

TRAFFIC

■ **Jean-Claude Biette** *Le gouvernement des films* ■ **Kent Jones** *Tsai Ming-liang : le rugueux et le soyeux* ■



Thierry Jousse *Kitano le maître-fou* ■ **Pierre Gras** *Wong Kar-wai au fil du temps* ■ **Raymond Bellour** *Plier l'image* ■ **Hans-Jürgen Syberberg** *Les chambres obscures du moi* ■ **Philippe Lacoue-Labarthe** *Syberberg : de l'Allemagne après Hitler* ■ **Karl Sierek** *La cathédrale* ■ **Paul Virilio** *Vue imprenable* ■ **Jacques Becker** *Pour leur usage personnel... et le mien* ■ **Pierre Léon** *Les aventures de Jacques Becker* ■ **Youssef Ishaghpour** *Luchino Visconti et l'impureté du cinéma* ■ **Samuel Fuller** *Qu'est-ce que le cinéma?* ■ **Manny Farber** *Samuel Fuller* ■ **Antoine de Baecque** *La morale est affaire de travellings (1)* ■ **Charlotte Brontë** *Un rêve extraordinaire* ■

25

PRINTEMPS 1998

REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Extrait de la publication



Volez-moi, j'en serai fier.

FRITZ LANG

Fondateur : Serge Daney

***Comité : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,
Sylvie Pierre, Patrice Rollet***

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

***Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Dominique Bluher, Christa Blümlinger,
Catherine David, Catherine Fröchen.***

En couverture : Samuel Fuller avec le scénario de *Park Row* (coll. Cahiers du cinéma).

TRAFIC 25

<i>Le gouvernement des films</i> par Jean-Claude Biette	5
<i>Tsai Ming-liang : le rugueux et le soyeux</i> par Kent Jones	15
<i>Kitano le maître-fou</i> par Thierry Jousse	25
<i>Wong Kar-wai au fil du temps</i> par Pierre Gras	33
<i>Plier l'image</i> par Raymond Bellour	41
<i>Les chambres obscures du moi</i> par Hans-Jürgen Syberberg	45
<i>Syberberg : de l'Allemagne après Hitler</i> par Philippe Lacoue-Labarthe	48
<i>La cathédrale</i> par Karl Sierck	54
<i>Vue imprenable</i> par Paul Virilio	68
<i>Pour leur usage personnel... et le mien</i> par Jacques Becker	72
<i>Les aventures de Jacques Becker</i> par Pierre Léon	74
<i>Luchino Visconti et l'impureté du cinéma</i> par Youssef Ishaghpour	93
<i>Qu'est-ce que le cinéma ?</i> par Samuel Fuller	102
<i>Samuel Fuller</i> par Manny Farber	107
<i>La morale est affaire de travellings (1)</i> par Antoine de Baecque	112
<i>Un rêve extraordinaire</i> par Charlotte Brontë	137

© Chaque auteur pour sa contribution, 1998.
© P.O.L éditeur, 1998, pour l'ensemble.
ISBN : 2-86744-601-5

Le gouvernement des films

par Jean-Claude Biette

Les films du sommeil

Il y a les films de la consommation hebdomadaire – ceux qu'il nous faut aller voir dès lors que les critiques parviennent chaque mercredi à en produire la cartographie enflammée, parfois comminatoire, l'ingénieuse analyse survoltée, comme si comptait avant toute chose le besoin d'administrer des preuves brûlantes de l'incessante vitalité du cinéma, par quoi la critique se verrait contrainte, selon une convention tacite et reconductible, à lancer régulièrement une toute neuve passerelle, tressée aux plus solides arguments, afin que chaque semaine des milliers de spectateurs en puissance franchissent le vide de l'incertitude et s'engagent à aller voir ces chefs-d'œuvre qui les attendent au coin d'une salle ; et il y a les films qui, soit parce qu'ils peinent à obéir au vaste sentimentalisme sociologique d'origine et de finitude audiovisuelle, ou bien aux injonctions conquérantes des divers formalismes techniques ou structurels, soit parce qu'ils traînent tant soit peu et prennent leur temps comme ils l'entendent, expriment mal, ou d'une façon qui est difficile à déchiffrer dans l'amble d'une semaine, cette incessante vitalité obligatoire du cinéma : ce sont les films du sommeil.

Souvent les critiques de la pression hebdomadaire (de la pression mensuelle aussi, et même, hélas, parfois de la trimestrielle) en sont embarrassés parce que le temps leur manque pour les laisser suffisamment dormir en eux et les sentir lentement s'éveiller. Ces films-là voisinent rarement bien avec le discours dont il faut pourtant – eux comme les autres – plutôt vite les éclairer si l'on veut en rendre compte : on en oublie qu'ils exigent leur temps de sommeil. Les autres généralement n'ont pas cette faculté, certains d'entre eux peut-être, passé le bruit aveuglant qu'ils émettent, gagneront-ils plus tard cette place au sommeil par quoi certains films peuvent échapper au broyeur hebdomadaire et parviennent, en passant par le long sentier de ce qui fait mémoire, à peser de leur poids d'être dans notre histoire singulière par où le cinéma nous fait signe.

Passé aussi le plaisir immédiat de la consommation repérable et identifiable, qui assure sa répétition régulière en films (dont il est facile de voir à quel degré de réussite atteint la facture – une assez généreuse navette entre cinéma ultracommercial d'exception et autorisme d'industrie, fabricante de consensus), il y a un au-delà qu'atteint de temps en temps un film dont on finit par apercevoir la grandeur, de même y a-t-il un en-deçà que quelques films, moins rarement, maintiennent ; et, aussi dissemblables soient-ils, tous se rejoignent dans un même sommeil. En présence de tels films, en effet, on pourrait à tout moment y dormir de confiance : car ce qu'on y manquerait, comme ce qu'on serait amené à retrouver intact et à suivre à nouveau au réveil, n'appartient pas à l'ordre du quantifiable, ne consiste pas en une addition d'effets à voir et à entendre, ou bien en une succession d'épisodes romanesques ou plastiques, mais, quand bien même y aurait-il tout cela au premier plan, qu'il faudrait donc avoir un peu perdu en route, ce serait le sentiment que ce qui avance et trace ainsi son chemin ne craint pas le relatif, admet l'éphémère, peut encourir sans dommage des modifications, se voir substituer une séquence par une autre, bref qu'un tel film manifeste d'abord une certaine amplification temporelle qui lui vient du monde, et qui a pour premier effet de calmer un peu notre appétit de sensations. Il nous fait retrouver ce sentiment enfoui par lequel l'auteur du film est lui-même passé, depuis le moment où il a commencé de le rêver jusqu'à celui où il fixe à sa réflexion un point final.

Il ne s'agit plus de la simple (ou fort complexe) capacité à construire un film – comme tant de films, et des plus célèbres, en donnent la preuve –, mais d'une certaine façon, plus rare, de le laisser dormir en soi afin d'atteindre plus tard, dans cet au-delà ou bien dans cet en-deçà d'une réussite quantifiable (par laquelle tant de films grandis dans l'idée d'une toute-puissance du cinéma se ferment sur le plaisir qu'ils donnent ou sur la terreur du pouvoir qu'ils exercent), à ce plaisir impersonnel du temps, avec quiconque, spectateur éveillé ou endormi, consent à son tour à rêver tel moment du film ou bien tel autre, sachant au fond de lui-même que, par-delà sa matérialisation fluctuante, le film s'adresse en lui spectateur à l'être singulier qu'il est.

Quand l'essentiel cesse de résider dans une avancée narrative, dans une tension dramatique, dans une organicité formelle (et dans leur résolution qui, d'une façon ou d'une autre, dans chaque film s'accomplit), pour devenir momentanément cette rêverie seconde qui ne naît d'aucun programme, alors s'éveille en nous la mémoire du monde par où transparaissent les films. En postulant à l'édification d'une forme de connaissance de la part du monde qu'ils investissent, les documentaires écartent de leur registre cette rêverie de la mémoire. Seule la fiction, pleinement subjective et coupable (sans cela y aurait-il le cinéma de Godard et celui des Straub ?), est en mesure d'être parfois absoute par cette lumière de la mémoire.

Le théâtre du plan

La Comédie de Dieu avait, dès avant sa sortie en salles, constitué un événement à proportion de ce que Monteiro avait consciencieusement accumulé en fait d'audaces singulières : s'y représentant soi-même – acteur central d'une biographie sans dates et limitée à la durée étirée de quelques jours et nuits – en une sorte de dieu bouffon (le nom d'emprunt de Jean de Dieu est par l'auteur énoncé comme acte d'un baptême théâtral de soi-même), dépêché sur terre pour donner spectacle, séquence après séquence, de ses fantaisies, notamment sexuelles, comme de pures féeries, mais dans un cadre trivial : celui d'un petit commerce (ce dieu fabrique des glaces) menacé par une mythique concurrence américaine et par une plus tangible concurrence française avec son aura de Grand Siècle. Ce dieu règne sur ses employées par un pouvoir bien terrestre : sans cesse sur son lieu de travail, il mélange ses exigences sexuelles avec un professionnalisme confinant à l'hygiénisme, ses désirs personnels avec les nécessités objectives du métier. Là d'abord est la comédie. Dans la rue, le dieu redevient une sorte d'anonyme souffre-douleur, rentré chez lui, c'est un adorateur monacal du sexe. En face d'un tel dieu, les porteuses de ses désirs sont les vivants chapitres de sa biographie : de véritables créatrices de séquences. Dans *La Comédie de Dieu*, plus encore que dans *Le Dernier Plongeon*, ce sont des filles qui, parce qu'elles répondent visiblement toujours à un choix de désir plutôt que de convenance quelconque à un rôle de personnage, provoquent cette amplification imprévisible des séquences dans le temps, une des principales récurrences stylistiques des films de Monteiro. Une femme mûre, aussi, apparaît, comme pour rappeler qu'elle a été un chapitre antérieur de cette biographie. L'âge – rappel vivant de la vie vécue – remplace positivement le désir qu'elle n'inspire plus au dieu et lui confère un statut privilégié de double féminin de Jean de Dieu, comme lui tyrannique, capricieux et comique.

Monteiro, qui ne transige pas avec son désir, a pu trouver plaisant de faire comédie d'un homme qui mélange si ouvertement le sexe avec le métier. Et c'est comédie encore que de faire semblant de confondre ce petit tyran divin avec l'auteur du film en lui prêtant non seulement bon nombre de ses traits de caractère, de ses goûts, de ses idées, mais aussi son corps maigre et silhouetté d'oiseau buveur et son gosier rouleur de phrases-cailloux. Rarement comme dans ce film un cinéaste aura autant puisé en lui-même, sujet agressif et ambigu, les matériaux d'une comédie dévoyée, et poussé au plus loin la limite au-delà de laquelle l'exposé maniaque de ses folies intimes pouvait, sans retour possible, provoquer, non tant le spectateur de ce qui est si élégamment mis en spectacle, que sa capacité à encaisser tout cela sans éprouver l'ennui que donne un catalogue de manies, s'il n'y avait cette mise à distance insituable, cette théâtralisation de cinéma, qui accomplit, avec le même naturel que chez Minnelli, une résolution, chorégraphiée dans l'espace, des gestes les plus communs comme des positions les plus inavouables des corps, une articulation, déliée et ludique, de ces sentences si goulû-

ment énoncées (c'est le côté Salvador Dali du cinéaste), les plus doctes comme les plus frivoles.

La danse elle-même fait figure de ponctuation temporelle majeure (ainsi, dans *Le Dernier Plongeon*, les séquences de danse classique – l'admirable double Danse des Sept Voiles dans la version complète – voisinant avec des danses plus populaires) : elle y est toujours le moment le plus poétique, alors que c'est ce qui est filmé le plus prosaïquement. Dans *La Comédie de Dieu*, nombre de plans sont d'une carrure ostentatoire : c'est surtout ainsi, en marquant nettement la durée à l'intérieur d'un espace, que Monteiro théâtralise le cinéma et produit cette unité chorégraphique à laquelle déjà les moments de danse appartiennent de nature. Ils sont l'expression, dans ses films, non pas d'une grâce décorative de l'art, mais du simple bonheur anonyme de vivre. Si le critère de sincérité avait quelque légitimité, on pourrait sans hésitation énoncer que bien peu de cinéastes ont dans leurs films une relation aussi étroite à la danse que João César Monteiro.

Le Bassin de J.W. a laissé perplexes ceux-là même qui avaient aimé *La Comédie de Dieu* sans gagner pour autant, comme cela se produit souvent, de nouveaux amateurs au cinéma de Monteiro. Comme si, profitant de ce qu'il est moins brillant – et aussi moins tyrannique –, on faisait payer à ce film d'avoir presque trop, et de façon presque trop exclusive, aimé le précédent. Dédié à Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, *Le Bassin de J.W.* reprend une phrase de Serge Daney qu'il cite au générique : « *J'ai rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au pôle Nord.* » Monteiro joue dans son film non plus un personnage central, mais plusieurs : Jean de Dieu, Max Monteiro, Henrique – allusions à des personnages de ses films antérieurs ainsi qu'à Henri le Navigateur. Il s'y automarginalise jusqu'à un moment tardif où il réapparaît comme celui qui indique soudain le vrai fil du récit conducteur. Avant ce dernier carrefour, l'essentiel ne repose jamais sur les frêles épaules d'un personnage seul autour duquel graviterait encore un monde féminin, mais se répartit de manière égale aux différents coins d'une structure formelle d'ensemble (longues séquences ponctuées cette fois de longs plans fixes) qui dessine la trajectoire de plusieurs éléments de discours à partir de matériaux bien distincts : la représentation d'un extrait d'*Inferno* de Strindberg, un texte de Pasolini sur Strindberg, une promenade diurne dans un port qui reprend un chapitre nocturne du *Dernier Plongeon*, un épisode sexuel dont le cinéaste est, en son corps même, le dérisoire sujet, et, dans la longue avant-dernière partie du film, une lecture de la première version écrite du *Bassin de J.W.* comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre – discours et matériaux qui sont appelés à résonner les uns contre les autres sans qu'il y ait pourtant la moindre résolution harmonieuse à espérer : on est bien dans la grande tradition de hardiesse des années soixante-dix.

Monteiro a délégué à deux acteurs (Hugues Quester et Pierre Clémenti) le soin de dire et de faire bon nombre des choses qu'il interprète lui-même dans ses autres films. Il se condamne ici à une division de son propre personnage en plusieurs dont un seul prendra peu à peu de l'importance : celui qui accomplit sa passion admira-

tive pour John Wayne en partant sans bagages, presque abstraitement, avec une fille et un âne au pôle Nord, après une lumineuse séquence d'interview télévisée (citation fantôme de *La Ricotta* ?), laissant l'Europe à sa hantise du nazisme, projetée comme une ombre mauvaise.

Il ne s'agit plus, comme dans *La Comédie de Dieu*, d'un brillant film de conquête (sur son public) à partir d'une exposition maximale de soi-même en féerie comique, mais d'un film à la fois plus abandonné et plus retenu : sa structure y est agencée pour qu'y figurent à la fois une réflexion politique sur l'Europe (et sur la place du Portugal, comme en bout de table), une réflexion esthétique sur le cinéma (comment le corps de John Wayne, avec la forme singulière de son bassin, est à l'origine d'une façon unique de tourner la jambe, dont ont su faire si expressif usage Ford et Hawks), et d'une triple mise en relation entre la vie (c'est-à-dire le sexe, la politique et l'Histoire), le cinéma, et le théâtre.

Monteiro présente d'abord le texte de Strindberg, joué comme si c'était un ballet ralenti de comédie musicale : un cortège de jeunes filles vont et viennent au gré du cinéaste qui est lui-même acteur de cette pièce – cérémonial aérien et ironique, sur lequel plane le souvenir de *Salò*. C'est un vaste long plan fixe qui enregistre l'ensemble de l'action, et n'est interrompu que par la durée même d'une boîte de pellicule (puisqu'il sera repris à l'identique, après qu'un plan axé perpendiculairement se sera glissé entre eux pour leur servir d'entracte).

Ainsi Monteiro inaugure-t-il ce théâtre du plan qu'il établit dans ce film à partir de la fixité de la caméra, et dans lequel, quoi qu'il arrive, les acteurs sont et restent les occupants d'un espace mixte, à la fois théâtral et cinématographique. La durée même contribue à marquer le théâtre – les acteurs bougent relativement peu, parlent et se déplacent selon une économie rituelle de l'espace qui désigne nettement le plan qu'ils occupent. La dimension comique ne s'en trouve pas pour autant absente. Ce qui est fixe ici n'est pas figé. Monteiro intègre ses propres fous rires d'acteur, enregistrés dans le lointain du plan pendant la représentation d'*Inferno*, comme vérité cinématographique du théâtre. Les réflexions confiées plus tard aux deux autres acteurs principaux sont énoncées avec cette même gourmandise ambiguë que celle qu'exprime Monteiro parlant dans *La Comédie de Dieu* ; comme une seconde nature chez ces acteurs, elles ne sont pourtant pas à écouter, comme on le ferait des pensées de personnages à qui l'on devrait, même pour l'occasion, s'identifier, mais à voir comme matériaux d'énonciation et d'articulation, choisis et réunis d'abord pour mieux faire sonner tel ou tel plan long qui doit être à chaque fois un théâtre, ou une petite unité théâtrale autonome.

Le film n'est pas fait que de ces seules monades théâtrales : certains moments ont aussi leur faiblesse et laissent une impression soit d'une perte de repères, soit d'une prise de vacances délibérée (la scène complaisante de la petite cruche), mais cela, qui se produit à peu près dans chaque film de Monteiro, n'en atteint pas la ligne vitale, qui reste clairement dessinée. De tels flottements, dans ces films qui ne cherchent ni l'économie du récit ni la cohérence dramatique, sont sans consé-

quences dans la mesure où ceux-ci semblent expressément construits pour être trop longs : dans certains gros livres on a d'autant plus envie de sauter des pages laborieuses qu'on a été passionné par d'autres. L'équivalent au cinéma, où l'on ne peut sauter une séquence, permet de repenser un instant aux séquences antérieures. Dans un film à vocation digressive, comme *Le Bassin de J.W.*, les petites séquences approximatives reposent ainsi des séquences pleines, et parfois même mettent en lumière la singularité de celles dont on perçoit vite qu'elles sont les piliers et les voûtes qui abritent l'essentiel : le théâtre du plan. Et c'est précisément ce type de construction temporelle qui prédestine un tel film à venir grossir les rangs des films du sommeil, si propices à la rêverie.

A quoi sert ici ce théâtre du plan ? A établir sans le dire une sorte de manifeste dans lequel théâtre et cinéma dialoguent et s'échangent leurs matériaux respectifs afin de réaliser une mise en perspective où tout peut encore bouger, se modifier, se contredire : ainsi Strindberg, interprété en ballet érotique, comme un fragment de *Lola Montès* devant lequel la caméra serait interdite de mouvement et de coupure, pour que l'œil et l'oreille aient la liberté de choisir dans l'étendue du plan ; ainsi plus tard un scénario de Monteiro y devient la base d'un travail théâtral qui, en affectant d'oublier son origine, ou du moins sa destination, cinématographique d'action continue, engage les acteurs à inventer dans un espace de cinéma – celui du plan – des propositions de gestes du corps et d'intonations vocales dont ne voudrait pas un cinéma ordinaire construit sur du récit ou de la dramaturgie.

Les séquences portuaires sont délocalisées et regardées selon cette loi du théâtre du plan : ainsi ce long dialogue sous l'ombrelle au bord de l'eau. Un autre élément, plus technique, contribue aussi à marquer la théâtralité, c'est le changement d'intensité lumineuse en cours de plan, effectué par manipulation du diaphragme, plusieurs fois dans le film (notamment dans ce dialogue sous l'ombrelle), et qui dramatise non pas visuellement comme un signe voyant de cinéma, mais abstraitement comme le ferait un caprice de la lumière naturelle aussitôt transcrit en signe de théâtre.

Au cours de ce film aussi la danse intervient : dans une brasserie populaire, les projections lumineuses sur un fond de mur donnent à la danse, par un choix de cadre précis et limité, un espace supplémentaire de mouvement, comme si cette danse avançait au lieu de rester là ; plus tard, dans la maison, pendant la longue répétition, deux acteurs entament, sur la célèbre chanson de Jacques Brel, une valse qu'ils mènent, grâce à ce théâtre du plan et aux altérations lumineuses qu'il demande, jusqu'à sa péroration accomplie. Même le violoniste qui joue de son instrument en marchant a un statut de danseur.

Mais ce sont aussi des choses moins visibles qui font la beauté de telle ou telle séquence, des choses qui échappent à la ligne générale de la construction poétique du sens. Ainsi de la relation qui s'établit, le temps d'un plan, entre Hugues Quester, acteur plongé dans une réalité avec laquelle il doit faire éponge, et deux enfants assis, tout seuls dans la brasserie, témoins d'un monde changé en théâtre

où tout est là pour être montré : des nazis, purs figurants d'un cabaret brechtien, qui défilent et engagent un simulacre de viol, un marché sexuel, un homme qui pisse en scène, en plus de l'animation usuelle du lieu (consommation, rencontres et danses). Le cinéma, construit comme il l'est dans ce film, enregistre, le laissant advenir et vivre son temps de vie, ce qui affleure en bordure de parcours : l'expression intimidée et émerveillée du petit garçon, élément infinitésimal du plan et de la séquence, ne relève pas de l'attention trop facile qu'on accorde à un enfant dans un film ; elle n'est qu'un signe parmi les signes inscrits dans la théâtralité du plan, qu'il faut aller soi-même chercher. Dans cette suite de blocs hétérogènes (où le récit n'est pas un élément déterminant), d'autres choses sont mises plus en avant, mais n'ont pas pour autant plus de raisons logiques ou structurelles d'apparaître ou d'éclorre : ainsi la séquence de l'interview télévisée, où le cadre dans le cadre, le noir et blanc, le visage de la jeune fille animé par le vent, le dispositif ouvertement artificiel de l'ensemble, l'espace blanc au loin qui augure bien du pôle Nord, ainsi que le contenu thématique de l'interview, se fondent soudain pour dessiner cette splendide illusion de la vie que peu de films parviennent à créer continûment.

Une règle de trois

Dans un film en cours d'élaboration – depuis la conception vague jusqu'à l'étape finale du mixage, en passant par l'écriture du scénario, le découpage, la répartition des acteurs, les cadres, la conception du son (direct ou fabriqué) –, quel que soit le sujet que l'on traite, trois éléments entrent en lutte réciproque, chacun ayant de bonnes raisons de vouloir l'emporter sur les deux autres : le récit, la dramaturgie et le projet formel.

Un film, tout film, est construit sur la base de ces trois forces, qu'il soit de fiction ou documentaire. Parce qu'il est bâti sur une durée, il se déroule, une fois achevé, devant nous, pendant un temps plus ou moins long. Il est donc déjà obligé de tenir compte d'un élément : celui du récit. Quels épisodes, dans quel ordre, quelle quantité d'éléments inclure, à quel moment d'une réalité – qu'elle soit d'origine imaginaire ou bien réelle et extraite du monde – le film doit-il commencer, construire son itinéraire, puis à un moment s'arrêter ? Telles sont les questions que quiconque entreprend un film est amené à se poser. Il faut trouver des réponses précises qui permettent de mesurer, projeter, réaliser, ce fragment de temps qu'est un film.

L'histoire, c'est quelque chose qu'on entend au loin, qu'on apprend par hasard, qu'on lit, qu'on imagine, qu'on va chercher dans la réalité, mais le film, lui, doit transformer cette histoire en récit. Prenons, par exemple, *Before and After* de Barbet Schroeder, elle a tout du fait divers, mais le récit commence à partir du moment où l'auteur du film décide d'attribuer à un personnage (la jeune fille) la narration de cette histoire : un meurtre a eu lieu, son frère a disparu, les soupçons se portent

sur lui. L'histoire n'est pas racontée objectivement, et c'est le récit qui lui donne sa forme particulière en la confiant au journal tenu par le personnage le plus effacé.

Face au récit – pour que l'histoire soit incarnée, et pas seulement racontée à distance modulable – apparaissent les personnages. Ils peuvent être de pure fiction, acteurs professionnels, acteurs amateurs, etc., ou bien venir de la réalité elle-même, être convoqués tels qu'ils sont, dire ce qu'ils pensent, vivent, etc. : dans quelque cadre qu'ils soient inscrits, du plus inventé au plus documentaire, dès qu'ils quittent le fond du plan pour s'approcher de nous, dès qu'ils ralentissent un tant soit peu le récit, ils deviennent des personnages.

Parce qu'ils ont un certain temps de vie, et qu'un film ne peut faire autrement que de réduire encore ce temps de vie à quelques moments (petits, grands, ordinaires) caractéristiques de ces personnages, dès qu'ils sont filmés, soit en mouvement, soit immobiles, dès qu'ils parlent, apparaît quelque chose d'immédiatement dramatique – en tant qu'action instantanée d'eux-mêmes – qui exprime à l'enregistrement un matériau brut dont on peut ne rien faire, mais dont la plupart des films se servent, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Avant même que le sens de ce qu'ils font et disent soit réglé par le montage, c'est-à-dire par le récit définitif (le récit initial relevant en principe du scénario), il y a un *dramatisme* immanent – exprimé par les êtres filmés, qu'ils soient acteurs d'une fiction ou de leur propre vie – qui est le premier matériau à partir duquel le réalisateur va construire la dramaturgie demandée par le film qu'il entreprend. On peut voir ainsi dans *Before and After* comment la dramaturgie tient compte du dramatisme immanent d'Edward Furlong (qui préexiste au film) pour donner au personnage du fils sa vérité expressive, son intériorité farouche, de même tient-elle compte également du dramatisme des autres acteurs (également sensible dans leurs autres films) pour construire, à l'aide de leur force acquise dans l'exercice du métier, ces personnages d'une mère, pédiatre sérieuse et responsable, d'un père, artiste entier et balourd, ou encore d'une fille dont l'apparente banalité permet, par son effacement dramaturgique, d'accréditer une partie de la charge du récit – celle qui relève d'un choix sélectif permettant de transformer une histoire en récit et qui consiste d'abord à abandonner certains de ses éléments pour en garder d'autres, selon une logique propre à tout récit en voie de formation, puis à établir une première hiérarchie écrite et provisoire entre les personnages –, tandis que l'autre partie du récit est prise en charge par la dramaturgie accomplie par ce qu'on appelle depuis longtemps la mise en scène. C'est donc avec le récit que la dramaturgie entre en lutte ici. Mais tant qu'on n'est pas parvenu au dernier plan, il est en principe difficile d'établir si c'est le récit, ou bien la dramaturgie, ou bien le projet formel, qui gouverne un film.

Celui de Barbet Schroeder prolonge une tradition perdue de Hollywood, que la télévision n'a reprise qu'en la privant de sa complexité : la tradition prosaïque, fondée à la fois sur la dramaturgie et sur le récit. En exposant le cas de conscience qui divise une famille, à travers les émotions, les actions, les paroles de chaque personnage, il reprend au téléfilm son bien d'origine et construit un récit dans la

tradition premingérienne (en sa problématique : faut-il dire la vérité ou bien jouer le jeu du système judiciaire et mentir?), qu'il confronte avec une dramaturgie dont la tension évoque Richard Brooks, Ray ou Minnelli. C'est probablement aussi cela qui a fait scandale¹, cette façon de replacer la division d'une famille en plein cinéma – et de rappeler, par simple acte de présence cinématographique, que Hollywood fut ce mélange généreux entre spectacle et débat civique, et qu'il est devenu héroïque de faire nettement mieux que l'académisme insipide d'un Sidney Lumet.

Qui gouverne dans *Before and After*? A première vision on peut répondre que c'est la dramaturgie. Une part importante est laissée à l'expression des acteurs, selon cette dramaturgie de mélange entre technique et dramatisme immanent, mise en valeur par le découpage temporel et par une mise à distance soucieuse de notre regard de spectateur sur l'histoire, qui est l'œuvre de la mise en scène. Mais en fin de compte c'est le récit qui, par ses développements juridiques limitant la portée des émotions – responsables certes d'événements de forte incertitude –, gagne sur la dramaturgie. C'est la raison forte du récit qui établit cette respiration particulière du film et conduit à l'harmonie. Le projet formel, lui, se contente de suivre doucement les péripéties de cette lutte entre récit et dramaturgie.

C'est en découvrant récemment *Some Came Running* que m'est venue cette idée du gouvernement des films selon une règle de trois. Dans ce film, Minnelli soumet et son projet formel et son récit à la dramaturgie, en ce que les émotions sont la vie même des personnages. Indépendamment de ce qui les relie à l'histoire, elles y sont plus importantes que les étapes du récit, que la croyance accordée par Minnelli à la structure de son histoire, et que les traces visibles de son projet formel, dont l'intensité est plus marquée dans d'autres films. Cette victoire de la dramaturgie est, comme souvent, le résultat d'une lutte incertaine entre les deux forces attractives, majeures, et une troisième force, toujours active, mais sur un mode mineur. Et chez Minnelli, c'est le récit qui est l'élément mineur, quand la lutte a lieu, comme ici, entre la dramaturgie et le projet formel.

Pour prendre des contre-exemples, on peut dire que dans les films d'Eisenstein, de Tati, de Bresson, de Sternberg, d'Oliveira, des Straub, et dans une partie seulement de l'œuvre de Lang et de celle de Godard, le projet formel est presque toujours, des deux éléments majeurs, celui qui gouverne ; que si, chez l'un, le récit se mesure au projet formel, la dramaturgie sera l'élément mineur (Eisenstein, Straub, chez qui elle est réglée d'avance par le projet formel), et que si, chez l'autre, la dramaturgie se mesure au projet formel, le récit sera l'élément mineur (Bresson, Godard – sauf dans *Histoire(s) du cinéma*, où c'est le récit qui entre en lutte avec le projet formel, laissant à la dramaturgie la part du pauvre : enfouie mais présente). Là encore,

1. Contrairement aux autres films américains de Barbet Schroeder, celui-ci a rencontré une forte opposition à son exploitation même aux Etats-Unis. Barbet Schroeder a eu droit à l'exploitation d'une seule copie pour « l'étranger », et ce, pour une durée limitée à un an.

chaque film pose un problème spécifique, et l'on ne peut pas affirmer qu'un cinéaste (dans le sens défini dans le n° 18 de *Trafic*) aura lui-même pour chaque film une démarche identique.

D'une façon générale, les films gouvernés par le récit expriment le temps de la vie, marquent leur attention au sens des choses, au destin individuel, au désir, et affrontent l'Histoire à la mesure de la distance particulière qu'ils prennent avec elle (Griffith, Murnau, Walsh, Pasolini, Buñuel, Welles, Hawks – qui, lui, la congédie presque –, Lang dans sa période américaine). Les films gouvernés par la dramaturgie inscrivent, eux, l'humanité au centre du monde, croient dans le caractère infini des émotions et des sentiments, expriment l'oppression de la société, les ravages de l'Histoire, accueillent les zones obscures de l'être, plutôt qu'ils ne s'inquiètent de l'énigme de leur sens (Chaplin, Ford, Mizoguchi, Stroheim, Renoir, Dreyer...). Quant aux films gouvernés par le projet formel, ils ont pour particularité de définir un cinéma fortement opposé à celui de leur temps. Les cinéastes de ce type prétendent presque toujours à l'objectivité : ils n'inventent pas leur projet formel, ils le découvrent. Et c'est presque toujours une forme poétique abstraite qui leur permet d'interpréter le monde en réglant la représentation.

Pour n'importe quel film il devrait être possible de découvrir quelles sont les deux forces en lutte, quelle est celle qui l'emporte et gouverne, et quelle est la troisième, restée mineure. Mais on peut observer que les grands films sont aussi ceux dans lesquels le principe de gouvernement est indécidable, et où les trois forces sont à égalité. Ainsi dans *La Règle du jeu*, pour ne prendre qu'un exemple, si l'on tire le fil du récit, tout le film vient avec, de même si l'on tire le fil de la dramaturgie, de même si l'on tire le fil du projet formel, tellement les trois forces ont agi en étroite relation dialectique. Chaque cinéaste offre ainsi un terrain favorable à l'étude de cette règle de trois, susceptible de fournir des éclairages bien distincts sur la suite de films œuvre d'une vie. Pour revenir à Renoir, que je serais tenté de classer dans les tenants du principe de dramaturgie, comment ne pas voir que le projet formel est souvent caché dans celle-ci, et que c'est entre ces deux forces qu'a eu lieu, chez lui, la lutte. Et que, chez Griffith, cela se joue souvent entre récit et projet formel, la dramaturgie étant l'élément mineur (chargé qu'il est de clichés mélodramatiques ou de solutions d'époque), sauf dans ses grands films, lorsque les trois forces ont agi en étroite relation dialectique, et que la dramaturgie n'est soudain plus l'élément faible.

Déjà le mystère des films qu'on connaît le mieux nous tire de ce sommeil où nous raisonnons. Chacun porte une énigme qui parle à la mémoire. Une pensée par film. Cette règle de trois n'est qu'un outil.

Tsai Ming-liang : le rugueux et le soyeux

par Kent Jones

« **Q**ue les hommes soient hommes sous toute latitude, nous pouvions le prévoir ; s'en étonner ne nous instruit que sur nous-mêmes », écrivait Jacques Rivette en 1958, à propos de Mizoguchi. « Si la musique est idiome universel, la mise en scène aussi ; c'est celui-ci, et non le japonais, qu'il faut apprendre pour comprendre le "Mizoguchi". »

Rivette débute sa critique, teintée de polémique, par une mise en garde contre le double piège de l'humanisme et de la spécialisation qui guette les Occidentaux lorsqu'ils abordent des cinéastes issus de cultures « exotiques ». A ce stade de l'Histoire, le jargon humaniste est presque exclusivement l'apanage du consumérisme, mais les spécialistes occidentaux du cinéma chinois sont un phénomène tout à fait réel. Ce sont les gardiens des portes vers l'Orient, une bande hétéroclite qui, pour l'observateur stupéfié, évoque une transposition à l'échelon planétaire des journalistes de *His Girl Friday*, en plus frénétiques dans leur détermination à défendre leur territoire, et en plus désespérément sinistres dans leurs palabres. Une oreille collective éternellement et anxieusement collée contre la poitrine de l'Asie, ils cherchent à détecter la moindre forme de vie inconnue, toujours prêts à annoncer les premiers la bonne nouvelle à leurs amis et concurrents occidentaux.

Je ne veux pas donner l'impression que je m'estime moi-même totalement exempt d'un tel fanatisme territorial – on me considère souvent comme un « spécialiste du cinéma français », et dans la mesure où j'ai abondamment écrit pour des revues américaines sur les cinéastes français contemporains dont l'œuvre était auparavant négligée ou carrément ignorée, et où je me suis souvent époumoné à les vanter dans la conversation, je plaide coupable. Peu d'entre nous, dans le monde de la critique, sont immunisés contre l'appât de la possession, de la détention d'un domaine cinématographique réservé, qui, forcément, se rapproche dangereusement de la promo-

tion. Non, bien sûr, qu'il y ait quoi que ce soit de mal, fondamentalement, à se consacrer au cinéma d'un pays ou d'une région du globe particuliers, surtout lorsque celui-ci témoigne d'une vitalité aussi capitale que les divers cinémas locaux que nous pouvons regrouper sous l'appellation de cinéma chinois, notamment ceux de Hong Kong et de Taïwan. Mais je m'insurge à l'idée d'un langage critique qui s'est embourbé dans un style de contextualisation régionale et nationale qui me semble dans une large mesure le prolongement d'idées impérialistes, et dont il résulte un brouillage de tout système de valeurs allant au-delà du culturellement juste. Les vieux lieux communs sur la signification universelle courent le risque de se voir remplacer par de nouveaux sur la signification localisée, qui veut que des tartines sur l'Histoire nationale et régionale accompagnent chaque film en menaçant de le noyer – dans un but au mieux d'introspection critique, au pire d'autojustification. Cette exaltation à communiquer a très certainement permis de lever quelques voiles d'exotisme du cinéma asiatique, mais elle a aussi eu pour effet négatif de donner naissance à un vague sentiment d'inquiétude – « *En sais-je suffisamment sur l'Histoire de Hong Kong, de Taïwan ou de la Chine continentale pour rester dans la course ?* » – et a parfois conduit à ce que le critique asiatique Stephen Teo a appelé le « *syndrome T.E. Lawrence* », c'est-à-dire à des suggestions obligeantes de la part d'experts occidentaux pour déterminer quel film reflète le plus fidèlement telle tradition ou circonstance historique particulière locale, nationale ou régionale, qui ce faisant submergent complètement le jugement des critiques autochtones.

« *L'esprit de découverte de la critique de cinéma occidentale, écrit Teo, peut maintenant aller à l'encontre de sa propre évolution. Elle a résolu les questions concernant l'art cinématographique, mais elle achoppe sur celles qui ont trait à l'interprétation d'une culture.* » Cette déclaration désespérément simple en dit long quant au fait d'écrire sur une quelconque œuvre d'art à partir d'un quelconque point de vue stratégique, et, comble de l'ironie, elle offre une échappatoire aux critiques même que Teo prend à partie. Le fait est que la critique de cinéma, au lieu de privilégier des critères de valeur évalués avec précaution, préfère presque toujours établir son droit comme un mineur pendant la ruée vers l'or. Juste au moment où l'on croit avoir éliminé de son jugement critique toutes traces de certitude inconsidérée, celle-ci réapparaît par surprise – ce qui en un sens est parfaitement naturel : c'est la situation la plus satisfaisante que nous connaissons pour nous adresser au monde. Mais il n'en demeure pas moins que le langage critique est infecté jusqu'à l'os par des notions impérialistes, et que la contextualisation en est devenue l'outil employé le plus abusivement. Si nous ne sommes pas prêts à parler en nous appuyant d'abord sur l'introspection et ensuite seulement sur la certitude, plutôt que le contraire, alors nous ferions vraiment mieux de nous taire.

Au cours de ces dernières années, je me suis senti de plus en plus fasciné par des questions de proximité et d'éloignement culturels, un sujet très personnel, plusieurs cinéastes français dont j'admire l'œuvre étant justement ceux que la plupart de mes amis français détestent le plus. Et beaucoup plus dramatique en ce qui concerne

Mahjong, le film taiwanais d'Edward Yang. A Taïwan, le film n'est guère resté sur les écrans, et les amis asiatiques à qui j'en ai parlé étaient consternés par ce qu'ils ont considéré comme sa totale vulgarité. Je dois admettre que ce jugement m'a toujours laissé perplexe. Je pouvais sentir que Yang recherchait une stylisation uniforme chez ses acteurs, plus agressive encore que celle de son film précédent, *Confusion chez Confucius*, tous deux devant beaucoup à la comédie de restauration et en gardant le parfum. Et je suis prêt à concéder qu'il émane une certaine stridence du film de Yang. Mais le mot « vulgaire » ne m'est à aucun moment venu à l'esprit. En outre, nombreux sont mes amis asiatiques qui n'ont absolument pas trouvé crédibles dans *Mahjong* les manœuvres douteuses de postadolescents s'initiant au capitalisme.

Cette dernière critique m'a rappelé de nombreuses occasions dans lesquelles, ces dernières années, un de mes amis européens s'est enthousiasmé pour des films américains tels que *The Crossing Guard*, *Little Odessa* ou *Hard Eight*, des films qui, à mes yeux d'Américain, se présentent comme s'ils étaient coupés dans le tissu de la réalité, alors qu'ils sont en fait astucieusement synthétiques et mythifiés. Il y a peut-être, dans ces films, quelque chose de parlant pour la culture européenne et qui manque dans le cinéma européen. De la même manière, je trouve réconfortant tout film qui traite aussi frontalement et effrontément du capitalisme avancé d'un point de vue vigoureusement critique, point de vue pratiquement inexistant dans le cinéma américain (j'ai le sentiment que la déception des Occidentaux face à *Mahjong* provient de l'absence, dans ce film, de cette sensibilité contemplative qui est devenue ce que l'on attend du cinéma chinois en général – à l'exception de Hong Kong –, et en particulier du cinéma de Taïwan). Le fait est que nous sommes tous d'accord pour dire qu'il y a à Taïwan un groupe de cinéastes dont les œuvres sont passionnantes, et qui méritent notre attention. Nous reconnaissons tous également qu'Edward Yang est l'un des représentants les plus excitants de cette vague qui n'est plus toute jeune. Je pense même pouvoir dire que nous nous accordons tous à voir dans *Mahjong* une provocation. A partir de là, il nous faut admettre que les chemins ne sont plus balisés et peuvent s'avérer dangereux. Lorsque j'ai vu *Mahjong* au Zoo Palast, pendant le Festival de Berlin, avec la traduction simultanée qui me déchirait les tympanes, je ne me suis pas dit : « Ouah ! Quel portrait formidablement juste de Taïpeh ! » Et je n'ai pas non plus pensé : « Ouah ! Quel portrait formidablement juste de ce à quoi Taïpeh doit ressembler ! » J'ai été pris par le mariage audacieux, dans le film, de distance intellectuelle et de complicité inspirée du cartoon, et même si je peux imaginer qu'un spectateur autochtone puisse attendre quelque chose de plus tempéré, ou qui en mette moins plein la vue, je suis persuadé que nous pouvons tous convenir que *Mahjong* est l'œuvre d'un véritable artiste. Ma position changerait-elle si par moi-même je connaissais mieux Taïpeh, ou si j'étais plus au fait de l'Histoire de Taïwan ? J'en doute.

N'est-il pas vrai, pour être tout à fait honnêtes avec nous-mêmes, que, lorsque nous nous immergeons dans un cinéma étranger, quel qu'il soit, nous avons tout

intérêt à lui conserver son caractère lointain afin que les familiarités et certitudes courantes de notre propre réalité n'aient pas prise sur lui ? Les spectateurs sensibles ajustent l'évaluation à laquelle ils se livrent pour le cinéma de leur pays, afin de l'accorder avec une réalité supposée ou de principe, mais je crois aussi qu'ils gardent intact l'exotisme de ce qui leur est montré – si la réalité se manifeste toujours ailleurs, où pourrait-elle se manifester ailleurs qu'en un lieu « étranger » ? Dans l'œuvre d'un grand cinéaste comme Tsai Ming-liang, œuvre qui est ici l'objet de notre attention, nous sommes gagnants sur les deux tableaux – nous sommes en terrain connu devant la force de la mise en scène, et merveilleusement dépayés face aux références culturelles. Ou, pour être plus précis, nous nous sentons à la fois proches et lointains de la réalité filmée, dans laquelle nous appréhendons simultanément des similarités et des différences avec notre propre univers. Nous pouvons admettre sans retenue que nous en apprenons davantage sur le monde en découvrant un cinéma étranger, mais nous sommes moins enclins à reconnaître que nous regardons ce cinéma en quête de nous-mêmes.

De l'œuvre de ce jeune cinéaste se dégage une émotion singulière, qui résulte d'un étonnant mélange d'observation minutieuse, de fascination clinique et de mythologie personnelle. Dans chacun de ses trois films, tous les éléments sont constants et entretiennent les mêmes relations les uns avec les autres : la tonalité émotionnelle (un mal-être morne et gris), l'éventail de lieux de la vie sociale (appartements étroits et sans confort, centres commerciaux, fast-foods, lieux publics tels que parcs ou berges de fleuve), l'action, au sens large (tentatives pour s'adapter, à son corps défendant, à une vie urbaine dont toute beauté est exclue, ponctuées de pulsions sexuelles soudaines et animales) comme au sens particulier (errances sans but, repas avalés gloutonnement, moments de désespoir où l'on fait passer le temps en se masturbant, en sautant à pieds joints sur un lit ou en torturant des insectes, dans des chambres dépouillées), l'organisation de l'espace (une caméra immobile placée au centre d'une pièce, et qui filme dans les coins en légère contre-plongée ; des travellings parfaitement cadrés qui suivent les personnages en mouvement), le choix des teintes (ternes, délavées, mais avec des jaillissements soudains de couleurs tranchées et sensuelles, qui évoquent le numéro musical du début de *Chantons sous la pluie*), le son (des plages de silence entrecoupées de bruits d'une douceur particulièrement obsédante, comme ceux des doigts d'une masseuse tapotant la peau du patient, ou d'une amplitude comique, comme celui de l'eau aspirée par un tuyau d'écoulement encombré – seul son premier film, *Rebels of the Neon God*, comporte de la musique, judicieusement monotone et répétitive) et les motifs de prédilection (conflits silencieux entre un père et son fils, interprétés respectivement par Miao Tien et Lee Kang-shen ; mères faibles et frustrées qui se contentent d'assister ; eau qui coule ou qui déborde ; bains ; relations amoureuses triangulaires dans lesquelles une personne reste sur la touche ; phases difficiles et lourdes de tension dans la prise de conscience de son homosexualité). Il règne une espèce d'unisson surprenant et mystérieux, pas si éloigné de l'univers parfaitement cohérent et avant tout intime



Maquette : Paul-Raymond Cohen
936340-7
ISBN : 2-86744-601-5
03-98



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION 8005

95 F

Extrait de la publication