

Déambulations lisboètes

Jacques Kermabon

Number 153, September 2011

Des villes et des hommes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65054ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2011). Déambulations lisboètes. *24 images*, (153), 6-8.

Déambulations Lisboètes

par Jacques Kermabon

LORSQUE LA COMÉDIENNE JULIE DE HAURANNE DÉCOUVRE LISBONNE À L'OCCASION DE LA FIN DU TOURNAGE d'une adaptation des *Lettres de la religieuse portugaise*, elle ne peut pas savoir que, quelques années plus tôt, un ingénieur du son, Phillip Winter, débarquait dans cette même ville, appelé par un ami cinéaste, Friedrich Monroe, afin d'enregistrer des sons pour un film en cours. La production de la comédienne est française, du cinéma pour intellectuels, suppose le réceptionniste de l'hôtel à son arrivée quand elle lui explique que, les voix ayant été enregistrées à Paris, l'équipe du film est là juste pour les images. Le contraire de Winter en somme qui, confronté à des images silencieuses, arpentait Lisbonne de long en large micro à la main. Dix ans avant lui, Paul avait déambulé dans la même ville, caméra Super 8 à la main. Il venait de la mer. Mécanicien sur un bateau, il avait fait halte dans ce port sans savoir combien de temps il allait rester.

Tournées vers l'océan, les villes portuaires évoquent à la fois le bout d'un monde, la fin du voyage et l'aspiration vers un ailleurs, un nouveau départ possible. Elles ont nourri mille et une mythologies d'attentes, d'espoirs déçus, de mondes interlopes, de rencontres improbables, de liaisons sans lendemains possibles. Lisbonne n'y échappe pas qui a servi de décor à une ribambelle de films dont peu sont restés dans les mémoires. Nous ne parlons pas ici des œuvres portugaises. Que Manoel de Oliveira parfois (car son cœur bat surtout pour Porto), João Cesar Monteiro, Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues, pour ne citer qu'eux, aient planté leurs caméras dans des quartiers de leur capitale appartient à l'ordre des choses. Mais dès lors qu'une ville est choisie comme décor par un cinéaste étranger, surtout à l'époque où voyager était encore un luxe, indique assez vite la tentation d'un exotisme, que l'on soupçonne dans ces quelques titres : *Aventures à Lisbonne* de Harry Piel (1936), *Storm Over Lisbon* de George Sherman (1944), *Les amants du Tage* d'Henri Verneuil (1955), *Les lavandières du Portugal* de Pierre Gaspard-Huit (1957), etc.

Une autre dynamique s'enclenche quand la fiction intègre dans sa trame même une relation privilégiée avec la cité. *Dans la ville blanche* (Alain Tanner, 1983), *Lisbonne Story* (Wim Wenders, 1994), *La religieuse portugaise* (Eugène Green, 2009), pour lesquels des réalisateurs européens ont planté pour la première fois leur caméra dans Lisbonne, dépeignent chacun la découverte de la ville par des personnages inscrits dans une situation propice à des déambulations. Ce tropisme lisboète qui a attiré périodiquement des créateurs vers cette extrémité de l'Europe n'est pas sans lien avec des opportunités de coproductions. La présence au générique du Tanner du légendaire producteur Paulo Branco signe ainsi la relation privilégiée entamée par le Portugal avec tout le cinéma d'auteur européen.

La beauté particulière de cette ville aux sept collines a fait le reste et chacun de ces films, séparés d'environ une dizaine d'années, en recompose la topographie à sa façon même si, de l'un à l'autre, on en retrouve des signes distinctifs : le majestueux pont qui enjambe le Tage, autrefois nommé Salazar, baptisé Pont du 25-avril après la révolution des Œillets en 1974 ; les vieux tramways jaunes à l'assaut des rues étroites et pentues ; les fameux azulejos ; quelques airs de fado. Un point de vue superficiellement sociologique pourrait avancer qu'entre *Dans la ville blanche*,



La religieuse portugaise (2009) d'Eugène Green

Lisbonne Story et *La religieuse portugaise* la ville apparaît de plus en plus riche sans qu'on puisse vraiment déterminer si cet éventuel sentiment tient à l'évolution du pays ou aux choix des cinéastes. Plus justement, comme quiconque se retrouvant dans une ville inconnue, films et personnages oscillent entre découvertes de nouveaux lieux et imprégnations progressives d'espaces qu'ils s'approprient comme familiers : l'hôtel trouvé par Paul sur son chemin en débarquant de son navire, la grande maison décrépite abandonnée par le réalisateur que Phillip Winter transforme en studio, l'Albergaria Senhora do Monte où loge Julie de Hauranne et une chapelle qu'on imagine proche où elle se rend régulièrement.

L'hôtel de *La religieuse portugaise* offre un de ces points de vue surplombant qui constituent une des séductions de Lisbonne. Le film ne nous prive pas de panoramiques où se déploient, sous un soleil éclatant, les quartiers historiques et leurs bâtisses étagées vers la mer et dont les lumières éparées, la nuit, sont coiffées par la noire intensité de l'océan. Si Julie descend vers la cité, Paul *Dans la ville blanche*, installé plus près de la mer, se frotte directement à des quartiers populaires avec leurs marchés, leurs bars et billards, se perd dans des ruelles, pousse jusqu'à une plage. Dans sa quête de sons, Phillip se laisse guider par les images de son ami et croise une forme de pittoresque (les tramways, un rémouleur, des lavandières, etc.) en même temps que le film épingle



quelques icônes culturelles (Manoel de Oliveira, Madredeus en chair et en os, Fernando Pessoa, passant fugace interprété par un inconnu). Les déambulations de Julie et de Paul affectent leurs identités, la ville les transforme plus que Phillip, finalement le plus touriste des trois. Seul *Lisbonne Story*, par exemple, inscrit dans sa fiction comme une entrave le sentiment d'être égaré, en montrant la camionnette qui a amené son protagoniste repasser plusieurs fois au même endroit. C'est aussi que le personnage de Wenders poursuit des buts, d'abord retrouver la maison où il doit loger, puis enregistrer des sons en correspondance avec les plans de son ami réalisateur et retrouver ce dernier. Par contre, on ne saura jamais clairement les raisons qui ont conduit Paul à faire escale à Lisbonne, à s'y perdre, mais on pourrait tout autant dire s'y trouver.

Ce à quoi le marin se confronte est d'ailleurs moins une traversée de l'espace qu'une expérience du temps. Dans une lettre qu'elle lui envoie de Suisse, sa femme lui explique ce qu'est un axolotl, auquel le capitaine de son bateau l'avait comparé. Elle invoque Julio Cortázar : « Il me sembla comprendre obscurément leur volonté secrète : abolir l'espace et le temps par une immobilité pleine d'indifférence. » Mais avant même cette verbalisation explicite, la mise en scène nous avait fait éprouver l'expérience d'un temps indéfini. Dès l'arrivée à Lisbonne, les plans ne s'enchaînent pas selon une relation de cause à effet, ils flottent comme des nappes de temps aux liaisons indéterminées.

En rythmant *Dans la ville blanche* d'images enregistrées par Paul en Super 8, Alain Tanner dédouble son regard, sa manière de parcourir la ville, d'en capter des bribes même si on perçoit assez vite que ces plans silencieux disent surtout les états d'âme du marin en crise. En inscrivant ainsi des images « amateurs » à l'émotion et à l'authenticité si particulières, le réalisateur suisse interroge le cinéma en acte là où, chez Wenders, le questionnement

s'exprime dans le discours désabusé de son cinéaste de fiction, Diogène du septième art réfugié dans une épave de petite voiture échouée au bas d'une barre d'immeubles déshérités. Les sentences définitives qu'il profère dans une salle de cinéma désaffectée, à propos des images aujourd'hui incapables de montrer ou de dire, sur le sentiment qui l'a saisi que plus il filmait Lisbonne, plus il sentait disparaître cette ville qu'il aime, sa tentative dérisoire d'y répondre par des plans enregistrés à l'aveugle, sont assez promptement battues en brèche par le bon sens de l'ingénieur du son. Oui, il est encore possible de renouer avec l'enfance de l'art, de rejouer à l'homme à la caméra sous le signe bienveillant de Dziga Vertov. *Lisbonne Story* s'achève sur ce happy end.



Dans la ville blanche (1983) d'Alain Tanner

Quoique mettant en scène un tournage, *La religieuse portugaise* est sans doute de ces trois films celui qui nous engage le moins

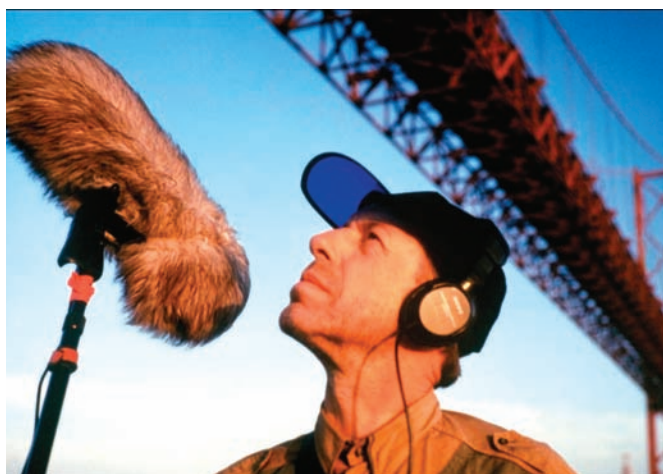
Journal intime

de Nanni Moretti

Comment exprimer au cinéma le genre d'impressions, de sentiments, de réflexions que l'on consigne habituellement dans un journal intime? La réponse de Nanni Moretti est la seule peut-être qui convienne vraiment au septième art : par le



mouvement, comme l'exprime avec maestria la première partie de ce film unique, longue déambulation en Vespa dans la Rome qu'il aime, véritable poème cinétique qui tantôt s'attarde à l'architecture, tantôt sur les gens, et fait de la balade urbaine le prétexte à une introspection aussi profonde que drôle (voir sa rencontre avec Jennifer Beale, qui apparaît sur le bord de la route quelques instants après que Moretti eut évoqué son appréciation de *Flashdance*). Pris par ce voyage sinueux, ému par les pièces musicales qui l'accompagnent – langoureux Léonard Cohen, énergique Cheb Khaled, belle ballade italienne –, on suit sans difficulté les détours en forme de digressions que prend Moretti pour nous parler de politique, de danse, de musique, mais surtout de cinéma, ultime objet d'amour du cinéaste dont on comprend vite qu'il est indissociable de Rome, qu'il habite avec une égale passion. Le voyage dans la ville est déjà un film, ou peut-être son amorce, sa préfiguration. Le pèlerinage silencieux qu'il effectue à la fin de la séquence à la plage d'Ostie, dans la banlieue de la capitale romaine – où a été assassiné Pasolini –, témoigne d'ailleurs avec sobriété et émotion de cette filiation. – Pierre Barrette



Lisbonne Story (1994) de Wim Wenders

explicitement vers des questions de cinéma. Il partage avec les deux autres la latitude de donner à son personnage principal le temps de parcourir la ville, de s'en imprégner, mais l'expérience de Julie de Hauranne semble, encore plus que la crise existentielle de Paul et les pérambulations de Phillip, liée à la capitale

portugaise. Qu'est-ce qu'un film peut capter d'une ville? Si les quartiers et les bars de Lisbonne que nous découvrons avec Julie restituent une certaine tonalité, la tessiture sonore créée avec une clarté parcimonieuse qui répond à l'éclat de la lumière s'y révèle déterminante. Le substrat sonore c'est aussi la poésie du fado que Julie croise au gré de ses promenades. Toute cette matière brassée tend à approcher, à faire résonner quelque chose de plus essentiel, un sentiment, une vibration particulière. Après que, suite à leur rencontre, un homme eut renoncé à se suicider « comme dans un roman russe », la comédienne, une nuit, face à la ville qui s'étend à leurs pieds, a ses mots : « Toute cette énergie que Lisbonne nous envoie, c'est la vie. » Paul le marin mélancolique n'y a-t-il pas connu une renaissance? Phillip a contribué à celle de Friedrich. En adoptant un petit orphelin, Julie naît mère sans enfanter.

Mais Julie est traversée aussi par une autre expérience qui voit s'interpénétrer le passé et le présent, la réalité et la fiction. Une certaine porosité gouverne ainsi ce qui se joue entre elle-même, le personnage du XVII^e siècle qu'elle interprète et la religieuse croisée dans la chapelle. « Nous sommes tous plusieurs êtres », lui confirme cette dernière. Cette prise de conscience existentielle a-t-elle à voir avec l'âme de Lisbonne? En tout cas, dans la patrie de Pessoa, maître en hétéronymie, cette parole est d'or. ■

CHUNGKING EXPRESS

de Wong Kar-wai

En 1994, personne n'aurait pu prévoir l'impact phénoménal que *Chungking Express* aurait sur la cinéphilie mondiale et la carrière de son auteur. Encore de nos jours, ce film demeure une sorte d'ovni dans l'œuvre de Wong Kar-wai. En pleine production difficile d'*Ashes of Time*, son film d'arts martiaux épique, le cinéaste décida de prendre une pause de trois mois afin de réaliser un projet rapide, peu coûteux et commercial. L'objectif était double : se changer les idées et rééquilibrer les finances de sa compagnie, particulièrement mises à mal par les coûts de cette superproduction historique. Le film dépassera toutes les attentes, devenant un véritable film-culte et imposant le réalisateur de *Nos années sauvages* comme l'un des grands noms du cinéma mondial. Ses jeunes stars magnifiques, ses mouvements de caméra sensuels, son romantisme contemporain et son utilisation répétitive de la musique (*California Dreamin'*) marquèrent les esprits et inspirèrent, pour le meilleur et pour le pire, de nombreuses imitations.

Mais plus encore que tous ces éléments qui, pour la plupart, étaient déjà présents dans son précédent opus, c'est avant tout l'utilisation que fit Wong Kar-wai de Hong-Kong qui donne, encore aujourd'hui, sa véritable originalité au film. À l'opposé de l'image moderne et aérée véhiculée par la plupart des films de l'époque, *Chungking Express* propose une vision hétéroclite, étouffante et cosmopolite de sa ville. Les ruelles sont étroites et les appartements, minuscules. Les immigrants illégaux composent une grande partie de la population. Les bars sont tenus par des Blancs qui jouent de la musique occidentale. Les jeunes mangent du McDonald et des *shish taouk*. Et ils n'ont de cesse de courir, de



marcher et d'attendre l'âme sœur dans les rues de cette célèbre Chungking Mansion, véritable quartier historique. Assurément, le portrait à la fois exotique et si familier que Wong Kar-wai dresse de sa ville a permis à de nombreux cinéphiles de reconnaître leur propre réalité urbaine, une identification amplifiée par l'impression d'immédiateté que ce film, tourné en si peu de temps, conserve. Un an plus tard, Wong Kar-wai réalisera avec *Fallen Angels* le négatif de ce film. Le ton y est plus sombre, la stylisation plus appuyée et les espaces s'ouvrent, au point où la moto et les transports en commun remplacent la déambulation de son prédécesseur. Films symboles de l'angoisse de la rétrocession (l'angoisse générée par le passage du temps y est une obsession), ces deux films sont les derniers récits contemporains de Wong Kar-wai sur sa ville. Une ville qui ne sera jamais plus la même. — Bruno Dequen