuis ce jour chacune des deux parties tente de retrouver celle qui lui manque. De nouveau ensemble, les deux parties s'étreignent jusqu'à en mourir afin de se refusionner, de retrouver l'état premier de plénitude, mais leur anatomie ne leur permet plus. Les deux êtres voulant se joindre trouvent leur équivalent dans le film d'Egoyan : d'abord dans le couple Clara/Lance et puis dans le couple Lance/Lisa. Le premier couple fait l'amour à distance (grâce à la transmission simultanée de leur image satellite). Ils jouissent mais (selon Lacan) de la jouissance de l'idiot : la masturbation. Le positif

ne rejoint pas le négatif, le manque n'est pas comblé ; leur destin s'apparente à celui des *Androgynes* : la mort les attend.

Le manque et le désir de le combler passent toujours, ici, par la transmission audiovisuelle : l'image-fétiche. La perte de l'objet du désir provoque une frustration certaine, conduisant à deux options : la conscientisation de la perte (faire son deuil) ou l'angoisse de castration (qui mène au déni de la réalité — le manque est réel — puis à la formation d'un objet fétiche permettant de combler le manque). L'image vidéo du frère décédé prétend couvrir le manque, sans succès. Clara doit alors déplacer l'image du frère manquant sur un autre (Lance) formant ainsi un être fétiche, qui tient lieu, qui tient le rôle de quelqu'un qui n'y est pas. La fétichisation nous ramène invariablement à l'usine à rêves.

Par exemple, les séquences où nous voyons Lance et Clara ensemble s'insèrent dans la structure narrative classique : une histoire d'amour « relativement » banale. Il y a réconciliation entre la représentation et le spectateur, contrairement aux scènes où le couple est séparé par le réalisateur/producteur, qui nous renvoient au manque. Leur union était trop belle pour durer. Un phénomène similaire se produit dans

la relation Lance/Lisa. La fin, à ce niveau, donne une certaine lueur d'espoir. Ce couple va-t-il réussir la fusion tant désirée ? Les visionnements répétés de Lisa ne ramèneront pas Lance mais seulement son image ; à moins que l'image ne s'incarne...

La mort du cinéma est inévitable si celui-ci s'engage sur le chemin de l'autoréférentialité. Le spectateur veut, et a toujours voulu, qu'on lui raconte des histoires. Malheureusement pour lui, nous vivons à l'ère du cinéma cérébral, autoréférentiel, du Sur-Cinéma castrateur des plaisirs — hédonistes — défendus.

Jarmusch et la répétition

Puisqu'il « faut » conter des histoires, soit... encore faut-il bien le faire. Il existe plusieurs façons de tuer le cinéma. L'autoréférentialité en est une mais la répétition en est une autre... digne des productions américaines. Celle dont je parle est beaucoup plus subtile ; celle de l'enfant qui découvre un jeu et qui ne s'en lasse plus : c'est la répétition dans le dernier film de Jarmusch : **Mystery Train**. Une « *stupid comedy* » disait avec humour Jim Stark, le producteur du film. « C'est bien joli le vide, mais c'est un vide un peu creux » avait lancé ironiquement un collègue après le visionnement. Le moins que je puisse dire, c'est que la répétition réduit la tension à son minimum. Cette tension est essentielle à l'intrigue. La seule intrigue réside dans le : « D'où vient ce coup de feu ? » ; cette seule question nous tient en vie en tant que spectateurs.

Mystery Train, c'est : les Japonais contemplant la statue d'Elvis à Memphis, l'Italienne laconique fixant devant le spectre du « King », les tenanciers de l'hôtel et leur loi du moindre effort, puis le trio infernal qui clôt le film à vive allure en résolvant l'énigme du coup de feu au grand plaisir du spectateur. Un point commun à tous ces personnages absurdes : l'hôtel miteux et le temps du séjour ; ils y passent tous la nuit, arrivant les uns après les autres. Répétition du même temps/espace sous divers points de vue. « Pour ce qui est du jeu de l'enfant, nous croyons comprendre que si l'enfant reproduit et répète un événement même désagréable, c'est pour pouvoir, par son activité, maîtriser la forte impression qu'il en a reçue, au lieu de se borner à la subir, en gardant une attitude purement passive. » (FREUD, Sigmund. **Essais de psychanalyse**. Payot, p.45)

Ainsi, l'enfant tend à maîtriser l'événement par la répétition, réduisant toute tension. Cet engouement

pour la stabilité a un nom dans la théorie freudienne : l'instinct de mort. Cet instinct s'oppose naturellement à l'instinct de vie (sexuel et d'auto-conservation). La seule trace d'instinct de vie dans le film s'inscrit chez les Japonais qui baisent dans la chambre d'hôtel : l'avenir, la reproduction (l'apparence d'immortalité), la Terre aux Japonais ! Seuls survivants d'une humanité qui se répète et qui reproduit les mêmes erreurs, effectuant un retournement narcissique — nous y revoilà —, se poussant dans une tendance à l'abaissement, à l'invariance, pour regagner l'inorganique. Voilà où nous mène le **Mystery Train**...

Espoir... Route One, U.S.A.

Faut-il retourner à la structure narrative classique afin de satisfaire le Moi des spectateurs ? Non, bien entendu. Poursuivre la bêtise de gaver l'enfant éternellement, de le laisser choir dans l'univers plaisant et rose bonbon de l'usine à rêves serait une erreur grave. Mais il y a toujours un risque lorsque vous frustrez un voyeur et lorsque vous ne comblez pas un fétichiste : ils peuvent bouder votre matériel, devenir anorexiques. Je crois qu'il y a toujours un moyen de conscientiser le spectateur sans frustration aucune, du moins sans trop de brutalité. L'espoir réside peut-être dans les films qui mélangent documentaire et fiction. L'espoir c'est **Route One, U.S.A.** de Robert Kramer. L'identification, nécessaire au plaisir du spectateur, se fait avec le personnage principal, Doc (Paul M^e Isaac) et la distanciation, la conscientisation, se trouvent dans le propos lui-même, dans l'énoncé.

Nous « embarquons » dans le jeu de la fiction, puis subissons la distanciation de la caméra documentaire, de la présence en voix *off* du réalisateur : une parcelle non-dérangante d'autoréférentialité. L'analyse du film se fait « après coup », nous décortiquons le film après en avoir joui, comme nous analysons le rêve après l'avoir rêvé. Kramer laisse une place à son spectateur, le laisse entrer, le suscite même par l'entremise de Doc et le fait réfléchir par son discours. De loin le meilleur film que j'ai vu au Festival, brillant et émouvant.

Le cinéma démystifié, dévoilé, autoréférentiel, le « on ne peut plus y croire, on saisit le processus, on ne rêve plus », la distanciation : la mort d'un certain type de cinéma. Le cinéma d'aujourd'hui connaît sa situation, sa mort est inévitable ; comme Joseph K., il la « souhaite », il la met en scène, il la répète jusqu'au mot « FIN ». ■