

La quête des paradis perdus d'Otar Iosseliani

Christina Stojanova et Jean-Philippe Gravel

Volume 18, numéro 3, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33513ac>

[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

Stojanova, C. & Gravel, J.-P. (2000). La quête des paradis perdus d'Otar Iosseliani. *Ciné-Bulles*, 18(3), 52–55.

La quête des paradis

PAR CHRISTINA STOJANOVA

perdus d'Otar Iosseliani

Otar Iosseliani aura réalisé sept longs métrages depuis son premier, **la Chute des feuilles**, en 1966, dont quatre réalisés en France à la suite de son départ de l'Union soviétique, qu'il quitta en quête de liberté artistique. Sans doute a-t-il appris depuis que les *diktats* idéologiques des producteurs occidentaux hantés par le profit ne sont pas si différents des *diktats* idéologiques de l'État communiste... Néanmoins sa rigueur créatrice laisse penser que son entêtement «typiquement géorgien» l'a protégé de ce désenchantement qui écrasa d'autres auteurs russes émigrés: qu'on pense seulement à la santé ruinée d'un Tarkovsky, ou des compromis artistiques constants qui finirent par rendre méconnaissables les talents d'Andrei Konchalovsky, avant de mettre un terme à sa carrière hollywoodienne.

Otar Iosseliani est né en 1934 à Tbilisi, capitale de la Georgie soviétique. En ses propres mots, il serait «le représentant de la dernière culture méditerranéenne dont les racines plongent dans l'Antiquité. Les Grecs, les Égyptiens et les Romains ont tous disparu, et pourtant les Géorgiens écrivent dans le même langage que les Étrusques, et partagent la même vision du monde.¹» À cela s'ajoute l'influence profonde de l'hégémonisme de la culture soviétique, et son contact prolongé à la culture occidentale (particulièrement son cinéma), par les rudiments d'une formation musicale ainsi que des études en arts visuels et en mathématiques.

Par ailleurs, Iosseliani témoigne d'une reconnaissance particulière envers son professeur de montage, L. Filonov, qui l'initia aux travaux de Jean Vigo et du méconnu Boris Barnet, sans doute le cinéaste soviétique qu'il préférerait entre tous. Contrairement à ses films, qui évitent de

créer toute tension dramatique, ce Géorgien exubérant aime à s'adonner, durant ses entretiens, à des interprétations audacieuses et controversées. Se réclamant de Jacques Tati et de René Clair, il dit préférer de loin leur ironie, leur humour léger et leur tendresse envers les personnages à l'attitude sinistre de cinéastes jugés intouchables: Welles, Kubrick ou Bergman, ou encore ces incontournables de la littérature russe que sont Anton Tchekhov ou Fédor Dostoïevski, qu'il juge trop dédaigneux ou fatalistes envers leurs personnages.

Les idées d'Iosseliani relatives à ses antécédents artistiques sont supportées par un système de valeurs philosophiques concernant le passé et le présent du monde et certaines convictions à propos de sa mission en tant qu'artiste. Il dit croire fermement au principe qui veut que nos ancêtres aient vécu bien mieux que nous, pour la simple raison «qu'ils avaient encore le choix de demeurer des personnes décentes». Ses opinions sur la déroute du monde actuel semblent fort proches des idées du philosophe social français Jacques Ellul, d'après qui les catastrophes qui secouèrent l'Europe durant la seconde et la troisième décennie du siècle dernier firent émerger les mythes de l'égalité sociale et du progrès technologique comme autant d'excuses pour justifier l'exercice d'une cruauté à l'intensité sans précédent. La détérioration des rapports humains qui s'ensuit fut notamment décrite dans son premier — et plus pessimiste — film français, **les Favoris de la lune** (1984). Dans **la Chasse aux papillons** (1992), ces ténèbres se raréfient un peu grâce à la nostalgie qu'inspirent ses personnages âgés, derniers survivants d'une noblesse française évanouie: «Il ne s'agissait pas de montrer les "derniers mohicans" de l'aristocratie, mais les



Otar Iosseliani durant le tournage des *Favoris de la lune*

dernières personnes décentes à exister dans le monde tel qu'on le connaît aujourd'hui.» Dans **Et la lumière fut** (1989), Iosseliani prend le ton de la fable pour conter l'histoire simple d'un village sénégalais détruit au nom des nécessités du «progrès» et de la «modernité», comme si la révolution industrielle gagnait tranquillement les coins les plus reculés du monde, en apportant avec elle la destruction écologique et les plaisirs suspects de ce qu'Ellul appelle la «société de masse» ou «société de propagande» — où même les plus nobles idéologies servent, selon lui, à soumettre l'opinion et l'attitude des gens. Nous voyons donc l'authentique esprit communautaire et harmonieux qui animait le village être brutalement remplacé par un rapport antagoniste entre l'individu et une collectivité oppressive. Les natifs du village sont marginalisés, dispersés et finalement détruits, à l'image des anciens nobles de **la Chasse** — ou s'intègrent à ce «meilleur des mondes» d'une manière à laquelle **les Favoris...** nous avait déjà

familiarisés: «Chacun d'eux aura appris à vivre pour lui-même, indifférent au monde environnant... Perdant ainsi sa plus intime culture pour sombrer graduellement dans la barbarie», dira-t-il dans une entrevue accordée à **Positif**².

Comme on le dit couramment, le style, c'est l'homme. Cela ne pourrait être plus vrai dans le cas d'Iosseliani. La seule référence qui nous vienne à l'esprit étant Milos Forman, particulièrement lorsqu'il faisait partie de la Nouvelle Vague du cinéma tchèque en 1963-1965, où il révéla un sens critique aiguisé envers les idioties du communisme, l'écart entre son image officielle pompeuse et la bêtise de la réalité qu'elle dissimulait.

Mais comment se fait-il qu'Iosseliani ait réussi à équilibrer son travail de manière à préserver son don d'observation critique sans se mettre à dos les producteurs occidentaux et le public,

malgré ses observations sociales peu flatteuses? La clé, à mon sens, doit se trouver à nouveau au cœur des racines géorgiennes du cinéaste, dont la culture apporta des œuvres où le grotesque, le sens du ridicule et la satire impitoyable ou cruelle agissent comme des remèdes face à un certain état de société.

En tant que cinéaste géorgien travaillant dans le milieu culturel homogénéisant et «russifiant» de l'Union soviétique des années 60 et 70, Iosseliani se rendit très vite compte que son héritage culturel ne pourrait survivre que s'il parvenait à mettre de l'avant son universalité transculturelle. Aussi son humour particulier, sa douce ironie et sa manière de présenter ses personnages comme des vagabonds romantiques (et leurs antagonistes comme des victimes malgré elles de leurs visées matérialistes), en firent vite la coqueluche de l'intelligentsia soviétique. Cependant, sa propension à évoquer les joies de la vie, les plaisirs de la paresse et de la contemplation, en eux-mêmes un défi pour les régimes totalitaires, allaient à l'encontre des visées d'éducation idéologique par le biais des fictions exemplaires prisées des autorités en place.

Après avoir déménagé à l'Ouest au début des années 80, au sommet de l'ère post-moderne — ou plutôt de la cacophonie babylonienne — où tout est permis mais rien ne compte vraiment, Iosseliani développa son style davantage face aux progrès de la mondialisation culturelle, aux visées encore plus hégémoniques. Cette fois, il devait faire face à cette bête polycéphale appelée «public», avec son appétit insatiable pour un type bien différent d'universalité transculturelle: celle de la «culture de mort» parfois nourrie par des auteurs aussi talentueux que Stone ou Scorsese, Coppola ou Tarantino.

Néanmoins, Iosseliani continua à tranquillement peaufiner son style, évitant la linéarité au profit d'une narration juxtaposant diverses intrigues ou *leitmotifs* visant chacun un personnage ou un groupe d'individus, allant doucement de *leitmotiv* en *leitmotiv*, en formant une mosaïque où chaque épisode contribue à la signification de l'ensemble.

C'est qu'Iosseliani n'applique pas seulement le principe du *leitmotiv* comme technique structurale de base. Il s'agit aussi d'une approche conceptuelle globale qui lui permet de se relancer d'un film à l'autre, entre certains personnages types ou certaines atmosphères caractéristiques. Il recrée ainsi un modèle reconnaissable de notre monde actuel et touche, d'un film à l'autre, à différents aspects de son existence problématique. Son *leitmotiv* premier concerne le choc culturel entre l'ancien et le nouveau, où l'«ancien» inclut la tradition, la culture et la spiritualité — toujours plus sages et plus fragiles que l'arrogance destructrice du «nouveau», dissimulé sous l'impératif romantique du «progrès»... le terrorisme étant pour Iosseliani l'une des plus horribles conséquences de cet idéalisme perverti.

Le joyau du cycle français d'Iosseliani est sans conteste son dernier film, **Adieu, plancher des vaches!** Comme dans **la Chasse**, il y applique son style raffiné, mixture de ludisme et de mélancolie, pour décrire l'existence parallèle de diverses strates sociales sans insister ouvertement sur le thème des conflits qui peuvent s'ensuivre. Le «plancher des vaches» du titre indique une vieille expression qu'on utilisait chez les marins pour signifier la «terre ferme». Mais le seul navigateur de ce voyage est Nicolas, le fils d'un aristocrate épicurien et constamment aviné, qui a un penchant pour le chant médiéval, et qu'interprète Iosseliani lui-même. Sans émettre explicitement de jugement moral, le cinéaste suit Nicolas lors de ses escapades quotidiennes loin du manoir familial (gouverné avec une poigne de fer par sa mère), vers le cœur du Paris moderne où les jeunes gens tombent amoureux, les clochards perdent leur temps et les requins de la finance brassent de grosses affaires. Mais après qu'une tentative de vol à main armée eut envoyé Nicolas en prison, l'idylle bohème touchera à sa fin.

À la fin du film, les personnages ont tous rejoint la «terre ferme» qu'ils avaient consciemment ou inconsciemment désirée. Le père quitte la maison avec son copain clochard. Paulette, la jolie fille du bistrotier parisien, ignorant tout de

l'amour qu'éprouve Nicolas pour elle comme de la richesse immense de ce dernier, Marie-Gaston, un séducteur raté, sans s'en sentir plus mal. La mère de Nicolas est également bien installée avec son amant et partenaire d'affaires, et continue de distraire l'assemblée avec du Schubert et de la haute cuisine... Et, après son court séjour en prison, Nicolas regagne le giron de sa famille favorisée: enfoncé dans la chaise de son père, sirotant son vin en fredonnant des chansons, il semble reproduire la vie insouciant de celui-ci, mais sans son panache ou sa propension au plaisir.

Comme dans tous les films d'Iosseliani, le spectateur cherche activement à en déterminer le sens. Le cinéaste se contente de développer son récit avec une détermination tranquille, baignant chaque scène de touches ironiques et nostalgiques à la fois, grâce, notamment, aux images remarquables de William Lubtchansky, avec qui il collabore pour une troisième fois. La présence d'un personnage aussi inusité que celui du pélican, défilant dans le manoir en arborant une ressemblance étrange avec la mère de Nicolas, participe entièrement à l'énigme.

Dans le dossier de presse de son film, Iosseliani écrivait: «J'aimerais que mes films soient un cadeau pour quelqu'un que je ne connais pas mais qui, forcément, partagerait mes opinions.» Eh bien, apparemment, avec **Adieu, plancher des vaches!**, le cinéaste semble toucher, lui aussi, à la terre ferme: plusieurs jurys respectés témoignèrent de leur gratitude pour ses rares présents de la plus éloquente façon en lui décernant récemment le prix de la Critique européenne du meilleur film et le prestigieux prix Louis-Delluc du meilleur film français de l'an 1999. Espérons que cet article témoigne aussi — bien que modestement — du fait que les présents d'Iosseliani ont bel et bien atteint destination. ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel

1. D'après une entrevue avec Ian Christie dans le *Monthly Film Bulletin*, LII/614, mars 1985, p. 68-69.
2. Entrevue avec Michel Ciment, *Positif*, numéro 381 (novembre 1992), p. 25-26.

