

Le voyage à Kotka

Jean Chabot

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23623ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chabot, J. (1997). Le voyage à Kotka. *24 images*, (87), 40–43.

scandinaves

tivement tout autant au réel qu'à la fable, et dépasse en fait (ou englobe) toutes les catégories. Puisqu'il n'y a jamais qu'un seul sujet sur lequel le regard s'arrête, et c'est celui de la distance entre deux êtres ou entre une femme et un homme dans une société donnée. Cette distance-là varie suivant les époques mais, à l'intérieur d'une période précise, elle reste identique pour tous les individus et ne saurait se réduire aux différents cas de figure à l'intérieur desquels elle peut se manifester.

Et bien sûr, ce qu'elle dit, cette distance, écart, intervalle, c'est tout ce qui se passe, autrement, dans ladite société. Mille sujets, un seul qui les dise tous.



Mais pour se rapprocher

Il ne s'agit d'ailleurs pas que de l'absence du père, encore qu'elle corresponde de manière assez dévastatrice à l'époque actuelle, pour la jeunesse surtout. Dans d'autres films de la série scandinave, par exemple *Lettre à Katja*, de Sikka-Liisa Konttinen et Peter Roberts, on se rend compte que le père peut être présent et que tout se passe en fait au niveau d'un bruit de fond plus diffus, plus global.

Dans ce film-là, lui aussi finlandais, on se retrouve dans une situation assez semblable à celle du précédent. Sikka-Liisa est, comme Anu, photographe professionnelle, et son mari, Peter Roberts, caméraman, tout comme l'était l'ami d'Anu. Et la Katja du titre est leur fille à tous les deux, née en Angleterre d'un père britannique et d'une mère qui a quitté la Finlande à la fin de son adolescence, pour aller étudier et travailler à l'étranger. Elle y est restée pendant plus de deux décennies, jusqu'au jour où, sa fille devenue une adolescente, elle se rend compte qu'elle ne peut plus continuer, qu'il lui manque quelque chose.

Comment dire? On se pense citoyen de la planète. On se retrouve un jour à l'étranger, les gens s'exclament: «Tiens! Un Canadien!» (ou, ici, une Finlandaise). Mais à quoi cela se voit-il? Personne ne se pense jamais représentatif, ou, pire encore, typique, et surtout pas folklorique. Alors à quoi donc l'appartenance se voit-elle? Comment se manifeste-t-elle? Et d'ailleurs, l'appartenance à quoi exactement?

L'appartenance

On a l'impression que c'est à l'élucidation de cette question-là que tous les films scandinaves de cette série, à des degrés divers, se sont attaqués. Certains le font à même le vaste monde, par exemple *L'Atlantique*, des Suédois Jan Röed, Magnus Enquist et Kristian Petri, qui descend l'océan du même nom du nord au sud, en passant d'une île à l'autre, depuis l'Islande jusque dans la ville abandonnée de Grytviken, dans une île de la Géorgie du Sud, aux portes de l'Antarctique.

Dans ce film hanté par le vent du large, on sent passer, dans la voix de Max von Sydow, qui le commente, bien moins un carnet de route qu'une méditation tournant autour de cette question-là: com-

À 1700 mètres de l'avenir de la Danoise Ulla Boje Rasmussen, ou le voyage au bout du monde.

ment peut-on être d'un endroit? En même temps que c'est à un tout autre niveau réflexif que le film se joue, dans un réseau complexe de références internes à une tradition scandinave plusieurs fois centenaire et qui s'achève avec le XX^e siècle, soit celle des marins, des voyageurs, explorateurs et baleiniers, qui n'existe plus aujourd'hui que sous la forme d'une ardente rêverie promise à l'oubli.

À Grytviken par exemple, qui fut un haut lieu de la chasse à la baleine, il ne reste plus que des ruines. Dont celle d'une salle de cinéma. On y trouve un bout de film, qui date des années 20, à l'époque où le siècle s'annonçait chargé de plus de promesses qu'on n'en pouvait imaginer. En silence, dans une salle détruite, cette bribe de film ancien se déroule à l'écran.

Et de tout cela, nous le savons, il ne subsiste plus rien. Ni de la chasse à la baleine ni des autres promesses. On dirait à ce moment-là que, de ce rocher désert où le film s'achève, le monde entier s'est retiré et qu'il a comme implosé là-bas, très loin, avec ses foules, sa fureur, son énergie triomphante. Et l'on se demande: mais comment peut-on être d'un endroit maintenant que tout est en train de se dissoudre dans quelque chose qui n'a pas encore vraiment de visage, pas vraiment de nom. Comment dire? On pense à ce mot d'Hélène Cixous qu'Edgar Morin cite dans *Une année Sisyphé*: «On ne voit plus maintenant de mouchoirs dans les gares, il paraît qu'il y a eu des explosions dans le soleil et qu'il y a des médicaments qui suppriment la honte, le regret et les rêves. Bientôt, on pourra naître sans crier, ensuite ce sera sans crier faire l'amour, perdre un enfant, mourir. On va vers le silence.»

Il y a effectivement beaucoup de ce silence-là dans cette rétrospective de films scandinaves. C'est le silence de la ville abandonnée de Grytviken, bien sûr, et le silence du père d'Anu Kuivalainen au téléphone...

Silence aussi dans un film incroyable, *À 1700 mètres de l'avenir*, où la Danoise Ulla Boje Rasmussen nous entraîne vers un autre bout du monde, un tout petit village d'une des îles Féroé, dans l'Atlantique nord, à 350 kilomètres au large de l'Écosse. On comprend bien l'isolement de ces insulaires-là quand on apprend que jamais nul d'entre eux n'a occupé un emploi rémunéré!... C'est

dire aussi à quel degré presque surréaliste de vie communautaire ils peuvent être parvenus. Mais depuis très peu de temps, la télévision a fait son entrée dans le village. À chaque soir, chacun rentre s'asseoir devant son poste, et se tait pour écouter...

Silence aussi de la nuit, dans la ville de Paris, dans un film étonnant de maîtrise et d'humour, *Nattbok*, du Suédois Carl Henrik Svenstedt, où l'on accompagne, en un étrange nocturne monté sur des airs de rap, une équipe d'éboueurs composée exclusivement de Noirs d'Afrique... Et c'est encore là la même interrogation qui revient: celle de l'appartenance ou de la dépossession, et celle des liens par lesquels on peut appartenir à soi-même (ou pas).

Silence de la solitude. Par exemple, dans *Le vieil homme et sa chaumière*, la Suédoise Nina Hedenius enferme littéralement le spectateur dans un espace qui ne doit pas mesurer plus d'un kilomètre carré. C'est là qu'habite un très vieil homme, peut-être son parent, avec qui nous allons, en quatre-vingt-dix minutes, traverser une année entière, dans un silence presque complet. Le film ne comporte en effet pas le moindre dialogue, puisque le personnage restera seul à l'écran du début jusqu'à la fin, ni d'entrevue non plus, ni même le moindre commentaire.

Gageure filmique extrême, et pourtant fascinante d'un bout à l'autre, cette description du quotidien d'un homme dont on ne saura rien, sinon qu'il est en parfaite adéquation avec le paysage où il se trouve, serre d'aussi près que faire se peut toute la question de l'identité. Dans la mesure où l'on ne s'identifie peut-être à rien d'autre, en définitive, qu'à un petit morceau de paysage. À une rêverie qui s'en inspire.

On est là, il neige, le printemps s'amène, on est là, nuit d'été, premiers signes de l'automne, on est là, la neige revient. Pour des raisons mystérieuses, on a l'impression de frôler quelque chose d'immense en regardant ce film, qui passe en un instant.

Mais c'est peut-être aussi parce qu'on voit très clairement à quel travail Nina Hedenius se livre et à quelle urgence intérieure elle répond. La première et la dernière scène de son film nous plongent dans des images de laideur, de grisaille et de saleté, qui ne sont pas sans rappeler ce qu'on a vu à Kotka, dans le film d'Anu Kuivalainen. On se retrouve cette fois-ci en plein cœur de Stockholm, sur Kungsgatan, grande rue commerçante, où plus rien ne subsiste, ni chez les piétons, ni dans les lieux, ni dans les activités, qui ait gardé d'autres signes distinctifs que ceux, stéréotypés, que la consommation impose. À nouveau, l'indifférence, l'indifférenciation. Et c'est à partir d'une telle prémisse que tout le film va s'organiser non pas dans la recherche d'un contrepoint idyllique, bucolique, mais dans celle, autrement exigeante, d'une appartenance.

L'adéquation

Évidemment, c'est du bonheur dont tout cela parle, et dont tout cela veut parler, avant même que des données et des impératifs cinématographiques de forme ou de genre ne viennent y jouer quelque rôle que ce soit. Et même pas du bonheur, donnée bourgeoise si on veut, mais de l'adéquation à soi-même, parfois si problématique ces années-ci.

Sikka-Liisa Konttinen, elle aussi, tourne autour de cette donnée centrale, dans ses *Lettres à Katja*, mentionnées ci-dessus. Un moment lointain, ancien, perdu, la hante. Dans une de ses

réflexions, en voix off, elle rappelle ainsi l'époque où «ce que vous étiez et où vous étiez ne formaient qu'une seule et même chose». Et c'est cette dimension-là qu'elle cherche dans toute la première partie du film, alors qu'elle revient en Finlande avec sa fille et qu'elle tente de lui montrer tous les liens qui la rattachent aux paysages de son enfance, à des visages aussi, à des danses, à des chants...

Mais cette manière de faire, où s'entremêlent les matériaux les plus divers, depuis les archives familiales jusqu'à des éléments qui relèvent presque du reportage brut, touristique ou autre — on est très proche du cinéma de Mireille Dansereau dans ce qu'il a de plus stimulant —, ne saurait en aucune manière se résumer à son caractère impressionniste. Car c'est bien autre chose que la mélancolie de ses souvenirs de jeunesse que Sikka-Liisa voudrait pouvoir partager avec sa fille.

Et elle n'y parvient pas. Là aussi, comme dans le film d'Anu Kuivalainen, on voit bien que ce qui se développe à l'écran, c'est un rapport de distance entre deux êtres, qui doit dire tout le reste. Les vacances terminées, Katja ressent le besoin de rentrer en Angleterre, où elle est née. Sa mère, Sikka-Liisa, reste en Finlande. Elles vont continuer de s'écrire... Et cet échange-là se donne, dans le film, aussi bien comme réflexion que comme récit.

Katja écrit: «La Finlande de ton enfance était peut-être bien belle mais elle n'existe plus. Maintenant, c'est comme partout ailleurs.» À Helsinki, l'hiver est revenu, la ville est froide et anonyme — et Sikka-Liisa s'y sent comme une étrangère.

On sent pointer soudain l'ombre du dépaysement. Tout comme Anu Kuivalainen dans sa chambre d'hôtel, à Kotka, Sikka-Liisa se rend compte maintenant qu'elle ne sait plus ce qu'elle est venue chercher là. À sa fille, elle écrit: «Quoi que ce soit que je fasse, j'ai toujours l'impression que je devrais être en train de faire autre chose.»

Cette question-là de la dépersonnalisation, corollaire de celle du dépaysement, semble hanter plusieurs des films de cette série scandinave, tout comme elle hante, à des degrés divers, toute l'époque actuelle.

Place publique

Déjà, il y a vingt-cinq ans, Jacques Ferron, dans *L'imromptu des deux chiens*, écrivait: «Quand tout sera théâtre, on jouera faux.» Partout sauf au théâtre, serait-on tenté d'ajouter aujourd'hui... Car dans la rue, souvent, cette sensation-là s'impose. Déjà, dans son dernier film, *La Voce Della Luna*, Fellini en faisait état. Dans une des scènes majeures du film, l'un des deux personnages commente ainsi, pour le bénéfice de son compère, la parade des gens sur une petite place publique: «Vous observez bien cet homme à bicyclette avec ses lunettes et son sac en plastique? À quoi il ressemble? À n'importe quel monsieur distingué, non? Épatant! Oh! regardez celui-là qui vient juste de passer... Vous l'avez remarqué? Qui pourrait nier que c'est un passant? Et ces deux-là! Suivez un peu ces deux-là qui se dépêchent! Voyez comme ils discutent! On dirait qu'ils ont Dieu sait quelle affaire importante à conclure. Et voyez celui-là au téléphone, voyez comme il se justifie. Il demande pardon. Regardez le mal qu'il se donne pour avoir l'air affairé. Et pourtant rien de tout cela n'est vrai. Ces messieurs n'ont rien à faire. Aucun d'eux, rien, jamais. Tout ce que nous voyons n'est qu'une fiction, n'est

que simple représentation. Tout est faux, archi-faux.»

Le point de départ

Ce n'est évidemment pas en référence à son propre film que Fellini élabore cette scène où deux personnages, d'ailleurs plus ou moins fêlés eux-mêmes, en viennent à sentir que la réalité n'est, pour ainsi dire, plus tout à fait réelle.

On s'en rend compte effectivement quand on installe une caméra quelque part pour filmer, que cela soit en documentaire ou en fiction. Dans une approche comme dans l'autre, on a de la difficulté à se dégager de l'imitation des imageries qui règnent actuellement dans les médias.

On le voit dans la fiction, où bien des acteurs jouent comme dans... ou se prennent pour..., et où leur jeu ne correspond plus à la mise en clair de quelque chose qui se vit là, quelque part, dans la société qui les entoure, mais au contraire, à une volonté de ressembler à des étrangers qui n'ont que peu de rapport avec quoi que ce soit d'autre que du déjà vu cinématographique. D'ailleurs, on se rend compte que les scénarios en font autant, qu'ils sont hantés eux aussi par le besoin de copier, bien plus que par celui de chercher dans la réalité de nouvelles étincelles de drame ou de rire de sorte que la perte d'intérêt du spectateur n'a rien d'étonnant.

Et c'est pareil dans le documentaire où, trop souvent, on s'organise pour fréquenter de moins en moins l'homme de la rue... Ou alors, quand on le fait, c'est pour venir se buter sur l'évidence que lui aussi se trouve engagé dans un incroyable travail de mimétisme, dans lequel le besoin de ressembler à ce qu'il voit au grand écran américain est devenu si important que tout ce qui pourrait correspondre à une simple existence brute et irréfutable se voit relégué au rang de contingence d'une importance bien secondaire. Imaginez l'effet de cette tendance sur la vérité des films.

Documentaire et fiction, n'entretenant que des rapports de plus en plus convenus, consensuels, conventionnels, avec le monde, se trouvent, par voie de conséquence, exempts de tout risque et de toute transparence par rapport au réel.

Mais justement, dans la mesure où le tableau dressé ci-dessus peut constituer une hypothèse de travail valable, comment filmer? Comment revenir à un degré zéro de filmage qui échappe à ce «tout est représentation» dont parle Fellini? Comment réinventer le récit? Comment lui redonner un ancrage dans la société qui soudain lui confère une certaine adhérence à tout ce que les gens vivent et dont ils ne parviennent pas à parler, ces années-ci?

Ici et là, parfois, des bribes de réponse semblent vouloir se former, dans une imitation du théâtre dont Jean Renoir avait d'ailleurs justement très bien senti la nécessité, par exemple dans *Éléna et les hommes*.

C'est sur cette approche-là que me paraît se fonder le *Joyeux calvaire* de Denys Arcand, qui n'a peut-être fait ce film que pour montrer des personnages qui se prennent pour d'autres..., et donner à voir ce fantasme misérabiliste dans lequel tant de gens s'enferment — dans l'espoir de le court-circuiter. Un peu comme l'avait



L'Atlantique des Suédois Jan Röed, Magnus Enquist et Kristian Petri. «Dans ce film hanté par le vent du large, on sent passer, dans la voix de Max von Sydow, qui le commente, bien moins un carnet de route qu'une méditation (...)».

fait Jean Rouch avec *Moi, un Noir*, où les habitants d'Abidjan se prenaient pour Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Dorothy Lamour...

Et il y a l'autre manière, dont tous les films scandinaves présentés ce mois-ci à la Cinémathèque québécoise témoignent, et dont il se peut que nous puissions, ici, l'observer avec profit.

Realisation! Realisation!

Cette manière, le cinéaste danois Jon Bang Carlsen, dans le film *How to Invent Reality*, essaie de la définir de la façon suivante: «Images become meaningful when reflected in someone's mind». Le titre d'un autre de ses films présenté dans cette série exprime d'ailleurs à lui seul ce qui constitue l'enjeu même de toute cette production: *Life Will Be Lived*.

Parce que si le cinéma ne correspond pas à cette exigence-là, à quoi sert-il? Comment peut-il ne pas sonner faux?

Une image, une dernière. Elle rappelle Gilles Groulx. Nous marchions, lui et moi, dans une rue commerçante de Stockholm, il y a de cela quelques années. Et notre attention fut soudain attirée par le fait que, dans les vitrines des magasins, un peu partout, on pouvait lire, en très grandes lettres, un mot: REALISATION! REALISATION! Évidemment, cette étonnante popularité du terme central de métier, même au pays de Bergman, avait de quoi piquer notre curiosité. Renseignement pris cependant, nous devions découvrir que ce mot-là, là-bas, signifie: «Vente à rabais».

Mais dans les films scandinaves qu'on peut voir à la Cinémathèque ce mois-ci, cette acception-là du mot «réalisation» ne s'applique en aucune manière. Bien au contraire. ■

Jean Chabot est cinéaste.

Il a notamment réalisé *Mon enfance à Montréal* (1970), *La fiction nucléaire* (1978), *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (1987), *La nuit avec Hortense* (1988), *Sans raison apparente* (1996) *Notre Dame des chevaux* (1997).