

Figures de la mélancolie

Nicole Gingras

Number 56-57, Fall 1991

Léa Pool

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22956ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (1991). Figures de la mélancolie. *24 images*, (56-57), 66–69.

FIGURES DE LA MÉLANCOLIE

PAR NICOLE GINGRAS

Dans le cinéma québécois, l'œuvre de Léa Pool offre un écran idéal à la question de la mélancolie. Au centre de chaque film, on retrouve un personnage mélancolique en suspens dans le temps, profondément ancré dans un passé qui le blesse.

L'état mélancolique

«On voudrait tout oublier...»*

La mélancolie, souvent décrite comme une disposition à la solitude, mais aussi à l'activité créatrice, permet d'aborder les films de Léa Pool sous un angle nouveau. La mélancolie, tristesse sans cause, état généré par une perte, réaction à un deuil, apparaît aussi comme une manière d'être où la mémoire d'une perte et les souvenirs sont mis au service d'une pratique artistique : le chant (*Strass Café*), le cinéma (*La femme de l'hôtel*), la peinture (*Anne Trister*), la photographie (*À corps perdu*).¹

Ce lien entre la mélancolie et une pratique artistique correspond à la thèse débattue depuis l'Antiquité du génie créateur habité d'une humeur noire, caractéristique du type mélancolique. Discutant de la relation entre mélancolie et génie, Platon, Aristote, Ficin parlent de gravité inspirée et de génie pensif, de tristesse stérile et d'un état de méditation profonde entre accablement du vide et plénitude du savoir, traits de caractère de bien des personnages des films de Léa Pool. Ces recherches qui scrutent le comportement du mélancolique abordent la mélancolie sous différents angles. On parle alors d'humeur subjective décrite comme un état d'âme purement temporaire, de maladie ou d'exacerbation d'une conscience de soi, «miroir magique» essentiel au génie créateur.

Le mélancolique et le temps, question de mémoire

«Elle parcourt l'oubli dans sa tête, à la recherche du vide, de la mémoire du vide. Elle est pleine de murs.»*

Le cinéma de Léa Pool s'adresse à la mémoire dans un appel aux évocations, aux souvenirs entraînant la construction d'une trame narrative souvent complexe et non linéaire, par analogie aux strates temporelles qui se chevauchent lors des opérations complexes de remémoration.

Comment les souvenirs refont-ils surface? Aux souvenirs pétrifiés, associés à la filature que le photographe d'*À corps perdu* exerce sur ses deux amants en les photographiant à leur insu, s'oppose le souvenir «vivant» du vol du planeur. Le magnétisme, la fascination de ce souvenir d'enfance sur Pierre est symptomatique d'un tempérament mélancolique, révélant ce désir de figer une expérience réelle ou imaginée, qui exerce

une fascination sur lui.

«La remémoration est la relique sécularisée. La remémoration est le complément de l'expérience vécue. Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort.»² Incapable d'investir son futur, le photographe se retire dans le passé qui provoque l'effondrement de son présent. Les deux personnages de *Strass Café*, le photographe d'*À corps perdu* refusent tous trois de s'inscrire dans le présent. Semblables au mélancolique, ils sont incapables d'effectuer l'acte qui les relierait à un futur et se trouvent ainsi confrontés à l'effondrement de ce présent. Car la mélancolie apparaît avant tout comme une disposition face au temps, une ouverture devant l'écoulement sans fin du temps. Paralyisés, ces personnages souffrent de ce que le passé occupe tout l'espace et les place dans un état d'absence. «Le passé est toujours au centre du regard mélancolique, il en est même le seul objet.»³ Ces instants remémorés, bouées de sauvetage ou moments de «légèreté» pour le mélancolique, sont autant d'instants précédant l'exil qu'il connaîtra.

Les opérations de remémoration sont complexes, Léa Pool le sait. Durant ces instants, il est difficile d'identifier de quel lieu le personnage parle. Le spectateur se retrouve régulièrement désarçonné devant les images qui s'offrent à lui. Parce que les personnages, de *Strass Café* à *À corps perdu*, parlent du lieu inaccessible de la mémoire, il nous est difficile d'identifier s'il s'agit du passé, du présent, du futur ou d'un fait imaginé. Des glissements subtils s'opèrent. À l'indétermination temporelle s'ajoute une indétermination des genres. Dans *Strass Café* on ne peut être sûr du passé; en devenant progressivement interchangeables, le «il» et le «elle» alimentent cette instabilité.

Tout le texte et la narration de *Strass Café*, avec ses répétitions, ses omissions, ses hésitations, ses oublis révélateurs, reprend les actions conscientes et inconscientes de la mémoire. Pour *La femme de l'hôtel*, l'enchâssement des diverses strates narratives, que provoque l'alternance des trois personnages féminins (cinéaste, comédienne, femme de l'hôtel) et leur interchangeabilité, favorisent différemment de continus glissements temporels et empêchent le spectateur de se fixer sur un moment ou d'en figer un instant. De quelle histoire s'agit-il? Nombreuses sont les stratégies que privilégient la cinéaste pour rendre présent, d'un film à l'autre, ce vacillement des temporalités. Successivement la mémoire sert d'écran à l'amnésie ou à une volonté d'oubli (*Strass Café*), fait écran à la folie (*La femme de l'hôtel*), à la blessure du silence (*À corps perdu*).



La solitude du photographe Pierre Kurwenal (Matthias Habich) dans *A corps perdu*.

Exil, aliénation, dépossession

*«Elle entend les rumeurs du dehors, les cris du dedans. Ne sait rien faire d'autre.»**

Les deux personnages de *Strass Café* traduisent bien l'exil auquel la perte de l'amour les condamne. Ils sont les exilés les plus représentatifs du cinéma de Léa Pool, corps flottant sans ancrage. Le mélancolique ne s'appartient pas, il est pure dépossession, corps en exil, en exil de son propre corps, incarnation du «désespoir de la passivité réfléchissante»⁴. Tout le texte prononcé par les deux voix de femmes foisonne d'indices quant à la perte, au déracinement, à l'oubli. La répétition de quelques phrases, alliée à la répétition de certains plans, évoque à la fois le ressassement d'idées associé au comportement obsessionnel du mélancolique et à la mouvance des opérations complexes de la mémoire. Que ce soit le personnage en flottage de *La femme de l'hôtel*, le photographe en chute libre d'*À corps perdu*, au même titre qu'Anne Trister paralysée dès son arrivée à Montréal: tous trois incarnent et partagent cette même sensibilité au temps. Corps en suspens dans le temps, en exil, semblables aux héroïnes du cinéma de Chantal Akerman, personnages en errance, déracinés géographiquement, affectivement, ils se souviennent et tentent d'oublier.

À l'exil s'ajoute inévitablement la folie. *À corps perdu* nous met en présence d'un personnage à la dérive: dérapage de Pierre, effritement affectif de l'individu «abandonné» et en difficulté, d'où l'impossibilité d'articuler son désir, sa demande de l'autre. Poussé hors du labyrinthe, Pierre Kurwenal en cherche à nouveau l'entrée: en exil dans sa propre existence. Estelle, la femme de l'hôtel, est peut-être le plus énigmatique des personnages créés par Léa Pool. Le passé de cette femme fantomatique demeure inaccessible au spectateur. Personnage

opaque par excellence, elle ne se raconte pas. Son mutisme (sa folie) sert d'écran à la cinéaste (Léa Pool et le personnage de cinéaste incarné par Paule Baillargeon). Sa «folie» la protège dans son refus de fonctionner et nous révèle une retraite en soi absolue.

C'est en revoyant le premier film de Léa Pool qu'on réalise à quel point tous les personnages s'interpellent d'un film à l'autre et apparaissent comme autant de doubles des deux personnages de *Strass Café*. Ces deux phrases tirées de *Strass Café* pourraient aussi bien être attribuées au photographe d'*À corps perdu* qu'à *La femme de l'hôtel*: «Le temps s'est arrêté pour elle depuis longtemps. Le temps n'a peut-être jamais existé. (...) Il/elle «ne fait rien de plus longtemps possible, pour s'habituer, pour ne pas oublier.»*

Le projet de *Strass Café*, avec ces glissements entre la femme et l'homme du café, la structure du récit qui se distend, le ressassement des moments vécus, narrés ou oubliés par les deux personnages, l'alternance de deux voix de femmes, évoque la graduelle perte d'identité, ce passé qui happe tout. L'amour impossible constitue la clé du cinéma de Léa Pool, où s'entre-croisent des individus en transit affectif, géographique ou existentiel.

La ville

*«Ils se sont trompés de lieu et de temps. Ils traversent la ville. Ils sont étrangers. Ils marchent toujours. Ne s'arrêtent jamais ou rarement.»**

La ville, au centre de tous les films de Léa Pool, est le théâtre de l'errance, de l'isolement. Elle offre au mélancolique, pour qui le sentiment d'une corrélation possible entre son temps intérieur et le mouvement des choses autour de lui s'est

aboli, des éléments qui ne changent pas, qui ne bougent pas. Immobilisé face à ce qui se déroule sous ses yeux, le mélancolique note les changements autour de lui sans que ceux-ci secouent sa mélancolie. «L'asynchronie, le temps désaccordé du «cœur d'un mortel» et de la «forme d'une ville» sont l'une des plus saisissantes expressions de l'état mélancolique.»⁵

Les personnages traversent la ville en marchant. Ils marchent jusqu'à oublier le temps, leur corps. Ils marchent souvent la nuit, sont vus de dos, opaques aux regards. Filmer la ville, ses terrains et ses édifices désaffectés, ses quartiers qui résistent, ses murs placardés, ses graffiti, ses ruelles sombres et désertes, son port, ses espaces industriels — signes d'une sensibilité à l'espace vide, vacant et engoutissant. La ville, théâtre de la perte de l'individu, miroir réfléchissant l'impossibilité d'être avec les autres, est aussi le théâtre de la fuite. Dans *La femme de l'hôtel* comme dans *À corps perdu*, la ville soutient cette sensation d'étouffement, d'abandon, de vide présente tout au long de ces films. Pierre, le photographe d'*À corps perdu*, est à la recherche d'un lieu pour se laisser dériver en sécurité, mais paradoxalement cette ville l'obsède. Il s'est mis en tête de réaliser un reportage sur «la ville qui dilue». La ville devient alors un territoire photographique où se «développe» l'histoire de la rupture amoureuse. Elle sert de lieu-écran à la dissolution de l'identité, à la folie, au voyage immobile.

L'absence

«Le temps s'est arrêté pour elle depuis longtemps. Le temps n'a peut être jamais existé.» *

Prisonnier des nappes de son passé qui l'interpellent constamment, le personnage chez Léa Pool est absent au présent plutôt qu'indifférent. Il semble paralysé, alourdi. Toute tentative de mouvement, de déplacement devient difficile, voire impossible. Cet homme stationnaire, en suspens, se balance entre deux états contradictoires : double virtualité d'un même tempérament. «C'est le mélancolique dont l'esprit vole au ciel dans l'extase de l'intuition unitive; c'est encore une fois le mélancolique qui s'écarte dans la solitude, qui s'abat dans l'immobilité, qui se laisse envahir par la torpeur et l'hébétéude du désespoir.»⁶ Ce passage d'une euphorie à une détresse désarmantes, nous rapproche du photographe d'*À corps perdu*, à la fois terré dans son appartement lorsqu'il réalise que ses deux amours ont disparu et à la fois animé par ses rêves d'envol associés au planeur de son enfance.

Cet état d'être aux choses incarné par le photographe d'*À corps perdu*, photographe distant souvent passif ou victime de cette violence qu'il documente machinalement, instinctivement, inconsciemment, aveuglément, nous révèle un observateur critique de son environnement. C'est aussi un état de la mémoire, au sens où il produit une hésitation entre une image présente et une image absente. Cette hésitation nous relie à la photographie, en traduisant à la fois la relation qu'on entretient à ce médium et le lien qui nous unit et l'unit au réel, au sens où la photographie rend à la fois l'absence manifeste, «conserve» l'action, la vie, et laisse place au désir absolu de fiction.

Si le cinéma de Léa Pool fait rarement appel à la photographie (*À corps perdu*), il s'impose toutefois comme un cinéma photographique, au sens où la cinéaste utilise diverses straté-

gies photographiques plastiques, formelles ou métaphoriques. Voir dans *Strass Café*, un nombre de plans fixes qui contribuent, par leur durée et leur statisme, à confondre cinéma et photographie. Ou dans *À corps perdu*, la relation entre Pierre et ses amis déployée en une suite de photos sur les murs de son atelier : les multiples arrêts sur image associés à la prise de vue durant cette filature, les passages de la couleur au noir et blanc, les gros plans des convives réunis autour d'une table.

Seule la mort conserve dans l'état et tout le rapport que Pierre Kurwenal entretient à la photographie n'a d'objet que de tuer dans l'autre sa propre image, de tuer en soi l'image de l'autre. Volonté de la cinéaste à revenir sur des images en ruines où les jours ne se succèdent pas mais se détachent du temps, telle une photographie : ruines d'une histoire, celles de *Strass Café* et d'*À corps perdu* ; histoire en ruines, celle de *La femme de l'hôtel*.

La dualité présence/absence offre à la cinéaste plus d'une possibilité d'écriture, permettant ouverture et suspension du récit, caractéristique de presque tous ses films. Les niveaux de narration, où se retrouvent emboîtements et enchaînement de fragments, se chevauchent, se superposent ou s'annulent comme les strates temporelles. *La femme de l'hôtel* en est l'exemple type : œuvre se concentrant sur le pouvoir de la mémoire et porte ouverte à l'imagination, à la folie. Cette dualité crée une alternance entre le réel et la fiction en s'appuyant sur la mouvance du temps et de l'espace, sur une histoire en boucle et sur la circularité du récit. Elle révèle aussi le principe d'écriture en glissement au cœur même de *Strass Café*, où des nappes de mémoire se soulèvent, se chevauchent. Dans *Anne Trister*, elle évoque la recherche des racines du père et les traumatismes infantiles. Les hésitations entre passé et présent d'*À corps perdu* favorisent l'enfance comme moment heureux et révélateur d'un passé en devenir.

Dans ce cinéma où on reconnaît l'importance de la mémoire, les souvenirs sont vécus/remémorés comme autant d'images se détachant de la continuité temporelle, au même titre qu'une photo. La fixité occupe une place de premier plan et sert de support à de multiples états stationnaires : folie, dépression, mutisme, prostration.

Ce cinéma et ses quatre récits respectivement elliptique, circulaire, linéaire et en suspens, nous offrent, dans une continuité fragmentée le choc, le déchirement des corps, des histoires en parallèle, les inévitables ratages de la vie. L'éclatement des images, l'oubli, les parcours solitaires. Fragments d'une vie. ■

NOTES

* extrait du texte de *Strass café*, prononcé en voix-off

1. Des quatre films de la cinéaste, *Anne Trister* est celui qui semble le moins fondé sur la mélancolie, même si toutefois les personnages sont en flottement face à leurs émotions. Le personnage de l'artiste arrivant au Québec à la recherche de bribes manquantes de son enfance n'est pas empreint de ce sentiment de douleur, de lourdeur et de perte qui habite les personnages des autres films. Douleur et lourdeur qui deviennent progressivement lancinantes.
2. Walter Benjamin. *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'ère du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1974, pp : 239-240.
3. Roland Recht, *Mélancolie moderne* texte tiré du catalogue d'exposition «Saturne en Europe», Éditions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, p : 37
4. L'expression est de Jean Starobinski parlant de Baudelaire.
5. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Éditions Julliard, 1989, p : 64
6. Jean Starobinski, op.cit. p : 47.



À corps perdu :
la ville théâtre de l'errance.



Estelle dans *La femme de l'hôtel* et Marianne dans *La demoiselle sauvage* : deux femmes hantées par la mémoire.

