

Le don fellinien

Suzanne Jacob

Number 71, February–March 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacob, S. (1994). Le don fellinien. *24 images*, (71), 16–18.

Le don fellinien

par Suzanne Jacob

Je sais que je dois quelque chose à ce nom de Federico Fellini. J'essaie de découvrir ce que c'est. Ça n'a peut-être rien à voir avec les images elles-mêmes sur un écran de cinéma. Je ne sais pas. Je n'aime pas les clowns, il m'effraie, probablement pour la simple raison que j'en suis un. Je n'aime pas l'amoncellement de chairs humaines sur l'écran, ça m'étouffe. Déjà je parle de moi. Je ne parle pas de Fellini, de ce nom de Federico Fellini, auquel je sais devoir quelque chose qui est de l'ordre d'un art du passage ou du bond d'une orbite à une autre.

Je devais avoir dix-sept ou dix-huit ans lorsque j'ai reçu ma part du don fellinien. Si je revoyais aujourd'hui ces films en noir et blanc, dans l'espoir d'y découvrir ce qu'ils m'ont apporté il y a plus de trente ans, je ne trouverais rien. Ce serait comme de retourner dans

un paysage qui m'a tout donné en m'étonnant de ne rien reconnaître plutôt que d'avouer que c'est bien moi, la personne qui a vidé ce paysage, qui l'a troué, qui s'est emparé des ormes, qui les a jalousement gardés dans ses bagages à l'abri de leur disparition jusqu'au moment de les transplanter dans *Flore Cocon*. C'est que la part qui m'était offerte, je l'ai prise avec moi, je l'ai dépensée peu à peu dans mes livres. Mais à mon tour, mes livres, je les ai donnés. Quelqu'un en a pris sa part. Quelqu'un dépense sa part ailleurs, encore ailleurs, dans un autre livre, dans une sculpture, un dessin, une musique. C'est comme ça que les traces vont, comme ça qu'elles partent dans tous les sens. Ce n'est ni une critique, ni une exégète qui parle, mais une auteure. *Pomme Douly* est peut-être une version de *Juliette des esprits*, *Flore Cocon* de *Cabiria*. For-

cément, pour parler de Fellini, je vais parler de moi. Je voudrais bien faire semblant que ce n'est pas ainsi, mais je ne sais pas faire semblant.

On est autour de 1958-60. C'est encore vague, encore flou. Je suis à la recherche du moment où Fellini survient ici. Par exemple, Duplessis va mourir. Par exemple, il n'y a pas d'artichauts dans les épiceries, pas de thym frais, pas de magret de canard. Je ne veux pas énumérer tout ce qui n'était pas là. Ça donnerait l'impression d'un manque. Je ne parle pas de manque, mais de différence. Du spaghetti, oui on en a, du macaroni aussi, «trente à quarante variétés comme en Italie», dit la chanson publicitaire des pâtes Lancia. Si *La Strada* et

Giulietta Masina et Anthony Quinn dans *La Strada* (1954).



COIL CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Les nuits de Cabiria ont pour thème l'exploitation des plus faibles par les plus forts, est-ce que les images néo-réalistes italiennes, débarquant au Québec, peuvent avoir livré le message fellinien? Ici, être pauvre, c'est avoir froid et avoir les mâchoires bloquées par un grognement continu. Là-bas, être pauvre, c'est avoir trop chaud et parler sans arrêt.

J'essaie seulement de cerner ce moment où Fellini fait son entrée ici parce qu'il peut arriver que l'état des récepteurs, au moment de la réception, révèle davantage sur ce qui est donné que la description du don lui-même. Il me faut retraverser des écrans, des salles, des années. Trente ans à retraverser pour retrouver dans quelle image du monde est venue un jour se projeter une image du monde signée Federico Fellini. Cette rencontre, elle n'a pas pu avoir lieu au Théâtre Royal, ni au Majestic. Elle n'a pu avoir lieu qu'à l'occasion d'une projection pour les membres d'un ciné-club, à Amos, à Trois-Rivières ou à Nicolet. On commençait à aller voir un film au lieu d'aller aux vues, à aller au cinéma au lieu d'aller au théâtre, on commençait à faire la différence entre le nom des acteurs et le nom des auteurs des films. *Les nuits de Cabiria*, par exemple, a

tout de suite été un film italien de Federico Fellini avec Giulietta Masina et François Périer, et non pas un film de François Périer. Mais je ne me souviens pas s'il était doublé ou sous-titré. Je ne me souviens pas s'il neigeait à Amos, mais je me souviens des pavés de Rome, des chaussures de Cabiria et de ses jambes. À cet âge-là, dix-sept dix-huit ans, lorsque je sortais d'un film, je me surprénais soudain à marcher comme une des femmes du film. Marcher comme Monica Vitti, par exemple, c'était comprendre tout Antonioni. Je ne pouvais pas marcher comme Giulietta Masina, ni comprendre tout Fellini. C'est qu'on ne marche pas dans les films de Fellini autrement que dans les rêves. Il faut savoir glisser d'un lieu à l'autre. Mieux encore, il faut pouvoir laisser les lieux se glisser dans les jambes, ce qui est un mode onirique de déplacement. C'est ça. Ou encore marcher dans la chaloupe, dans la gondole, dans le cargo, oui, marcher dans un navire qui vogue. Ce n'est pas si confortable. C'est ça que je cherche: l'inconfort dans Fellini. Maintenant, je regarde marcher Juliette des esprits. Marcher peut encore signifier bondir d'une strate de réalité à une autre, et grâce à ces bonds, ouvrir des passages d'une strate à l'autre. Bondir, c'était

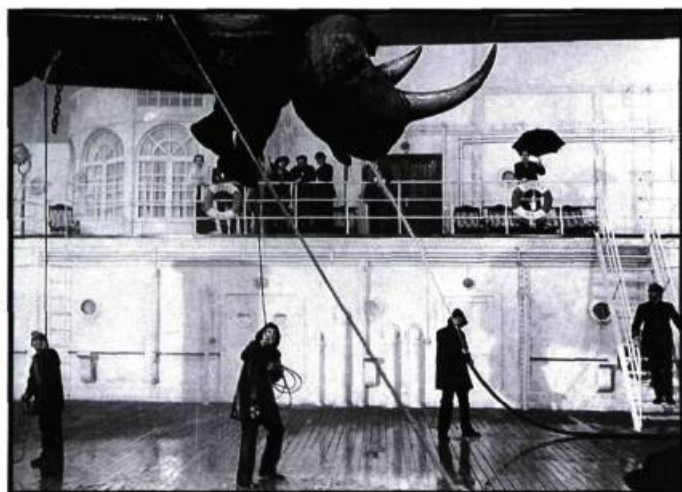
Giulietta Masina dans *Juliette des esprits* (1965).



COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

interdit ici. C'était ça, la famine, ici, l'impuissance à bondir. Et Fellini s'est mis à faire les bonds les plus excentriques du monde.

Cette pensée me traverse: Marc-André Forcier me donne par la couleur ce que Fellini m'avait donné par le noir et blanc. Je ne sais pas justifier cette pensée qui vient de passer, qui a mélangé des lumières, des lueurs, des éclats. C'était peut-être une manière de reprendre de l'air que de laisser entrer Forcier ici. Ce que j'ignore



E la Nave Va
(1983).

aussi, c'est si j'aurais pu entrer dans les films en couleur de Fellini si je n'avais pas d'abord appris à m'orienter dans ses films en noir et blanc. Pour Bergman, ça ne s'est pas produit, que je sache respirer dans la couleur. Bergman m'a toujours paru irrespirable en couleur. Avec Fellini, la couleur ne bouche pas les entrées d'air, voilà une chose que je sais.

Maintenant, je pense à l'Italien. J'ai partagé quelque temps la vie d'un Italien. C'est lui qui m'a fait comprendre que je ne pouvais pas avoir saisi le cent-soixantième de ce que Rossellini-Fellini-Antonioni-Pasolini... avaient montré dans leurs films, parce que je ne connaissais rien de la langue italienne, rien, rien que la traduction de mots italiens. Et les mots italiens, m'expliquait l'Italien, ne sont rien. Pasolini disait qu'il n'y a pas de langue italienne. Seulement des fluctuations sonores d'une langue hypothétique. «Tu ne vois pas, me disait l'Italien, que je viens de faire trois pas après avoir déclaré que je tiens à toi, trois pas vers le nord. Tu ne sais pas que faire trois pas vers le nord ce n'est pas comme faire trois pas vers le sud, vers l'est ou vers l'ouest, et qu'aussi longtemps que tu n'as pas assimilé les sens divers de ces trois pas multipliés par quatre directions possibles, tu ne peux rien comprendre à ma déclaration.» D'accord. «D'ailleurs, disait-il, tu ne pourras commencer à comprendre la culture italienne que le jour où tu auras saisi de quoi je te parle en ce moment.» Il était très fellinien lui-même par

l'utopie qui le caractérisait et qui lui permettait de comprendre toutes les cultures, à commencer par la culture québécoise. Cependant, il s'élevait avec force contre le fait que la culture québécoise autorise qu'on parfume la sauce spaghetti avec du céleri. Il avait pris un jour un café avec Fellini. Il était allé à la maison de Fellini. Mais il n'avait pas pu lui parler personnellement. Pour parler personnellement à Fellini, il avait dû, tout à fait comme moi, aller voir ses films. Il voulait reprocher personnellement à Fellini de ne pas être politisé. Puis, on a lu dans une entrevue que Fellini était assez grand pour convenir tout seul qu'il n'avait pas la dimension politique que plusieurs auraient souhaité qu'il ait. Ce qui m'amène à repenser qu'il y a deux ou trois ans, Romus devait faire un film sur le rétablissement de la démocratie au Chili. Il nous avait posé la question suivante: «Si vous deviez faire des images qui montrent que vous vivez dans une démocratie, qu'est-ce que vous choisiriez de filmer? Est-ce qu'une image peut, à elle toute seule, montrer la démocratie?». Il demandait aussi si nous étions d'accord que montrer un immense panneau-réclame de Marlborough aux abords de Santiago était bien suffisant pour faire la preuve du retour de la démocratie au Chili. Ce qui revient à la question: Pourquoi Falardeau parle-t-il autant dans *Le temps des bouffons*? Ce qui m'amène à une première réponse au sujet de Fellini et de la part qu'il m'a donnée: il m'a laissée libre. Il me laisse libre parce qu'il laisse son film libre, il laisse son film parler tout seul à qui il a à parler. C'est le don fellinien: laisser une œuvre libre, c'est laisser une personne libre.

Je savais bien que je ne parlerais pas des images sur l'écran. Je parle d'un don qui résulte de leur passage. Décidément, je vais revenir à Marc-André Forcier parce qu'il se passe à peu près le même phénomène pour moi lorsque je vois ses films. Je répète, je n'aime pas les clowns, etc., mais le don qui est fait à la suite du passage de ces lumières, c'est à nouveau d'être laissée libre avec, en atout, divers droits dont celui de bondir, ou de nager, ou de flotter d'une trajectoire à une autre et de mettre en échec un ion ou deux de l'intégrisme actuel.

Je ne saurais dire si ce dont je parle est dans l'image. Je ne le sais pas. Romus dit: «Déjà au tournage, je m'étais souvent dit que c'était ce qui se passait derrière le caméraman qui devenait souvent fascinant, à cause de ce qui se passait devant. Évidemment, c'était sans espoir: si tu fais faire à la caméra un tour de 180 degrés, c'est immédiatement ce qui est derrière elle qui devient à nouveau fascinant. Il faudrait alors toujours deux caméras, et choisir au montage.»

J'ai commencé cet hommage à Fellini sans savoir que les poissons devenaient aveugles dans le fleuve St-Laurent. Aussitôt que je l'ai appris, j'ai pensé à *Ginger et Fred*. Fellini est parti sans avoir repris connaissance. ■