

Georges Dufaux : *Voyage illusoire*. Office national du film, 1997, 52 min 11 sec.

John Kristian Sanaker

Volume 2, numéro 1, 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000126ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000126ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sanaker, J. K. (1999). Compte rendu de [Georges Dufaux : *Voyage illusoire*. Office national du film, 1997, 52 min 11 sec.] *Globe*, 2(1), 147–149.
<https://doi.org/10.7202/1000126ar>

RECENSIONS

antérieures utilisant cette approche, et manque la subtilité et la rigueur académique de certains de ses articles antécédents.

Peter Graefe
Université de Montréal

Georges Dufaux,
Voyage illusoire.
Office national du film, 1997, 52 min 11 sec.

J'ai eu l'avantage de voir cet admirable film sans avoir lu un seul mot sur l'accueil réservé au film au Québec (accueil qui a probablement été élogieux). Ainsi ma surprise a été maximale en voyant ce film original et personnel, très loin du film-sur-écrivain de facture traditionnelle (du genre «Profession écrivain» et ses films-portraits sur Maillet, Hébert, Godbout, etc.).

Ici, il s'agit d'un film-voyage où Dufaux accompagne Ying Chen lors d'une visite en Chine, la première depuis son départ pour Montréal en 1989. Ainsi, le film comporte bien des images de Shanghai ayant une certaine valeur de documentaire. Cependant, la qualité du film n'est pas surtout liée aux images chinoises. Dufaux réussit admirablement à donner au film une forme réflexive qui déplace son centre d'intérêt de la réalité chinoise que nous voyons vers le processus que traverse Ying Chen en revoyant son pays, après les années à Montréal durant lesquelles elle a pris sa place parmi les meilleurs des écrivains dits «migrants», grâce à ses trois romans *La Mémoire de l'eau*, *Les Lettres chinoises* et *L'Ingratitude* (un quatrième titre, *Immuable*, a suivi depuis le tournage du film).

Cette dominance réflexive est présente dès le début du film, où nous voyons Ying Chen déambuler à Montréal — la tour du Stade olympique, le métro — contre des réflexions sur son destin d'émigrée sous forme de voix-over. Cette co-présence des deux niveaux qui permet au spectateur d'établir une distance par rapport aux images, s'affirme davantage lorsque Dufaux lit une longue lettre qu'il a reçue

de sa protagoniste. C'est une lettre personnelle où elle réfléchit entre autres sur le projet de film où elle a accepté de se lancer. Pendant la lecture de la lettre, la bande image nous a déjà transportés à Shanghai, et ce manque de correspondance entre les deux niveaux de communication souligne combien le film n'hésite pas à exposer son double registre.

Dans la suite du film, la réalité qu'expérience l'écrivaine pendant son voyage est constamment transformée en matière de son carnet de voyage qu'elle tient partout et pendant toute la durée de son séjour, jusqu'à la veille de son retour à Montréal. Le film comporte bien quelques brèves séquences où la réalité filmée vit de son propre poids de document (scènes de rue avec gymnastique chinoise, la classe d'idéologie à laquelle nous assistons avec la protagoniste, sa visite chez son ancien professeur de français, le cours de français à l'Université avec récitation du «Pont Mirabeau», etc.), mais après chaque morceau chinois, le film ne tarde pas à nous en distancer en nous situant à côté de Ying Chen, qui laisse Dufaux, le cinéaste occidental en visite, filmer la ville légendaire, alors qu'elle, la Montréalaise chinoise en visite dans un pays qui n'est plus tout à fait le sien, trouve plus intéressant de tenir son journal sur ses expériences d'écrivain entre-deux-cultures.

La réussite du film comme un ensemble signifiant dépend bien sûr d'une certaine convergence des deux niveaux: le filmant et l'écrivain doivent concourir à nous donner *un* récit du *même* voyage. Cette convergence existe, mais elle est loin d'être banale et évidente. Je dirais même que c'est ce manque de correspondance évidente entre le vécu immédiat d'une part, et la réflexion sur le vécu de l'autre, qui fait la qualité du film comme document sur Ying Chen. Car c'est la façon particulière dont la protagoniste elle-même se situe par rapport au filmé qui nous fascine, qui nous donne notre optique de spectateurs. Un bon exemple en est la séquence sur les 4 000 marches et l'effort que font tous les promeneurs que nous voyons en train de grimper la montagne. En pleine réalité chinoise, le commentaire de Ying Chen nous fait part de ses réflexions personnelles déclenchées par cet effort de Sisyphe qu'elle observe: son propre travail acharné et sans fin pour maîtriser la langue française, cette langue seconde avec

RECENSIONS

laquelle la romancière néo-francophone lutte constamment depuis le début de ses études de français.

La réussite du film vient dans une large mesure de cette ouverture opérée par le jeu fascinant entre les deux niveaux. Au lieu de nous proposer une petite histoire close, le film nous invite non seulement à un voyage à Shanghai, mais aussi à un voyage existentiel : celui de Ying Chen à travers son carnet de voyage qui accompagne tout le tournage du film, ce projet qu'elle a qualifié elle-même d'«aventure incertaine» (dans sa lettre à Dufaux).

Aussi le tournage est-il thématiquement à plusieurs reprises, dans le carnet lu par la protagoniste aussi bien que dans certaines scènes (comme chez le professeur d'université où Ying Chen se dit fatiguée par sa participation au film). Et Dufaux ne cache en rien cet effet de distanciation dans la dernière scène de lecture où les préparations avant le «vrai» début du tournage sont incluses dans le film, scène qui se termine d'ailleurs par une question de Dufaux derrière la caméra, question par laquelle il s'inscrit dans le hors-champ du film: «Es-tu contente de rentrer à Montréal?»

Voyage illusoire est bien un film sur un film, sur un film conçu comme une aventure dans laquelle le cinéaste met généreusement tout en œuvre pour que la protagoniste puisse dépasser son rôle d'objet filmé (le film *sur* Ying Chen) pour devenir sujet et regard, pour que le film devienne une expérience en train de se produire (le film *avec* Ying Chen).

John Kristian Sanaker
Université de Bergen (Norvège)