

Membre de l'université Paris Lumières

Wen-Sheng TSAI

Le cinéphile à la découverte de sa nostalgie

Une circumambulation sous le signe de Wong Kar Wai

Thèse présentée et soutenue publiquement le 04/07/2018
en vue de l'obtention du doctorat de Arts du spectacle: cinéma
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. Antoine de Baecque
(Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Aimé Agnel	psychanalyste, ancien président de la Société française de psychologie analytique
Rapporteur :	M. Marc Cerisuelo	Professeur, Université Paris-Est
Membre du jury :	Mme Laurence Schifano	Professeur émérite, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Aurélie Ledoux	Maître de conférences, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Antoine de Baecque	Professeur, Université Paris Nanterre

Quelques mots de la part de quelqu'un qui apprend à aimer, de si loin, et de si près...

Je suis arrivé à Paris en 2009 et je vais bientôt le quitter en 2018. Cela ne ferait-il pas écho, 50 ans auparavant, à deux moments emblématiques de l'histoire du cinéma ? Pour certains, peut-être. Mais pas pour quelqu'un dont les mots-clés de la vie se veulent « WKW », « Jung » et « la cinéphilie » ...

D'où lorsqu'il est temps de dire merci, le nom d'Antoine de Baecque vient à l'esprit, sans ambages, car il est non seulement le directeur de cette dure tâche, mais aussi l'incarnation indiscutable de l'esprit Nouvelle Vague, qui sait apprécier la grâce de trouvailles tout en sachant comment intervenir pour laisser advenir le maître chez son élève, ce qui fait de lui mon *grandmaster* pendant toutes ces années d'apprentissage. Je voudrais aussi remercier Madame Laurence Schifano car c'est elle qui m'a bien ouvert les yeux sur la générosité méthodologique et la dignité universitaire. Merci également à Monsieur Aimé Agnel, dont l'écrit sur Jung m'a beaucoup inspiré et je me sens sincèrement honoré de pouvoir avoir son avis sur mes réflexions. Un grand merci à Madame Aurélie Ledoux, dont la participation inestimable fait la quaternité envisageable d'un jury idéal : celui qui, très heureusement, est davantage parfait par la présence précieuse de Monsieur Marc Cerisuelo.

Je tiens à dire merci à Monsieur Charles Tesson et à Madame Nicole Brenez qui sont les premiers à avoir confirmé la pierre angulaire de cette maison ouverte à tous les vents et tous les temps, un rêve qui vient de loin, et...

à Thierry Jousse, qui a bien voulu partager avec moi ses réflexions stimulantes sur WKW et la cinéphilie ;

à Marie, qui, d'une manière inimitablement géniale, a fait une soigneuse relecture commentée de ces pages et qui m'a fait comprendre que « tous les films naissent libres et égaux » ;

à Jacques, le fondateur héroïque de *kinoglaz. fr*, grâce à qui, j'ai la chance de vivre l'hospitalité parisienne, la beauté de la langue française et la profondeur de l'âme russe. C'est aussi lui qui s'est minutieusement occupé de la transcription de tous les entretiens dans les annexes ;

à Lee Pei-ying et Li Yun : si je peux intituler cette thèse *Les films de ma vie*, vous êtes mon Jacques Rivette ;

à Hsiung Hui-ju, l'initiatrice décisive de cette odyssée ;

à Sing Song-Yong, qui sait toujours aiguïser mon côté théorique ;

à Shi Yanbo, mon tout premier ami chinois à Paris, qui est toujours là pour me *sauver* ;

à ceux qui ont fait partie de ma bande cinéphile parisienne : Li Qi, Wang Tian, Jiang Linan, Namgyel Lhanze, Eirini Tzoulia, Wu Shuai, Yu-Fen ;

à Louis Paolin Wu et Jhih-Ching pour leur encouragement, surtout pendant la dernière période de ce combat de foi ;

à Chuan-Tseng, Ren-Jie, Chris Chang et Langlois taiwanais, mes plus vieux amis cinéphiles.

à Madame Chen Mei-ying et Madame Chiang Hisao-chen, grâce à elles, je sais que je ne suis pas une erreur ;

Je dédie ce travail sur la filiation à mon grand frère, et mes parents.

« Il est bien chanceux, le Français qui peut dire qui est son vrai père. »

— Mark Twain (phrase concernant "le mystère de la naissance" citée par François Truffaut pour ouvrir *Le Scénario de ma vie*, son autobiographie inachevée)

Rocky : « J'aurais dû sauver ton père. J'arrête tout. »

Creed : « Non, laisse-moi finir et leur prouver. »

Rocky : « Prouver quoi ? »

Creed : « Je suis pas une erreur. »

— Creed : *L'héritage de Rocky Balboa*

« Une naissance sans géniteurs. Imaginez un monstre qui dévore ce dont il est issu. Ou encore un processus, dans lequel les uns en mourant ignorent à qui ils donnent naissance, les autres, en naissant, ignorent qui ils tuent. »

— Artavazd Pelechian

« Le cinéma est l'art de donner vie à ses intuitions. »

— Wong Kar Wai

Avertissement :

le goût de la mise en rapport

Quatre citations¹, ou plus précisément, quatre situations : ainsi servent-elles d'épigraphe à cette thèse, un travail universitaire censé être scientifique et méthod(olog)ique.

Comme c'est souvent le cas, dense est l'épigraphe qui sait ramasser les idées discrètes. Mais déjà, cette épigraphe est un composite dont les énonciations sont elles aussi bien discrètes. D'abord, les figures qui énoncent viennent de partout, de l'occident à l'orient, du réel au fictionnel, et puis, en ce qui concerne les énoncés, ils ont des sujets non moins différents et divers. Cependant, si ces situations sont réunies ici, c'est principalement parce que leurs enjeux ont un et même souci, celui de la « filiation ». Autrement dit, il est toujours question du « lien » entre ce qui vient avant et ce qui arrive après, quel que soit le statut, ou le potentiel, de ce lien. Il pourrait être assumé, comme le montre le cas de Wong Kar Wai ; illégitime, comme celui de Creed ; non identifiable, comme celui de Truffaut ; ou encore, obscur, soit acausal, quasiment ésotérique, comme celui de Pelechian. En plus de ce souci commun, dans tous les cas de figure, il s'agit bel et bien du processus dit « à la recherche de... » ou plus précisément, « à la découverte de... » : d'un père, d'un nom, d'un ancêtre, d'une identité, ou plus généralement, d'une origine (un « on vient d'où »), bref, d'une matrice formatrice. Un tel processus concerne en fait le phénomène de transformation psychique, qui est d'ailleurs intimement lié à la question de la « mise en forme ». On est formé à l'image de qui ? Par qui ? Peut-on se former au gré de, ou à l'insu de, soi-même ? À quoi peut-on avoir recours si le formé est non-formable ? Et former, n'est-il pas être formé, et vice versa ? Puisque, en dernière

¹ Respectivement, les citations viennent de (1) Antoine de Baecque, l'entrée « Il est bien chanceux, le Français qui peut dire qui est son vrai père », Antoine de Baecque et Arnaud Guigue (dir.), *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 206 ; (2) Ryan Coogler, *Creed : L'héritage de Rocky Balboa*, 2015 ; (3) Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Trafic* n° 2, p. 90 ; (4) Olivier Joyard, « In the mood for kung-fu » (entretien avec Wong Kar Wai), *Les inrockuptibles*, n° 907, p. 60.

analyse, former, n'est-il pas une certaine forme de « donner naissance à... », ou mieux encore, d'« être ré-enfanté », le but étant l'origine ?

Le travail qui s'enchaîne dans les pages suivantes ainsi est-il la réaction à ces mystères de la naissance proposée par le chercheur-cinéphile pour qui, les films sont plus harmonieux que la vie, sans doute. Mais malgré cette disposition *a priori* trufaldienne, il sait bien que cette harmonie dépend exclusivement et indubitablement de l'interdépendance vitale entre le cinéma et le monde, les deux étant mis sans cesse en tension dialectique. Par analogie des propos de Wong Kar Wai — qui est l'alpha et l'oméga de la présente recherche — dans l'épigraphie, le chercheur voudrait tenir au parti pris que la mise en œuvre de la thèse n'est rien d'autre qu'un art qui donne vie à ses intuitions rencontrées de manière hasardeuse, risquée, à savoir, ses expériences de confrontations « numineuses » au sens jungien du terme. Afin d'être reconnu en tant que thésard qualifié, non erroné, le chercheur-cinéphile respecte ainsi l'héritage établi de sa discipline mais également, et notamment, l'exigence venue de son intérieur qui incombe à lui-même. Car réaliser cette tâche, c'est aussi se réaliser. Ceci, en tant que profession de foi : une confirmation de « l'équation personnelle », dont le sens profond est illustré par ces mots de Jung :

« Reconnaître et prendre en considération le conditionnement subjectif des connaissances en général, et en particulier des connaissances psychologiques, est la condition essentielle de l'appréciation scientifique et exacte d'une psyché différente de celle du sujet qui observe. Elle n'est remplie que si l'observateur est suffisamment instruit de l'étendue et de la nature de sa propre personnalité. Or il ne le peut qu'après s'être, dans une large mesure, libéré de l'influence nivelante des jugements et sentiments collectifs et avoir atteint une claire compréhension de sa propre individualité². »

² C. G. Jung, *Types psychologiques*, 8^e éd [1950], Genève, Georg, 1993, pp. 12-13.

Le périlleux enchaînement des choses³ : en guise d'introduction

Comment étudier la cinéphilie ? Elle est un phénomène de nature fétichiste (relevant en quelque sorte de l'habitude infantile de collectionner) mais aussi scientifique (dont un des buts est de produire un savoir) ; elle est une pratique à la fois intime (chaque spectateur sa version) et sociale (chaque vision sa communauté) ; elle est répétitive, et pourtant, en la (re)vivant, on est susceptible de susciter sa mutation en même temps que de participer à sa métamorphose, d'une manière subtile, mais pas anodine, loin de là⁴. Autrement dit, il s'agit d'un objet d'étude qui peut exister objectivement et dont l'objectivité, néanmoins, serait très probablement impossible sans aucun engagement strictement personnel du sujet, le chercheur-cinéphile : la distance entre ce dernier et son objet à étudier est transparente mais pas sans opacité, pour ainsi dire. Et si, dans le cas présent, cet objet, le cinéma de Wong Kar Wai⁵, est caractérisé principalement, voire *a priori*, par son intimité, son essence viscérale, dont l'aura sentimentale importe tant ? « À mi-chemin du réel et de l'imaginaire, l'univers de Wong Kar Wai est celui du désir, souvent inassouvi⁶. » Telle est la remarque pertinente et perspicace de Jean-Luc Douin à propos du cinéaste hongkongais dans son *Le cinéma du désir : dictionnaire*, un livre subjectif et passionné qui est, par définition, censé être un ouvrage de référence offrant des informations relativement objectives et désintéressées⁷. Ici, dans la formule de Douin, aussi important que le mot-clé éponyme

³ Pour ceux qui n'auraient pas reconnu ce titre, cette *inside joke*, il s'agit de la partie réalisée par Michelangelo Antonioni dans *Eros* (2004), le film à sketches dont les deux autres parties, *Equilibre* et *La Main*, sont respectivement de Steven Soderbergh et de Wong Kar Wai.

⁴ Cf. l'entrée « cinéphilie » dans Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd [2001], Paris, Armand Colin, 2016, p. 55.

⁵ Pour éviter l'orthographe différente des noms chinois, nous suivons « Wong Kar Wai » dans cette thèse puisque c'est celle-ci qui est choisie par le cinéaste lui-même. Voir l'introduction à *Wong Kar Wai*, ouvrage collectif coordonné par Yann Tobin, Paris, Scope, coll. « Positif », 2008, p. 5.

⁶ Jean-Luc Douin, *Le cinéma du désir : dictionnaire*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Littérature française », 2012, p. 344.

⁷ Pour une réflexion sur cette question de la dimension subjective des ouvrages de référence, voir dans les annexes mon entretien avec Antoine de Baecque autour de *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2012.

(« désir ») de ce (pseudo)dictionnaire est son modificatif (« inassouvi ») qui mérite notre attention encore plus urgente. Pourquoi ? Parce que c'est précisément grâce à cet état teinté de manque, de chute, de déception, ou bien de regret, bref, d'inachèvement⁸, qu'une distance pourrait exister puis demeurer en séparant les deux pôles, le réel et l'imaginaire en l'occurrence, tout en les reliant à l'image d'une matière souple et d'une force dynamique. D'où se trouve la possibilité délicate pourtant infaillible d'un écho problématique entre la cinéphilie et la question « Wong Kar Wai », celui qui est affaire de mise en rapport ainsi qu'à distance entre le subjectif et l'objectif.

Et donc, comment étudier la cinéphilie si, d'une part, le chercheur lui-même est un cinéphile dont l'objet à étudier est Wong Kar Wai, et d'autre part, la relation fusionnelle

⁸ Notons que selon Jacques Aumont dans son *De l'esthétique au présent*, le jazz est un symbole d'une certaine « modernité » dont les œuvres dans lesquelles « l'achèvement lui-même a cessé d'être une valeur artistique absolu », Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998, p. 77, cité par Gilles Mouëlllic dans *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes*, Biarritz, Séguier-Archimbaud, coll. « Ciné », 2006, p.134. Mouëlllic, lui-même un spécialiste du jazz, et plus particulièrement, de la question de « l'improvisation » de la musique ainsi que du cinéma, paraphrase Aumont en poursuivant ainsi : « les arts du vingtième siècle ont promu des valeurs qui ont pour caractère commun de s'opposer à cet achèvement, valeurs qui ont pour noms le spontané, le multiple, le geste, l'immédiat et le périssable. » Dans le même esprit, dans sa propre étude critique sur le phénomène « cinéma-jazz », Mouëlllic note « l'improvisation collective » comme le principe-clé chez Wong Kar Wai. Cela est très lié à la conviction de « cinéma comme un travail d'équipe » de celui-ci, et surtout à l'apport original de Christopher Doyle, son chef opérateur. Voir *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000, p. 233. Si ces remarques nous marquent tellement, c'est parce que dans son tout premier entretien accordé à Michel Ciment de *Positif*, la revue-suppporteur française inconditionnelle de Wong Kar Wai, on a « Travailler comme dans une "jam session" » pour titre révélateur qui met en exergue la méthode de travail très singulière du cinéaste hongkongais, repris dans *Wong Kar Wai, op. cit.*, pp. 8-17. Toujours à propos de cette même question liée au jazz, dans l'entretien donné aux *Cahiers du cinéma* peu de temps après son apothéose en France, c'est-à-dire après avoir décroché le prix de la mise en scène pour *Happy Together* au Festival de Cannes en 1997, Wong Kar Wai encore une fois revendique « le principe du jazz » pour caractériser la façon de travailler propre à lui en tant que cinéaste. Voir « L'architecte et le vampire » dans Charles Tesson et Olivier Joyard (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Made in China : Taipei, Hong-Kong, Shanghai, Pékin », 1999, p. 27. Ce numéro retient notre attention pour deux autres raisons particulières que celle susmentionnée : premièrement, il est consacré au nouveau *statu quo* des cinémas chinois après la rétrocession hongkongaise en 1997 et deuxièmement, il s'agit en quelque sorte d'une résonance, avec une quinzaine d'années d'intervalle, à « Made in Hong-Kong », numéro spécial également édité par les *Cahiers du cinéma* en 1984 et réalisé par le même Tesson et Olivier Assayas, sans doute le volume pionnier qui fait découvrir en Europe un cinéma « autre », dans plusieurs sens du terme : géographique, idéologique, esthétique, technique, générique, etc. À ce titre, voir l'entrée « Olivier Assayas » par Antoine de Baecque dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma, op. cit.*, pp. 49-50. Pour boucler cette boucle engendrée par le phénomène de « l'inachèvement », il suffirait de jeter un coup d'œil au titre de la toute dernière monographie entièrement dédiée au cinéaste hongkongais en France, il y a déjà une dizaine d'année, pour s'illuminer : *Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique* de Bamchade Pourvali, Paris, Amandier/Archimbaud, coll. « Ciné-crédation », 2007.

entre le subjectif et l'objectif pèse, devenue depuis un souci prédominant, chez lui ? Voici une anecdote que je souhaiterais raconter. Ceci en tant que réponse, une parmi d'autres, à la question posée, vu que c'est un récit personnel qui ne peut pas être raconté qu'empiriquement. Il s'agit avant tout d'un événement surgissant cinéophile à proprement parler qui pourrait se préciser en trois étapes successives, pourtant interdépendantes et entrecroisées : la distinction entre les trois n'est jamais évidemment tranchée, elles n'étant pas rigoureusement étanches et en vivant une parmi eux, les divers modes pouvaient se faire alterner. En effet, étroitement complémentaires et indissociables soient elles. Voyons comment.

Mère-fils : la distance

Depuis que *Mère et fils* de Calin Peter Netzer a remporté l'Ours d'or du meilleur film lors du 63^e Festival de Berlin en 2013, une question me revient désormais de manière récurrente, sinon lancinante : si la raison pour cela ne fait pas forcément partie du fait que le nouveau cinéma roumain a, depuis une dizaine d'années, été mis en avant par la critique et régné par la suite dans les milieux festivaliers internationaux, pourquoi le jury présidé par Wong Kar Wai a décidé de le couronner⁹ ? Sans aucun doute, cette question, malgré son apparence journalistique et son ton médiatique, n'est non moins énigmatique que celle de « l'âge du capitaine », et répondre à l'une n'est pas plus facile que résoudre l'autre. Même si au premier abord, on peut se donner cette explication assez plausible : parce que le film roumain a la problématique de la filiation (déjà trahie par son titre) comme un des sujets principaux et elle se trouve être une des préoccupations obsessionnelles du cinéaste hongkongais. De fait, pour un amateur du cinéma de Wong Kar Wai, la relation monstrueuse entre la mère et le fils du film roumain fait penser presque immédiatement à celle de *Nos années sauvages* (1990). Cela, même si dans le cas de figure hongkongais, la question de l'adoption est une

⁹ La raison officielle du cinéaste hongkongais pour cette décision se présente ainsi : c'est « un film engagé, qui montre que la vision du cinéma fait la différence », remarque en tant que formule promotionnelle dans la bande-annonce du film, http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19538035&cfilm=216838.html, consulté le 14 janvier 2014. Pour rappel, et ceci n'est pas anodin, *The Grandmaster* (2013), le dernier film de Wong Kar Wai, est le film d'ouverture du Festival de cette édition.

condition en plus. Cependant, quoique cette réponse soit soutenue par une certaine connaissance cinématographique — ce n'est donc pas une réponse quelconque ni gratuite — elle dit une part de la vérité, et une part seulement. En d'autres termes, on peut toujours fournir d'autres explications de cet ordre, c'est-à-dire, d'ordre relativement objectif, mais il y en a sûrement d'autres à venir, si ces explications le demeurent et si aucun engagement relativement personnel, subjectif, voire idiosyncrasique intervient. (Par exemple, parmi d'autres, une des réponses de même nature serait : il existait probablement un lien, sous-jacent ou pas, entre *Mère et fils* et *Le vent se lève* de Ken Loach vu que le cinéaste britannique a pu décrocher la Palme d'or du 59^e Festival de Cannes en 2006 grâce au jury également mené par un même Wong Kar Wai¹⁰.)

Mais, qu'est-ce que cette occasion d'intervention sinon un moment où le spectateur est frappé et un désir d'interprétation est attisé, ou bien, activé ? Et d'ailleurs, qu'est-ce qui peut être mieux concernant l'interprétation sinon une expérience esthétique, celle qui ne peut qu'être strictement personnelle, à savoir, une rencontre intime avec le film lui-même ? En cela, le dernier plan du film roumain se révèle un moment d'illumination.

Après la scène de pardon chez la victime de l'accident de voiture occasionné par le fils, commence le plan-séquence ultime qui dure environ 2 minutes et 50 secondes. On voit la mère (Luminita Gheorghiu) sortir de la maison de la victime et puis rentrer dans la voiture (à l'image d'un abri). Ensuite, le fils (Bogdan Dumitrache) lui « demande » (entre guillemets, puisqu'ici, c'est à peu près dans le sens « prier » du terme) de lui « déverrouiller » la porte parce que c'est son tour de demander pardon au père de

¹⁰ Wong Kar Wai est le premier cinéaste chinois (ainsi que hongkongais) qui se voit à ce poste estimé dans l'histoire du Festival. À propos de cet événement, on peut se renvoyer au texte bien rédigé par Fabienne Bradfer, une des critiques les plus connaisseuses et passionnées en occident sur le cinéaste, dans *Le Soir*, 18 mai 2006. N'oublions pas que Wong Kar Wai toujours préféré primer les œuvres engagées avec des soucis politiques (ceci en tant que geste *sine qua non* si on veut comprendre de manière plus profonde son univers), même s'il est très souvent lié aux étiquettes comme romantique, esthétique, amour, styliste, formaliste, ou encore maniériste. Par rapport à ce penchant critique, le titre du texte de Stéphane Bouquet sur *Les Anges déchus* (1995), « En beauté », *Cahiers du cinéma*, n° 511, le trahi parfaitement.

la victime (Adrian Titieni), maintenant se tenant derrière la voiture, comme un geste pour se débarrasser du cocon maternel trop protecteur et possessif afin de se confronter à la réalité. Ensuite, on remarque partiellement la réflexion de la mère à l'aide du rétroviseur intérieur puis celle de l'interaction entre les deux hommes, d'abord grâce au rétroviseur extérieur puis à travers la lunette arrière, la camera balayant de manière aller-retour et les sanglots de la mère s'entendant sur la bande-son tout ce temps. Finalement, le fils remonte dans la voiture en sanglotant lui aussi et le plan (ainsi que le film) s'achève avec la tension entre la mère et le fils restant irrésolu mais une catharsis, ou mieux encore, une « parenté », se crée à ce moment-là entre le spectateur et le film malgré tout. Evidemment, le sentiment de cette parenté vient de l'identification avec les personnages et l'action dramaturgique. Pour autant, il serait très impossible sans ce dispositif de rétroviseur en tant que profondeur de champ **[Fig. 1]** dont l'impression est animée, renforcée, voire exacerbée par le mouvement panoramique de caméra. Cela dit, ce qui est intéressant ici, c'est que l'utilisation de ces deux techniques relevant davantage de la distance concrète, donc spatiale, rend paradoxalement ce plan-séquence temporellement long qui, par rapport à d'autres exemples de *long take* dans l'histoire du cinéma, n'est pas si long que cela¹¹.



¹¹ Ce phénomène insolite de la durée « subjective » nous rappelle l'idée du « montage rythmique » proposée par Serguï Eisenstein dans « La quatrième dimension du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 270, pp. 15-17. À ce propos, le commentaire pénétrant de Jacques Aumont éclaire davantage, élaborant-il ainsi : « le montage rythmique [...] prend en compte non la durée brute, mais la durée empirique vécue par le spectateur ; constatant qu'un gros plan et un plan d'ensemble de même longueur, par exemple, auront des durées apparentes différentes, Eisenstein propose un calcul du rythme du montage qui s'effectue en direction de ces durées réellement éprouvées, non des durées abstraites du chronomètre [...] ». Voir *Les théories des cinéastes*, 2^e éd [2002], Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 21.

Fig. 1 : La mère observe au loin son fils faire la paix avec le père de la victime avec une impression immédiate pourtant hermétique de profondeur de champ rendue sensible par le rétroviseur extérieur dans *Mère et fils*.

Père-fils : le rapprochement

J'ai ainsi gardé un souvenir très clair de ce plan sans savoir les raisons particulières pour lesquelles je peux être tellement marqué malgré ce sentiment de parenté induit par sa virtuosité stylistique. (Pourtant, notons que l'explication stylistique n'apporterait pas grand-chose vraiment étant donné que Wong Kar Wai est plutôt un adepte de « *hyper-montage* »¹² au lieu de plan-séquence.) Ce n'est qu'après avoir vécu une autre expérience cinéphile que des réponses commencent à voir le jour graduellement. Et cette fois-ci, il s'agit d'une expérience « à double sens ». D'une part, elle est étroitement liée au fait que je me suis trouvé à Paris, là où existent encore de nombreux cinémas d'art et d'essai qui continuent à monter des rétrospectives en projetant de vieux films, donc, une expérience s'orientant vers le passé. D'autre part, comme la plupart du temps, ce sont des films restaurés en copie neuve, c'est-à-dire, de vieilles pellicules sauvées et restituées par la technologie numérique, cette expérience comprend elle aussi, en quelque sorte, une tendance vers l'avenir, sinon l'éternité, cette dimension hors du temps.

La fin de 2015 voit la reprise de la trilogie d'Apu de Satyajit Ray sur grand écran à La filmothèque du quartier latin. J'ai déjà vu les films, mais il y a longtemps, et c'est la première fois que je les vois vraiment « grands ». L'aura mythique de la cinéphilie n'est pas diminuée à cause de la projection digitale, non, pas du tout ; en revanche, revoir ces films filmés il y a plus d'un demi-siècle me plonge davantage dans un état où les balises chronologiques sont un peu brouillées. Mais pour un cinéphile, ce sentiment, sinon cliché, n'apporte pas de nouvelle découverte : autrement dit, il faut d'autres choses pour une vraie révélation.

¹² Shelly Kraicer, « One Horizontal, One Vertical: Some Preliminary Observations on Wong Kar-wai's *The Grandmaster* », *Cinema Scope*, n° 54, p. 18.

Souvent, l'histoire d'amour joue un rôle indispensable pour que le héros se découvre mieux au fur et à mesure dans un récit à la *Bildungsroman* et dans le cas présent, elle n'est pas révélée de manière sensible dans les deux premiers volets de la trilogie bien que l'implication d'inceste¹³ se laisse entendre très fugitivement près de la fin de *L'invaincu* (1956). Ce n'est que dans le dernier volet, *Le monde d'Apu* (1959), que l'« Éros » chez Apu s'opère considérablement. La mort trop inattendue d'Aparna (jouée par Sharmila Tagore à peine 12 ans lors du tournage) donne naissance au fils¹⁴ d'Apu, un fait qu'il n'arrive pas à accepter. Par conséquent, la filiation échoue à s'établir entre le père (Soumitra Chatterjee) et le fils (Alok Chakravarty). Notons que c'est LA raison que le père a honte d'avouer comme si le film avait envie de s'interroger sur cette question : peut-on renoncer au fruit de l'amour si celui-ci est au prix de notre bien-aimé ? La distance père-fils est ensuite mise en forme de manière concrète par la dynamique entre ici et ailleurs et ce n'est que près de la fin du film, chez les parents d'Aparna, qu'ils commencent à s'approcher l'un de l'autre. Après avoir essayé plusieurs fois pour dresser une image de père, un essai qui n'aboutit à rien, sauf un sentiment de frustration, Apu, le père raté donc un homme manqué, décide de quitter son fils en le laissant chez ses beaux-parents. L'espace d'un éclair, comme une « étincelle »¹⁵ qui surgit d'on ne sait

¹³ Trop délicat à aborder à juste titre dans cette étude, le phénomène de l'inceste, notamment au sens figuré, est pourtant très prégnant dans la question de la filiation, et donc en un sens, de la cinéphilie. À ce propos, la thématique est traitée de front dans un des films les plus osés durant ces dernières années : *Moebius* (2013) de Kim Ki-duk. Digne d'une œuvre éminente, le film travaille sur une série de motifs voisins : dédoublement, emboîtement, mise en abîme, mise en miroir, circulation, transgression, Éros, crime et châtement, pour n'en citer que quelques-uns, de manière perçante et poignante, en dépit d'une certaine artificialité de temps en temps au fil du récit.

¹⁴ Cet épisode où une femme enceinte meurt en donnant naissance, ou encore sa variation, à savoir, renaît grâce à la même affaire (sauf qu'il s'agit d'un avortement), est un motif très lié à la question de la cinéphilie même s'il pourrait paraître un peu tiré par les cheveux à première vue. À cet égard, deux grands films représentatifs sont *Ordet* (1955) de Carl Theodor Dreyer et *Parle avec elle* (2002) de Pedro Almodóvar. Cf. la citation de Pelechian dans l'épigraphie.

¹⁵ Bien entendu, il s'agit là d'un concept-clé godardien lorsque le montage, ou plus précisément, un procédé de rapprochement, se veut, en plus d'une technique au premier degré (cf. note 12), une forme de penser. Voir le chapitre « La théorie des étincelles : L'histoire en images selon Jean-Luc Godard » dans Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008, pp. 263-305. Dans ces pages consacrées à un « ciné-fils » issu de la génération de la Nouvelle Vague et notamment à ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), on voit se déployer « une forme cinématographique d'autobiographie de tous, dans laquelle un cinéaste, en cherchant sa raison dans son histoire, éclaire finalement les raisons de l'histoire, et tente même de la sauver en conférant au cinéma, qui l'a enregistrée, une responsabilité morale » (p. 43). Au niveau principal, *L'Histoire-caméra*, un travail rigoureusement universitaire né d'une méthode d'écriture dite montage, pourrait se considérer

où, le plan-séquence susmentionné de *Mère et fils* revient à moi en tant que spectateur devant un film indien en noir et blanc lorsqu'un Apu filmé de dos, refusé et désespéré, tourne sa tête (pas sans pudeur) et voit son rêve presque réalisé : son fils s'invite (ou plutôt s'invente ?) sous sa vision. Ce moment où le hors-champ fait partie du champ cinématographiquement parlant est aussi celui où il n'y a plus ici et ailleurs mais une vérité dite le présent devenu la « totalité » dans le sens jungien du terme (nous reviendrons à ce concept-clé plus loin). Au premier plan, on voit Apu, très grand mais incomplet (un sentiment trahi par son hésitation), et au dernier plan, un fils déjà avec une petite taille maintenant devenant encore plus petit, une impression rendue extrêmement (et expressivement) visible grâce à la composition diagonale de l'image [Fig. 2]. Matériellement, le plan n'est pas long (environ 30 secondes) mais je l'ai vécu comme si c'était un *long take* parce que parallèlement à la distance dans l'image, j'étais en train de vivre une autre distance hors de l'image, dans ma tête : une distance en tant que déjà-vu, une mise à distance dite « rapprochement ».



Fig. 2 : Apu regarde son fils dans la profondeur de champ dans *Le monde d'Apu*, un moment où le plan-séquence ultime de *Mère et fils* revient à esprit.

comme une sorte de (pseudo)autobiographie de l'auteur en tant que historien-cinéphile (ou cinéphile-historien). Voir à cet égard « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *l'Histoire-caméra* », 1895, n° 60, pp. 9-31. Je reviendrai sur cette question en étroite relation avec l'équation personnelle au fils des pages.

Donc, c'est une sorte d'expérience de plan-séquence dont l'impression de longueur et de durée sensible et palpable est composée, paradoxalement, d'autres éclats du souvenir qui viennent du lointain, que ce lointain soit dans l'image ou hors de l'image, des origines très hétérogènes d'ailleurs. On pourrait même dire que ce rapprochement est possible à condition qu'il soit forcé par une force de l'ordre de l'ineffable, presque d'une sorte de magie miraculeuse, telle une grâce, chez le spectateur devant l'écran pour qui, la vie, c'est l'écran¹⁶ et pour qui le cinéma se trouve, uniquement, voire exclusivement, sur l'écran dit « mental¹⁷ ». En d'autres termes, grâce à cette magie miraculeuse, cette grâce, la frontière où la vie commence et s'achève le cinéma (ou l'inverse) se trouve tellement fine et si fluide que les deux sont susceptibles de devenir tantôt fusionnels, tantôt interchangeables, pour ce spectateur-cinéphile.

¹⁶ On se rappelle que « La vie, c'était l'écran » est le titre du chapitre trois de *François Truffaut*, la biographie phare sur ce cinéophile-critique-cinéaste emblématique. Voir Antoine de Baecque et Serge Toubiana [1996], *François Truffaut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, pp. 139-245. Cette période, datant 1952-1958, est une phase décisive dans la carrière du futur auteur des *Quatre Cents Coups* (1959) où il se transforme petit à petit en l'incarnation impeccable de la cinéphilie française de l'après-guerre, ainsi écrivant les biographes à ce titre : « Pour toute une génération, Truffaut a joué le rôle d'un catalyseur d'énergie et d'une instance de goût. Beaucoup se sont identifiés à lui, si bien qu'il est devenu le porte-parole d'une culture, la cinéphilie, jusqu'alors méprisée. », p. 244. Notons que « La vie c'était l'écran » se trouve aussi le titre du texte rédigé par Éric Rohmer consacré aux mémoires de Truffaut à l'occasion de la disparition de ce dernier. Voir Alain Bergala, Marc Chevre et Serge Toubiana (dir.), *Le roman de François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, pp. 17-24. Encore une autre façon possible pour formuler cette osmose entre la vie et le cinéma des bandes cinéphiles au cours des années 50 est que « l'écran devient l'existence elle-même ». Voir « L'amitié est le marchepied de la haine (François Truffaut et Jean-Luc Godard) » dans Antoine de Baecque, *Histoires d'amitiés*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2014, p. 114.

¹⁷ En développant sa problématique de la cinéphilie incarnée par Serge Daney, le « ciné-fils » dans « Le temps perdu du cinéma », Antoine de Baecque a commencé par cette réflexion très inspirée : « Le cinéma a besoin que l'on parle de lui. Les mots qui le nomment, les récits qui le racontent, lui offrent sa véritable existence. L'écran de sa projection, le seul qui compte, est mental : il occupe la tête de ceux qui voient les films pour, ensuite, en rêver, en partager les émotions, en pratiquer la mémoire, la discussion et l'écriture. » Voir Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, coll. « Question de société », 1996, p. 11. Cf. « la cinéphilie grand angle » qu'Arnaud Guigue voudrait secrètement baptiser du nom de « ciné-agapè », une idée « christianisée » en faveur de la prolongation de l'acte même de la vision de films sous forme de « converser, écrire, raconter ». Voir *Pour une cinéphilie grand angle*, Biarritz, Séguier, coll. « Ciné », 2009. Indubitablement, toutes ces réflexions sont en rapport intime avec l'apport essentiel d'André Bazin en tant qu'écrivain de cinéma à la pensée du cinéma que Hervé Joubert-Laurencin a bien décrit ainsi : « il a fallu l'apparition des premiers films pour que puisse exister un certain type d'assemblage de mots et d'idées, inventés après la vision d'un film dans le but de partager une émotion, de « prolonger le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui le lisent, le choc de l'œuvre d'art » [...]. » Voir l'entrée « André Bazin » par Hervé Joubert-Laurencin dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit., p. 82 (la citation emboîtée est de Bazin).

Ciné-fils : la rencontre

À la suite de ces deux étapes, « mère-fils » et « père-fils », cet événement cinéophile trouve, d'une façon téléologique, sa finalité en se justifiant par cette dernière étape : « ciné-fils ». Puisque je suis presque sûr, tout comme une intuition, même un flair, que la plupart des films restaurés et ressortis en salle trouvaient, si le hasard l'a voulu, leurs places dans le panthéon de The Criterion Collection, la prestigieuse société d'édition vidéo, je vais donc sur le site officiel après la séance pour chercher le titre de la trilogie d'Apu en espérant tomber sur un texte critique de ces trois films pour que ce sentiment de parenté se prolonge et s'approfondisse. Et par chance je trouve un texte rédigé par Girish Shambu sur la trilogie de Ray ! Mais ce n'est pas tout. Ce qui est vraiment décisif est que la rédaction est si captivante que je le finis jusqu'au bout et c'est après avoir déroulé vers le bas de la page que je suis au courant de la publication de *The New Cinephilia*¹⁸, une monographie de Shambu qui porte sur le phénomène de la cinéphilie à l'époque d'Internet et du DVD.

Pour l'entrée en matière, Shambu d'emblée remet en cause la déclaration pessimiste de « The Decay of Cinema » de Susan Sontag pour élaborer, paradoxalement, sa propre thèse à partir du souhait ultime de ce même texte, à savoir que la seule solution pour redonner la vie au cinéma est de retrouver la naissance d'une nouvelle cinéphilie¹⁹. À cet égard, le texte de Sontag, avec un ton élitiste et une attitude à la fois nostalgique (dans le sens strictement « passéiste » du terme, avec le recul qu'on peut avoir en tant que spectateur d'aujourd'hui) et méprisante (par rapport au milieu de la cinéphilie quand le cinéma a environ cent ans), n'est pas fautive d'une vision prophétique. En revanche, il est le vrai point d'appui pour penser la nouvelle cinéphilie. La raison pour

¹⁸ <https://www.criterion.com/current/posts/3804-the-apu-trilogy-behind-the-universal>, consulté le 07 janvier 2014.

¹⁹ Girish Shambu, *The New Cinephilia*, Caboose, coll. « Kino-Agora », 2014, p. 3. On peut se renvoyer au texte de Sontag sur <https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>, consulté le 09 février, 2016. Voici son dernier paragraphe : « Si la cinéphilie est morte, le cinéma est mort aussi... Cela restera comme ça même si on continue à faire beaucoup de films, même des chefs-œuvre. Si le cinéma pouvait être ressuscité, la seule façon serait de retrouver la naissance d'une nouvelle cinéphilie. » Traduction personnelle.

cela est évidente : il est certain que dorénavant, ce qui compte, c'est la *manière* dont on vit le cinéma. Au lieu de se rendre à la salle obscure, ce dispositif classique, ou bien à la télévision, là où se trouvent des « fantômes du permanent », c'est-à-dire de vieux films qui circulent avec la moindre contrainte chronologique²⁰, aujourd'hui, ainsi, où qu'on aille, on est regardé par le cinéma aussi bien qu'il est regardé par nous. Pour un cinéphile au nom du présent, s'agit-il donc d'une expérience « holistique » comme si tout était cinéma, et vice versa : physiquement, il n'existe plus cette règle d'or maniaque et frénétique de toujours s'installer dans les trois premières rangées (souvent parmi les enfants) comme le montre *Les sièges de l'Alcazar* (1989) de Luc Moullet, « le vrai film cinéphile pour cinéphile sur la cinéphilie²¹. »

Par conséquent, cette découverte ainsi que ce rappel par hasard de la nouvelle cinéphilie à l'aide du site internet n'est pas qu'un simple hasard dénué de potentialité interprétative. Bien évidemment, c'est une trouvaille, mais puisqu'elle l'est, moi, je n'« y » suis plus seul. En revanche, c'est une manifestation de l'aspect fortuit de l'être qu'on pourrait qualifier de quelque chose d'inopiné doté d'un certain « sens » sauf que c'est un sens dont le sens nous échappe, qui est encore inconnu ou étrange(r) par rapport à notre connaissance consciente car le vocabulaire nécessaire pour le cerner nous manque pour le moment. Pour autant, étant donné que c'est une situation dite la « réflexivité » — ce terme pourrait s'employer sitôt qu'on a l'impression que ce qui se passe nous marque intimement mais dont la charge affective nous pèse puis nous

²⁰ À ce propos, voir d'abord le texte fondateur « Contre la nouvelle cinéphilie » de Louis Skorecki, *Cahiers du cinéma*, n° 293, pp. 31-52. Puis, l'entrée « Louis Skorecki » par Antoine de Baecque dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op. cit.*, pp. 646-648, une sorte de critique contextuelle autour de ce texte. Et finalement, à l'instar d'une résonance contemporaine de ce même texte, « Pour la nouvelle cinéphilie » de Laurent de Sutter, *Diacritik*, 8 décembre 2015, <https://diacritik.com/2015/12/08/pour-la-nouvelle-cinephilie/>, consulté le 07 janvier 2016.

²¹ Cette habitude quasi rituelle est décrite non sans ironie par Antoine de Baecque dans *La cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* [2003], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, pp. 11-12. Dans le même esprit, pour acquitter, plutôt que définir, le terme cinéphile, peut-être le *péché originel* dans la culture cinématographique (française), Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet conseillent qu'il faudrait distinguer cette image réduite et stéréotypée de la maniaque conduite mimétique cinéphile de « l'amateur de cinéma à proprement parler » au tout début d'un des best-sellers pédagogiques de l'Hexagone : *Esthétique du film*, 3^e éd [1983], Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2004, p. 3.

dépasse tellement que l'on n'arrive pas à le comprendre de façon relativement raisonnable et qu'il nous paraît insondable et ainsi, insensé ; d'une certaine manière, lorsqu'on se trouve dans une situation de ce genre, ce « ce qui se passe » se passe-t-il généralement non seulement devant nous, mais également autour de nous, voire à l'intérieur de nous, c'est-à-dire viscéralement²² — cet « il nous manque ... » ainsi devient incontournable, une peine au sens propre et au sens figuré. Plus précisément, si on ose le dire (et il faudrait se permettre de le dire), cette découverte grâce au « Net » est une métaphore toujours contemporaine en ce qui concerne la condition humaine, qui est de temps en temps difficile, souvent embarrassante et régulièrement, même perpétuellement, délicate et non moins malheureuse. En effet, l'homme est piégé, (r)attrapé, voire « mis en filet » par le Net. Cela bien avant la lettre. Par exemple, l'une des problématiques dominantes du Romantisme, c'est-à-dire la correspondance entre le microcosme et le macrocosme ou l'Homme et la Nature, n'est-elle pas une certaine réflexion sur la réflexivité ? Entre ces deux côtés, n'existe-il pas une certaine filiation, cette correspondance en étant un avatar²³ ?

Cette relation entre une toile donnée et sa proie traquée d'une manière (in)volontaire (mais pas innocente, sinon ignorante) est magistralement mise en image dans la toute première scène après le générique de *A Touch of Zen* (1975), le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de King Hu. Ce film d'arts martiaux, loin d'être un pur film d'action taïwano-hongkongais de l'époque destiné au grand public ou un *wu xia pian* au premier degré, est en réalité une méditation bouddhiste du cinéaste sur l'énigme du

²² Cf. note 13 à propos de l'effet Moebius d'après Kim Ki-duk. Par ailleurs, psychologiquement parlant, cette question de la réflexivité est en étroite relation avec le phénomène dit « synchronicité », un concept extrêmement controversée introduit par C. G. Jung. Cela principalement parce qu'il s'agit d'une découverte scientifique en même temps qu'une expérience religieuse. Bref, c'est le moment où s'impose une « réalité psychique ». J'en discuterai au fil des pages.

²³ Ces problématiques également liées à la synchronicité sont toutes mentionnées par Jung dans le hussarditre « La synchronicité avant l'idée de synchronicité » dans *Synchronicité et Paracelsica*, Paris, Albin Michel, 1988, pp. 78- 94. Le psychologue suisse en archéologue y retrace le long développement de cette idée dotée d'une vision holistique qui remonte au temps bien avant lui en commençant par Lao-Tseu, Tchouang-Tseu jusqu'à Kepler et Leibniz, en passant par plusieurs figures aussi importantes, notamment Paracelse, médecin-alchimiste au Moyen Age.

pré-destin, du karma ou du fatalisme, bref, de l'arrière-plan, donc la « toile », de l'existence. L'image des libellules, des papillons et de la toile d'araignée, en dépit de l'apparence conventionnelle d'une relation trop prévisible entre les victimes et leur prédateur, s'est au fil du film transformée en un symbole²⁴ de symbiose [Fig. 3].

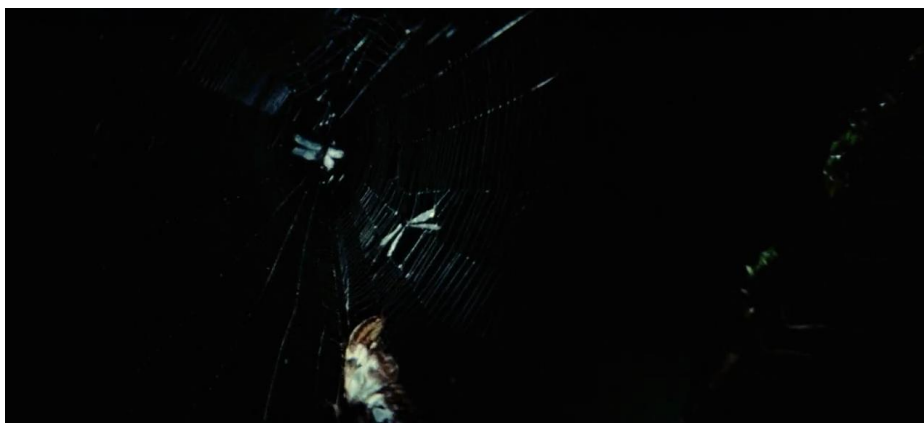


Fig. 3 : La mise en filet « opportune » des proies par le Net avant la lettre dans l'une des images de la scène originelle de *A Touch of Zen*. Si menaçante et affreuse soit son atmosphère, elle est pourtant neutre.

D'une certaine façon, cette scène prégnante, telle une matrice, recèle tout ce qui va se développer puis se concrétiser entre le vieux garçon lettré (Shih Chun) et l'héroïne (Xu Feng) du film : ce n'est que par leur rencontre qu'une force créatrice à proprement parler soit enfantée, et par la suite, une sorte de salut, à savoir, vivre une expérience extra-sensorielle de l'au-delà qui ne doit rien à la compréhension consciente et qui résiste aux clichés des raisonnements unilatéralement logiques et intellectuels. Telle expérience n'est rien d'autre que celle qui est digne d'une confrontation numineuse jungienne que peut-être rien ne pourrait nommer mieux que *a touch of zen*.

Ce détour par l'intermédiaire de King Hu, néanmoins, n'est pas une digression sans aucun intérêt comme il pourrait le paraître au premier abord. En fait, il y a au moins

²⁴ Notons que le mot « symbole » utilisé ici est très minutieusement choisi, car il s'agit d'un concept capital chez Jung, dont la vision du monde est celle derrière notre thèse.

deux raisons, une plus explicite, l'autre plus discrète, si je fais appel à ce stade au nom du maître chinois. Premièrement, bien sûr, c'est une analogie visuelle un peu trop facile, même caricaturale, entre le Net et la toile d'araignée. Mais pourquoi King Hu ? Pourquoi pas, par exemple, Jacques Rivette — puisque cette image de toile d'araignée est un élément qui revient assez régulièrement dans *Le Pont du Nord* (1981) ? Tout simplement, c'est pour souligner que la situation où je me suis trouvé n'a rien à voir avec le « complot » (dont une toile d'araignée pourrait bien être la figuration), un autre leitmotiv rivettien avec une connotation plutôt de côté d'artefact. Le Net est certainement une construction artificielle et technologique ; cependant, ce fait ne veut pas dire que les rencontres grâce à lui le sont aussi. Heureusement. Si on peut le dire, en ce qui concerne ces rencontres, il y a forcément un certain « je ne sais quoi », ou quelque chose d'ineffable, qui joue là-dedans. De ce fait, c'est le raisonnement intuitif mais non moins démonstratif qui est d'ailleurs très convaincant de Baptiste (Pascale Ogier) du *Pont du Nord* — la jeune vagabonde, une sorte de chevalière errante urbaine quelque peu décalée qui pourtant croit à une *conspiracy theory* — qui donne le « la ». Pour persuader Marie (Bulle Ogier, la vraie mère de Pascale) qu'elle a croisée trois fois du fait que leurs vies se lient l'une à l'autre, ainsi lance la donquichottesque : « Une fois, bien, c'est un accident. Et puis encore, deux fois, c'est le hasard. Mais trois, c'est le destin. » Voilà une argumentation de la façon cartésienne à propos d'un phénomène strictement empirique qui ne se réduit²⁵ jamais : cela parce qu'il est une « chose » dans la vie même. Mais qui sonne, et quelle justesse ! L'accident, le hasard, le destin, font-ils tous partie de ce « je ne sais quoi » qui, lorsqu'il se produit, s'impose de manière immanquable en nous frappant, même en nous blessant (cf. le phénomène de réflexivité susmentionné).

²⁵ Ce verbe est délibérément employé ici pour mettre en lumière la différence fondamentale entre deux modes de pensée par rapport aux matériaux inconscients, c'est-à-dire les images traitées. Il s'agit d'une méthode « constructive » et celle qui est « réductive » : la première considère son objet étudié « symbolique » tandis que la dernière, « sémiotique ». Ces concepts importants vont être élaborés au fil des pages. Une définition précise en se trouve dans C. G. Jung, *Types psychologiques*, op. cit., pp. 421-423 & pp.468-476.

La deuxième raison est-elle dans la lignée du raisonnement de Baptiste mais nécessite une élaboration beaucoup plus soignée. De même, il s'agit de ma mise en filet par un « je ne sais quoi ». Rappelons qu'au départ, la scène d'ouverture de *A Touch of Zen* n'était pas gardée dans le film lors de ses premières projections hongkongaises en 1971. Selon Stephen Teo dans sa stimulante monographie sur le film, c'est grâce à l'encouragement de Pierre Rissient, l'un des membres de l'école dit mac-mahonisme, que King Hu a finalement décidé de remonter le film en rajoutant les scènes qui lui sont chères et c'est cette version-là qui a été sélectionnée au Festival de Cannes en 1975²⁶. L'image de la toile d'araignée est donc indispensable, *a fortiori* inévitable, si on veut saisir l'esprit du Zen d'après King Hu. À cet égard, le texte s'intitule « L'araignée sans stratégie » de Frédéric Vitoux retient notre attention particulièrement. Cela parce

²⁶ Voir Stephen Teo, *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong : Hong Kong University Press, coll. « New Hong Kong Cinema Series », 2007, pp. 13-14 & 136. N'oublions pas que le chapitre 2 de l'ouvrage est entièrement consacré à l'analyse de la signification de la toile d'araignée du film. En ce qui concerne Pierre Rissient, le nom de l'école de Mac-Mahon est mentionnée ici délibérément pour une raison non négligeable : elle entre dans la scène cinéophile à un moment charnière dans l'histoire de la critique cinématographique française où les *Cahiers du cinéma* sont sous la direction de Rohmer dont le goût relativement classique (hollywoodien et occidental), conservateur, voire réactionnaire par rapport au climat très « modern » d'alors (surtout à cause de l'irruption de la Nouvelle Vague) est un des déclencheurs du *putsch* dans la revue mené par Rivette en juin 1963. La tendance de la fascination fanatique pour la beauté corporelle d'une race élue (dont le cas emblématique pourrait être celle de Charlton Heston) du mac-mahonisme mérite finalement l'étiquette de « fascisme » à ce même clan « à droite ». À ce propos, voir « Crépuscule en jeune (1959-1964) » dans Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, t. 2*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, notamment pp. 61-70. Cette problématique non moins ethnographique suscitée par le mac-mahonisme sera nuancée à nouveau par le même auteur dans une dizaine d'années à travers un examen synthétique de la confrontation idéologique entre les côtés gauche/droite au cours des années 50 et 60 dans le chapitre « La morale est affaire de travellings », *La cinéphilie, op. cit.*, notamment pp. 209-220. Le fait que ce petit groupe puisse arriver à exercer une certaine influence dans les *Cahiers* pourrait refléter la disposition non moins raciste que lui chez Rohmer. Cela on peut le soupçonner à l'aide de son analyse élogieuse du *Tabou* (1931) de F. W. Murnau où il considère les Polynésiens comme un « être occidental », et surtout à travers le quatrième volet de son célèbre texte théorique « Le celluloid et le marbre » (1955) où il revendique « l'occidentalité supposée du cinéma » en proclamant : « Le cinéma est un vêtement si bien adapté à la forme de notre corps que les autres ne peuvent l'endosser sans faux plis ni craquements aux coutures. [...] Vous avez peu de chances de manier habilement ce jouet ingrat, si le méridien et le parallèle du lieu de votre naissance ne vous ont doté d'un épais passé où vous appuyer. Nous sommes les plus aptes au cinéma, nous Occidentaux, parce que l'écran répugne à l'artifice, et que nous avons un sens plus aigu du naturel. [...] » Cette question délicate, faillant être scandale, est anatomisée minutieusement par Antoine de Baecque et Noël Herpe dans *Éric Rohmer : biographie*, Paris, Stock, 2013, pp. 82-86. Pour une réflexion rétrospective sur ces dilemmes déconcertants tout en les complexifiant, voir Charles Tesson, « Peut-on être rohméro-rivettien ? », *Cahiers du cinéma*, n° 653. En dernière analyse, *A Touch of Zen*, s'inscrivant dans un genre exotique, réalisé par un cinéaste chinois avec le bouddhisme Zen comme son principe poétique qui attire néanmoins l'attention fervente d'un ancien mac-mahonien, ainsi témoigne d'un changement et d'une migration de goût cinéophile d'une manière aussi considérable que radicale au long de l'Histoire.

qu'avant de commencer sa propre réflexion sur le film, au tout début du texte, Vitoux fait allusion à un passage assez illuminant du *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugen Herrigel que j'aimerais citer ici :

« L'araignée « danse » sa toile sans savoir que des mouches viendront s'y prendre ; la mouche elle, qui va dansant dans un rayon de soleil, ignore ce qui se trouve devant elle et se prend dans cette toile. Mais, dans l'araignée comme dans la mouche, « Quelque chose » danse, et dans cette danse extérieur et intérieur sont un. Je suis incapable de m'expliquer mieux, c'est ainsi que l'archer atteint la cible sans avoir extérieurement visé²⁷. »

Une telle observation de « Quelque chose » qui est indéfinissable mais qui est là, en plus d'être une monstration lucide du Zen, fait écho au matériel dans la scène d'ouverture du film en tant que symbole de symbiose. C'est dire s'il est question d'une relation réciproque, donc une vraie mutualité, malgré l'impression atmosphérique à la fois grotesque et effrayante, voire, avouons, répugnante, qui pourrait s'y dégager à première vue. Cette réciprocité qui nous affecte de manière très subtile ainsi rend le jugement en fonction d'une morale consciente faillible et ensuite nous entraîne dans une aventure investie de l'esprit du Zen dont le noyau est un regard holistique vis-à-vis de l'existence (« extérieur et intérieur sont un »). Pour approfondir davantage cette vision du monde, on sait que lors de la parution du livre d'Herrigel, Dausetz Teitaro Suzuki y a consacré une préface importante devenue depuis inséparable de l'ouvrage lui-même et qu'il convient d'y puiser quelques mots éclairants. Ainsi écrit-il :

« Si l'on veut vraiment maîtriser un art, les connaissances techniques ne suffisent pas. Il faut passer au-delà de la technique, de telle sorte que cet art devienne « un art sans artifice », qui ait ses racines dans l'Inconscient.

Dans le cas du tir à l'arc, celui qui lance et celui qui reçoit ne sont plus deux entités

²⁷ Frédéric Vitoux, « L'araignée sans stratégie », *Positif*, n° 257-258, p. 69.

opposées, mais une seule et même réalité. L'archer n'a pas conscience de lui-même comme d'un être occupé à atteindre le centre de la cible devant lui. Et cet état de non-conscience ne s'obtient que lorsque l'archer, parfaitement vidé et débarrassé de son ego, le fait plus qu'un avec l'amélioration de son habileté technique — bien qu'il y ait dans cette habileté quelque chose d'un ordre tout différent que ne peut donner aucune étude méthodique du tir à l'arc.

Ce quelque chose d'un ordre tout différent est ce qu'on appelle le *satori*. C'est de l'intuition, mais c'est tout autre chose que l'intuition ordinaire ; je l'appelle intuition prajnique. On peut traduire *prajnâ* par sagesse transcendantale, mais cela ne rend pas toutes les nuances du sens, car *prajnâ* est une intuition qui saisit à la fois la totalité et l'individualité des choses. C'est une intuition qui, sans médiation d'aucune sorte, voit que zéro est l'infini et que l'infini est zéro. Et cela ne constitue pas une indication-symbolique ou mathématique, mais un fait d'expérience résultant d'une perception directe. Psychologiquement parlant, le *satori* consiste donc en un outrepassement des limites de l'ego ; logiquement, c'est voir la synthèse de l'affirmation et de la négation ; métaphysiquement, c'est savoir par intuition que le devenir est l'être et l'être le devenir²⁸. »

Voici les paroles d'un vrai maître du Zen dont la preuve est qu'il parle comme si c'était son inconscient qui parle à travers lui et cela explique pourquoi le message est à la fois limpide et obscure venant d'un caractère d'oxymoron. En effet, on peut toujours se poser ces questions : Si le *satori* est un art sans artifice pour atteindre lequel il faut plutôt du non-ego que de l'ego, alors, qui est là pour parfaire cette technique non technique ? Et si l'archer et la cible ne font plus qu'un, où se trouve la distance *logiquement obligatoire* pour que la flèche justifie son existence, sinon sa fonction ? D'ailleurs, quel est cet Inconscient ? Quoi qu'il en soit, ce dont on peut dire au minimum, c'est que le Zen est tout sauf la négation du moi et le *satori*, malgré son lien

²⁸ D. T. Suzuki, « Préface » à *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1970], Paris, Éditions Dervy, coll. « L'Être et L'Esprit », 2012, pp. 7-9.

avec l'intuition, est travail malgré tout. Mais quel travail ? Et comment ? À cet égard, on se rappelle que Jung, dans sa préface à « La grande délivrance » du même Suzuki, a laissé ces mots : « Lorsque [...] l'adepte du Zen, après de nombreuses années de très dure pratique et d'effort extrême visant à vider de son contenu l'intelligence rationnelle, reçoit une réponse — la seule correcte — de la nature elle-même, tout ce qui a été dit du Satori devient compréhensible²⁹. » L'essentiel de cette citation pourrait paraître *anti-Zen* au premier coup d'œil par les expressions telles que « très dure pratique » et « effort extrême ». Evidemment, il faut du travail pour accéder à l'état d'esprit Zéniste et c'est pour cela que Jung dit à plusieurs reprises que « [l']Orient m'a appris ce qu'il exprime par Wu Wei, c'est-à-dire le non-agir (et non le rien-faire), laisser venir³⁰. » « Un maître d'arts martiaux ne donne pas de but à sa vie. Il vit, tout simplement. » — ainsi cite Wong Kar Wai la maxime de Bruce Lee pour parachever *The Grandmaster*. Mais toutefois, même dans ces mots où règne la sagesse du Zen, le grand adepte du grand maître, lui-même un grand adepte de la grande vie (l'Histoire), tient au plus grand travail, c'est-à-dire vivre, n'est-ce pas ? De ce point de vue, Suzuki est tellement juste quand il se réfère à Ma-tsou pour qualifier le Zen de « l'esprit de tous les jours³¹ ». De même, il a tellement raison de commencer sa préface par prétendre que l'exercice du tir à l'arc, la métonymie du Zen en l'occurrence, est un art sans artifice tout en la finissant par cette question capitale : « Où est l'archer³² ? »

Tant qu'il y a l'art, il y a l'artiste. Cela explique pourquoi la poursuite esthétique est-elle toujours indissociable du souci éthique et pourquoi la distinction orthographique entre la poétique et la poïétique est-elle si fine, si flottante, si floue. Tout pourrait mener à la question de la création. Mais qu'est-ce qu'une création sinon le devenir de la personnalité ? C'est-à-dire que l'œuvre en question n'est rien d'autre

²⁹ C. G. Jung, « Préface à Suzuki : « La grande délivrance » » dans *Psychologie et orientalisme*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 212.

³⁰ C. G. Jung, *L'Ame et la Vie* [1963], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1995, p. 319.

³¹ D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 12.

que le processus de la réalisation de soi-même en ce qui concerne le créateur, donc l'artiste. Et cela, d'après Jung, n'est pas possible sans un vis-à-vis de l'inconscient, celui qui est collectif, ou plus exactement, une « confrontation » avec celui-ci, qui est d'ailleurs « une matrice, une base de la conscience douée de créativité et capable d'agir et d'intervenir de manière autonome dans le conscient³³. » Le Zen est un art sans artifice mais pas sans artiste, et ce n'est qu'à partir de là qu'on ose se permettre de croire que la question, celle de la création, est en fin de compte une réflexion sur la filiation et que pour un tel artiste, ce qui est essentiel, à côté de la question du fond et de celle de la forme, sera de trouver sa propre place dans ce processus d'enfantement. Oui, l'enfantement. Car un « à la découverte de... » n'advient jamais si un « donner naissance à... » y est absent. Il crée tout en se créant. Il tient une distance par rapport à son œuvre tout en l'engendrant chez lui-même comme un embryon. *A Touch of Zen* est ainsi un film non seulement *sur* le Zen, mais aussi *du* Zen. Le fait que King Hu ne soit pas bouddhiste en est une excellente preuve. Ce qui compte, ce n'est pas le Zen en tant que religion dogmatique, mais en tant qu'*expérience religieuse* plutôt. Et c'est ce « Quelque chose », c'est cette force holistique qui danse, qui danse cette toile où se font les rencontres. « L'araignée sans stratégie », le titre du texte de Frédéric Vitoux est de ce fait très proprement choisi. Il est comme le signe sous lequel le critique nuance comment cette araignée se transforme, petit à petit, en LE créateur lui-même :

« *A Touch of Zen* n'est pas à strictement parler un film religieux. Il ne cherche pas à convaincre du bien-fondé d'une doctrine. Mais ce n'est pas non plus un exposé indifférent et froid. À travers une fiction par certains aspects très romanesque, il trouve un curieux équilibre — là où il démontre et fascine, intéresse et émeut, émerveille et pourtant met à distance avec, si l'on veut, une sorte d'intelligence du cœur et une indifférence totale à emporter une conviction que le réalisateur ne partage pas sans y être toutefois étranger. Il serait tout à fait impropre de parler donc de fascination comme

³³ Richard Evans, *Entretiens avec Carl Gustav Jung avec des commentaires d'Ernest Jones* [1970], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 117.

de distanciation³⁴... »

Après toutes ces digressions emboîtées qui ne peuvent être plus nécessaire pour qu'un itinéraire de *circumambulation*, c'est-à-dire un processus d'*individuation* se suive coûte que coûte, maintenant, si on revient sur la découverte de la nouvelle cinéphilie qui m'arrive, il faut la reconsidérer comme non seulement *surdéterminée* mais aussi *prédestinée*, à l'instar d'un vrai paradoxe, celui qui n'est pas rhétorique, alors à lire dans la lignée de la « rencontre » selon Robert Bresson, un autre mentor de Wong Kar Wai, parallèlement à Antonioni. Ainsi va l'aphorisme primordial dans *Notes sur le cinématographe* du maître français à propos de la question du tournage qui, en plus d'une affaire de *praxis*, concerne non moins une connotation éthique et une implication spirituelle : « Tourner c'est aller à une rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi³⁵. » Ici, on pourrait bien penser cet état d'esprit dit « secrètement » en termes de magie miraculeuse (un acte de grâce) susmentionnée vu que tous les deux sont en phase l'un avec l'autre. Dans les deux cas, il s'agit de la force qui s'opère tant derrière la façade qu'au niveau sous-jacent des choses : psychologiquement parlant, c'est une énergie psychique inconsciente. Décidément, il existe un périlleux enchaînement des choses. Périlleux, parce que le cadre épistémologique relevant du principe causal serait mis en doute et puis ébranlé par cet enchaînement. Cela dit, c'est aussi cet enchaînement périlleux qui mettrait en rapport à nouveau les choses sauf que cette fois-ci, s'agit-il davantage de réorganiser pour réinventer que de reproduire afin de rester fidèle au *statu quo*. Tel est probablement le message personnel que voudrait faire parvenir à ses spectateurs Antonioni à travers sa partie dans *Éros* qui est d'ailleurs la définition donnée par le maître italien à cette figure myth(olog)ique dont la puissance est impossible à épuiser. (Bien que l'Éros ne se réduise absolument pas à la sexualité, s'appuyant sur la scène d'amour en tant que pierre

³⁴ Frédéric Vitoux, *art. cit.*, p. 72.

³⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 104. Remarquons que cet aphorisme est déjà apparu quelques pages auparavant dans une forme raccourcie : « Tournage. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi. », p. 32.

de touche de l'œuvre antonionienne, Olivier Joyard a réussi à rendre ses lettres de noblesse à cette partie, très souvent sous-estimée, sinon délaissée complètement, par les critiques. Ainsi va son interprétation qui éclaire les choses : « [...] le rapport du cinéaste à la sexualité, perçue comme pure harmonie, mais aussi comme une rupture avec le réel, qui vient ensuite contaminer l'espace entier, et transformer la vie. La scène d'amour ponctuant *Le Périlleux Enchaînement des choses*, lente à venir, si brève à s'accomplir, mais infinie dans ses ramifications, en est la confirmation³⁶. »)

Sans aucun doute, quand la cinéphilie est en jeu, ce dont on traite, c'est toujours quelque chose qui est beaucoup plus fort que nous. Il est une affaire d'amour : une affaire dangereuse.

Cette confirmation sous le signe de la nouvelle cinéphilie est donc tombée sur moi non pas par hasard. Pour aller plus loin afin de mieux expliquer la situation où je me suis trouvé, cela est exactement comme la manière dont sont tombés les livres sur les deux juges, l'un jeune (Jean-Pierre Lorit), l'autre vieux (Jean-Louis Trintignant), dans *Trois couleurs : Rouge* (1994) de Krzysztof Kieslowski. Les deux protagonistes masculins, avec presque une quarantaine d'années d'intervalle, sont « cycliquement » confrontés, sauvés et reliés par cette force d'être miraculeuse et mystérieuse incarnée par le personnage de Valentine (Irène Jacob) dans un film censé revisiter la qualité de la fraternité. Et pour le cinéaste polonais, ce que signifie profondément cette qualité, au lieu de la valeur de la solidarité comme on le croit d'habitude, c'est en fait une série de ressemblance, d'écho, de réverbération entre les choses derrière laquelle s'effectue un mécanisme (c'est-à-dire un matériel) formidable, possible à entrevoir intuitivement mais difficile à comprendre intellectuellement³⁷. Cependant, ce qui nous importe

³⁶ Voir la brochure accompagnant le DVD d'*Eros* édité par CDiscount, coll. « les inrockuptibles cinéma actuel », 2006. Notons que l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* est, avec *Positif*, l'une des revues les plus fidèles à Wong Kar Wai en France.

³⁷ Voir l'essai « Red : A Fraternity of Strangers » par Georgina Evans accompagnant la sortie du DVD de film sur le site The Criterion Collection : <https://www.criterion.com/current/posts/2064-red-a-fraternity-of-strangers>, consulté le 02 mars 2016. Même si l'auteur emploie le mot « *mechanism* » dans

vraiment ici, ou encore, ce qui rend ce film si beau, si cinéphile, c'est qu'on sait parfaitement que ces moments de magie miraculeuse n'adviennent jamais s'ils ne sont pas attendus « souterrainement » par les deux hommes. Rien de gratuit si leur métier est celui qui juge conformément à la moralité, qui fonctionne dans une dimension relativement consciente. (Remarquons que la justice, et la justesse, de ce métier en général sont remises en cause sans ambages dans *Tu ne tueras point* [1988] du même Kieslowski. Par ailleurs, n'oublions pas que le film a tellement fasciné Wong Kar Wai qu'il a décidé de prendre le morceau « Décision » du film composé par Zbigniew Preisner pour ouvrir son *2046* [2004].) Il est ainsi logique que ces deux juges savent attendre une grâce hors-cadre seulement de façon secrète, voire clandestine, mais de toute façon, ils attendent. C'est un cas de figure typiquement à la rencontre bressonienne qui est au sujet de « l'art de la surprise, c'est-à-dire le bonheur, qui saisit sa proie vivante » selon l'observation très pénétrante et illustrative de J. M. G. Le Clézio³⁸ (cf. ma réflexion sur la toile d'araignée).

L'épiphanie déduite : en ce qui concerne un chercheur-cinéphile pour qui le cinéma est quelque chose participant du rite religieux, doté d'une magie miraculeuse, et pour qui la recherche se veut un travail scientifique demandant une certaine rigueur méthodologique et une sensibilité académique, il ne s'agit pas d'un rêve devenu réalité sciemment obtenue par sa volonté voulue, mais, en un certain sens, d'une « croyance bressonienne ». Pour le moment, afin de mieux répondre, non définitivement mais provisoirement, à la problématique qui est liée à la distance entre le subjectif et l'objectif posée dès le tout début de notre thèse et qui nous hante jusqu'à maintenant, il me semble judicieux d'avoir recours à quelques mots de Jacques Aumont à propos de la rencontre bressonienne. Telle est, d'une certaine manière, la leçon, ou la morale, de mon histoire empirique :

son texte, très probablement, il n'y a pas de sous-entendu d'intervention artificielle là-dedans. Certes, Valentine est une figure humaine en chair et en os, mais elle est davantage un agent ou un véhicule à travers lequel ce matériel ésotérique exécute son influence.

³⁸ J. M. G. Le Clézio, « Préface » à *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p.10.

« [...] la rencontre n'a lieu, dans le cinématographe, que parce que celui-ci est un travail, une écriture. C'est tout le paradoxe : l'art du cinématographe, c'est d'écrire, mais pour que le réel se manifeste, donc en soumettant son écriture à une possibilité de vérité. Comment savoir que cette rencontre a bien lieu ? À moins d'une croyance forte, pas d'autre réponse que l'intuition : « on reconnaît le vrai à son efficacité, à sa puissance » [...]»³⁹. »

La consubstantialité entre le cinéaste-écrivain et le chercheur-cinéophile

Et donc, si on commence notre réflexion sur le « comment » de cette thèse par poser une question au niveau méthodologique suscitée par l'objet étudié et finit à ce stade par évoquer la notion de la rencontre bressonienne, en passant par une série de choses qui, au premier coup d'œil, n'ont rien à voir les unes avec les autres, ce n'est pas un pur hasard. De fait, il existe un lien en puissance entre un cinéaste qui tourne comme s'il écrivait (dans la lignée de la « caméra-stylo » d'après Alexandre Astruc⁴⁰) et un

³⁹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 14. La citation emboîtée est de Bresson.

⁴⁰ Pour l'entrée en matière, voir le texte définitif « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la camera-stylo » dans Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, pp. 324-328. Pour une analyse conceptuelle, voir Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., pp. 86-87, où on trouve ces mots illustratifs : « Le cinéaste écrit : il donne forme fixée à la logique de la réalité ; par la mise en scène [...], il articule le sens des situations, des événements. Mais de même que le stylo ne fait pas l'écrivain, ce n'est pas la caméra qui fait le cinéaste, c'est le style (la mise en scène). » Cette citation-définition de la caméra-stylo s'achevant avec le mot-clé « style » et « la mise en scène » entre parenthèse comme son synonyme fait penser quasiment immédiatement au titre significatif qui ouvre *Wong Kar Wai*, op. cit., à savoir « In the mood for style », p. 4. Mais aussitôt que ce lien est établi intuitivement, se présente le titre éloquent d'un autre texte, « *Stimmung* : exploring the aesthetics of mood » de Robert Sinnerbrink, *Screen*, n° 53 : 2 Summer, notamment 148-156, où l'auteur analyse une relation entre *Stimmung* (un phénomène cher à l'expressionnisme allemand étudié par Lotte H. Eisner dans *L'écran démoniaque*) en tant que *mood* et une expérience holistique de « *cinematic world* » pour le spectateur de par la mise en scène, un dispositif qui n'est pas seulement au sens strictement technique du terme. D'une certaine façon, si Wong Kar Wai est plutôt apprécié par son style, c'est-à-dire le côté esthétique (cf. note 10), ce n'est pas parce qu'il dévalorise le fond au profit de la forme, mais que chez lui, la forme, c'est le fond : les deux ne font plus qu'un, organiquement. Voici une des raisons décisives pour lesquelles une mise en rapport est très prometteuse entre lui et la question de la cinéphilie représentée par les critiques jeunes-turcs des *Cahiers du cinéma* et d'*Arts* des années 50, à savoir un esprit dit « hussard ». À ce titre, voir Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, coll. « Générations », 1998, notamment pp. 27-33 et le chapitre « Oh, moi, rien ! La Nouvelle Vague, la politique et l'histoire » par le même auteur dans *L'Histoire-caméra*, op. cit., notamment pp. 142-152. Ces jeunes turcs, que Bazin a bien baptisés du nom de « néo-formalistes » (d'après l'expression d'abord formulée par Jacques Doniol-Valcroze, puis reprise par Georges Sadoul), sont, d'une manière scandaleuse, très liés au nom d'Alfred Hitchcock, d'autant plus que deux d'entre eux, Éric Rohmer et Claude Chabrol, ont même donné naissance à la toute première monographie sur le maître du suspense dont l'une des formules les plus frappantes et mémorables va : « Hitchcock est,

chercheur-cinéphile qui pratique sa recherche comme s'il vivait le cinéma (une expérience qui pourrait faire penser à celle de Truffaut quand le critique français réalise son « Hitchbook » par l'intermédiaire de son « stylo-caméra⁴¹ »). Un lien en puissance, à savoir, un lien qui est là, indiscutablement mais cependant, il faut l'intervention du chercheur-cinéphile pour rassurer son existence, ou mieux encore, sa légitimité, afin d'élucider, d'élaborer, de faire comprendre son sens au monde pour qui, ce sens reste encore dans le domaine ténébreux dit non-sens. Ainsi va l'explication de Jacques Aumont concernant la rencontre bressonienne en tant qu'acte d'écriture à l'aide du contraste entre le cinématographe et le cinéma :

« Le cinématographe s'oppose au cinéma, qui « cherche l'expression immédiate et définitive par mimique, gestes, intonations de voix », c'est-à-dire qui se contente de

disions-nous, l'un des plus grands *inventeurs de formes* de toute l'histoire du cinéma. Seuls, peut-être, Murnau et Eisenstein peuvent, sur ce chapitre soutenir la comparaison avec lui. » Voir *Hitchcock* [1957], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 2006, p. 154. Cela dit, loin d'être vraiment apolitiques, pour ces jeunes cinéphiles, dans un climat intello-socio-politique très dominé par une idéologie communiste, la meilleure façon de s'y engager se trouve, en fin de compte, leur prise de position dite « désengagement », alias une « culture de l'écart ». (Cf. « Les scandalisés du troisième type » par rapport à ces « hitchcocko-hawksiens » qui se veulent également « renoiro-rosselliniens » mentionnés par Daney dans « Après tout », sa préface qui lance *La politique des auteurs : les entretiens* [1984], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 8.) À cet égard, on pense à la raison non moins hussarde donnée par Wong Kar Wai, alors encore un citoyen de l'un des territoires coloniaux de la Couronne britannique, pourquoi aller tourner *Happy Together* à Buenos Aires, la ville presque aux antipodes de Hong Kong : c'est la seule solution pour lui de répondre à énormément de questions politiquement sensibles suscitées par la rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1997. D'une certaine manière, être hussard, c'est être « ailleurs ». Voir son entretien avec Michel Ciment et Hubert Niogret, « Chaque film possède sa part de chance », reproduit dans *Wong Kar Wai, op. cit.*, p. 19. À l'égard de ce titre de l'entretien qui trahit parfaitement la méthode de travail chère au cinéaste hongkongais (cf. note 8, le principe du jazz), s'il nous faut boucler cette boucle très liée au style, rien, me semble-t-il, n'est plus pertinent qu'un évènement synchronistique rencontré durant l'écriture de cette thèse : lors du Master class accordé par Wong Kar Wai, le Prix Lumière de 2017, dans le cadre du Grand Lyon Film Festival, Thierry Fremaux, l'animateur de la séance, a bien commencé à l'aide de ces mots suivants : « Le nom de Wong Kar Wai nous est arrivé parce que c'est un grand inventeur de formes... ». Voir dans les annexes la transcription intégrale de ce Master Class au Théâtre des Célestins, 20 octobre 2017.

⁴¹ Pour une élaboration stimulante de ce concept, voir le chapitre « L'affaire Hitchcock » dans Antoine de Baecque, *La cinéphilie, op. cit.*, notamment pp. 119-133. En ce qui concerne le fait qu'il existe une filiation historique entre la caméra-stylo et le stylo-caméra dont le passage pourrait se jalonner par des questions intrinsèquement liées telles que la mise en scène, la politique des auteurs ou le numéro spécial Hitchcock édité par les *Cahiers du cinéma*, voir d'abord le chapitre « De la politique des auteurs » dans Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, t. 1*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, notamment pp. 147-152. Et puis, le chapitre « Un concept critique » dans Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, 4^e éd [1997], Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2017, pp. 31-52.

reproduire une réalité dramatisée, sans rien ajouter par lui-même. Le cinématographe, lui, cherche une expression non immédiate, mais médiate (dont les moyens ne se fassent pas oublier) et non définitive, mais constamment déplacée, relancée, contredite. Le cinématographe enfin est affaire d'« écriture », c'est-à-dire de mise en relation d'éléments discrets⁴². »

Par conséquent, il y a deux genres d'écriture qui se correspondent l'une avec l'autre : le cinématographe du côté du cinéaste-écrivain et une manière d'effectuer la recherche à la rencontre bressonienne en ce qui concerne le chercheur-cinéphile. D'après le raisonnement de Jacques Aumont, j'aimerais proposer que ces deux écritures reposent, au fond, sur l'hypothèse d'une « consubstantialité », étant donné que premièrement, ceux qui écrivent, ont au moins un but en commun, et très probablement, c'est aussi le but le plus signifiant : ils écrivent pour créer quelque chose, ou mieux encore, pour *se créer* tout en espérant que la vérité ne peut se manifester qu'à travers leur travail d'écriture. Ensuite, quant aux moyens de fonctionner, ils procèdent tous les deux par une sorte de mise en rapport, un moyen qui n'est pas possible s'il n'y a pas d'intervention de la part du sujet, ainsi la mise en valeur d'une expression « médiate ». Enfin, malgré cette intervention, une place importante sera toujours réservée à l'imprévu, à l'inattendu, à l'accidentel, ou tout simplement, aux chances, d'où les caractéristiques telles que « déplacé », « relancé » et « contredit ». Ce dernier point s'enchaîne-t-il donc au premier point et tous les trois points relatifs à la consubstantialité nous ramène d'ailleurs à la problématique méthodologique de notre thèse, à savoir : Comment trouver une distance équilibrée entre le subjectif et l'objectif si le chercheur est un cinéphile dont son objet d'étude est Wong Kar Wai ? Et qu'est-ce que c'est cette distance sinon celle qui est là entre la cible et l'archer qui lance sa flèche pour se transformer, hélas, en la cible elle-même ? C'est ainsi une « distance ironique⁴³ » telle que le définit Antoine de Baecque :

⁴² Jacques Aumont, *op. cit.*, p.46.

⁴³ Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 8.

« Sans doute la cinéphilie, passion intime, vécue de façon vitale et polémique, ne peut-elle trouver son histoire qu'à travers cette ironie : parler de soi comme d'un autre, ce qui garantit une certaine distance tout en appelant un désir de proximité. La proximité propre à la volonté de faire récit, la distance nécessaire à l'écriture d'une histoire⁴⁴. »

Le dernier distique sonne-t-il tel qu'un précepte pourtant très doux, tout comme le *satori* tel que l'entend Suzuki, le secret de Wu Wei tel que le vit Jung, et le moment de rencontre tel que le découvre Bresson. C'est un appel de s'embarquer sur un « à la recherche de... » pour « donner naissance à... ». C'est un désir de création ainsi qu'une envie de filiation. Dans un sens, que ce soit pour un cinéaste ou pour un chercheur, s'agit-il avant tout et malgré tout d'une « quête hasardeuse et rigoureuse⁴⁵ ».

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cette expression est de J. M. G. Le Clézio, *op. cit.*, p.10.

Première partie

Pour une esthétique de la grâce : inspirée par C. G. Jung

« Dès que l'on touche à la question de l'inconscient, les choses deviennent obligatoirement assez floues parce que l'inconscient est quelque chose qui est réellement inconscient ! »

— C. G. Jung⁴⁶

« Qu'est-ce que c'est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l'imagination ? »

— Robert Bresson⁴⁷

« Sur la photographie, image naturelle d'un monde que nous ne savions ou ne pouvions voir, la nature enfin fait plus que d'imiter l'art : elle imite l'artiste.

Elle peut même le dépasser dans son pouvoir créateur. »

— André Bazin⁴⁸

« La puissance d'imagination n'est jamais si intense que quand elle modèle une réalité, faisant coïncider sensation de vérité et sentiment du beau. »

— Antoine de Baecque⁴⁹

⁴⁶ Richard Evans, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁸ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 18^e éd [1985], Paris-Condé-sur-Noireau, Cerf-Corlet, coll. « 7^e art », 2008, p. 16.

⁴⁹ Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008, p. 27.

Chapitre 1

À la recherche d'un « avant » : question du sens

Prises ensemble, les trois étapes à la fois successives et entrecroisées que je propose dans l'introduction et qui, au fond, se télescopent, à savoir, la distance, le rapprochement et la rencontre, aident potentiellement à réfléchir sur une approche méthodologique non seulement opératoire mais aussi, et davantage, principielle, et par conséquent, d'apporter un éclairage éthique à cette étude qui a pour structure souterraine un itinéraire-quête (« à la découverte de... »). En effet, c'est justement au nom d'une praxis, ou d'un art de faire, que ce récit cinéophile s'introduit aussitôt.

Comme les titres des trois étapes le montrent clairement, à chaque fois, s'agit-il d'une parenté qui témoigne d'une problématique de la filiation. Là-dedans, étymologiquement, on a toujours un enfant en face d'une question de la légitimation de son identité qui est invariablement plus petit vis-à-vis d'une existence plus grande et plus forte⁵⁰. Des deux premières étapes jusqu'à la dernière étape, l'échelle s'élargit en se compliquant : de la sphère familiale, biologique et humaine (toujours relevant de l'*homo sapiens*), on arrive finalement à celle qui met en relation un homme et une chose que la différence la plus éloquente qui sépare l'un de l'autre serait probablement « avec ou sans âme ». (« Le cinéma a-t-il une âme ? » — quelqu'un comme Henri Agel a-t-il déjà posé cette fameuse question dès 1952, n'est-ce pas⁵¹ ?) En d'autres termes, cette question de la filiation est beaucoup plus complexe, *a fortiori* hétérogène, qu'une relation biogénétique qui pourrait en fin de compte déboucher sur le domaine plus englobant qu'est « cosmogonique ». Mais, au lieu d'en traiter d'une perspective métaphysique, la question sera pensée par rapport à la « réalité psychique ». Vu que ce concept-ci, si prédominant chez le psychologue suisse Carl Gustav Jung (1875-1961),

⁵⁰ Voir l'entrée « filiation » dans Alain Rey (dir.) *Le grand Robert de la langue française vol. IV (Entr-Gril) : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1985, p. 518.

⁵¹ C'est le titre-problématique du livre d'Henri Agel, à savoir *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1952.

est celui qui va définir le cadre épistémologique de notre thèse, il exige une élaboration soigneuse à ce stade. En le faisant, on souhaiterait atteindre deux buts en même temps : essayer d'élaborer les importantes idées jungiennes liées à ce concept qui seront impliquées et pourquoi cette vision du monde peut illuminer mieux notre travail.

D'emblée, l'adjectif « psychique » demande notre attention. Il faut savoir que Jung en tant que psychologue et fondateur de la psychologie analytique, sa contribution majeure à la psychologie, ironiquement, pourrait être justement la raison inexorable qui a causé le désaccord puis la rupture entre lui-même et Freud et par la suite, à sa position « autre » toutefois très présente en dehors de l'École de Vienne. On se rappelle que dans *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées* (1961), son (pseudo)autobiographie, Jung note une conversation avec Freud en 1910 qui, avec le recul, était vraiment l'occasion révélatrice pour le jeune adepte du fondateur de la psychanalyse. Là, ce dernier lui demandait : « Mon cher Jung, promettez-moi de ne jamais abandonner la théorie sexuelle. C'est le plus essentiel ! Voyez-vous, nous devons en faire un dogme, un bastion inébranlable [...] contre le flot de vase noire de [...] l'occultisme⁵². » Ce que j'ai l'intention de mettre en relief ici, ce n'est pas le pari tristement célèbre de la sexualité, qui est d'ailleurs devenue une vaste auberge espagnole pour ceux qui s'en servent, mais celui de l'occultisme. Ainsi continue Jung, se demandant pourquoi il ne peut pas être complètement d'accord avec cette proposition. Et voici sa réponse : « Freud semblait entendre par « occultisme » à peu près tout ce que la philosophie et la religion — ainsi que la parapsychologie qui naissait vers cette époque — pouvaient dire l'âme⁵³. »

⁵² C. G. Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensée* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1973, p. 177. Pour tous les détails de l'amitié puis de la séparation entre les deux hommes, voir le chapitre « Sigmund Freud », pp. 173-197.

⁵³ *Ibid.* Pour d'autres raisons cruciales, dont la question de l'attitude, la fonction paternelle, l'imaginaire maternelle et le rapport entre l'histoire et l'Histoire, etc., voir Aimé Agnel, *Jung, la passion de l'Autre*, Toulouse, Milan, coll. « Les Essentielles Milan », 2004, pp. 18-19. Malgré son statut d'introduction, sinon manuel, l'auteur a réussi à y dégager un portrait très nuancé et rigoureusement documenté de Jung. Voir aussi C. G. Jung, *Introduction à la psychologie jungienne : d'après les notes manuscrites prises durant le Séminaire sur la Psychologie analytique donné en 1925 par C. G. Jung*, Paris, Albin Michel, 2015, notamment « Troisième cours », pp. 71-87. Si *Ma vie*, disons, est assez souvent critiquée comme pseudo-autobiographique, les propos donnés par Jung lui-même à l'occasion de ces cours se veulent vraiment autobiographiques. La lecture de cette nouvelle édition récemment traduite en français est

On sait que depuis ses premières années jusqu'à ses derniers jours, en passant par tous les péripéties de sa vie, le phénomène religieux, si le qualificatif occulte est quelque peu péjoratif, préoccupe, sinon obsède, Jung⁵⁴ — déjà, sa thèse de médecine en 1902 s'intitule « Sur la psychologie et la pathologie des phénomènes dits occultes ». Afin de mettre à l'épreuve son hypothèse de l'existence d'un inconscient qui est plus vaste, plus profond, plus fort et plus équivoque ainsi que plus ambivalent que celui qui est personnel, il conduit une gigantesque recherche comparée, voire interdisciplinaire, qui couvre presque tous les domaines de la science humaine et cela va jusqu'à un échange intense puis une collaboration fructueuse avec Wolfgang Pauli, l'un des protagonistes les plus éminents dans le champ de la physique quantique, pour introduire un concept hyper-controversé qu'est la « synchronicité », alias le principe d'enchaînement acausal qui désigne « la coïncidence de deux événements strictement hétérogènes dans leur nature — généralement, l'un de caractère psychique et subjectif, l'autre de caractère physique et objectif. Mais dont la rencontre fait sens pour la personne qui la vit⁵⁵ » : s'agit-il donc d'un concept dans le but de comprendre autant que possible les « *coïncidences significantes*, c'est-à-dire de l'ordre du sens et de nature acausale⁵⁶ » (cf. ma discussion du *Périlleux enchaînement des choses* d'Antonioni). La connaissance immense, quasiment encyclopédique, des religions et des mythologies du psychologue suisse dans nombreuses civilisations à travers les temps et les espaces ainsi lui mérite le nom d'un savant érudit, mais ironiquement, la notoriété en raison de cet éloge aussi lui procure pas mal de malentendus, très malicieux parfois. Mais pourquoi ? On se propose d'essayer d'en expliquer et clarifier en pensant quelques aspects concernant d'abord la méthode de recherche utilisée par Jung et ensuite, la notion radicalement

extrêmement fructueuse partiellement parce qu'elle est minutieusement corrigée, annotée et introduite par Sonu Shamdasani, l'un des protagonistes grâce à qui *Le Livre Rouge* de Jung finalement voit le jour en 2009.

⁵⁴ À ce propos, voir Vladeta Jerotić, *Jung entre l'orient et l'occident*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Perspectives spirituelles », 2012, notamment pp.55-59. La traduction française de ce recueil précieux des essais du psychiatre serbe est très recommandée pour une compréhension pertinente des questions liées à l'expérience religieuse chez Jung.

⁵⁵ Voir l'entrée « synchronicité » par Michel Cazenave dans *Dictionnaire Jung* sous la direction d' Aimé Agnel, Paris, Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2008, p. 176.

⁵⁶ Ces mots de Jung sont reproduits dans *Ibid.*

novatrice chez lui, celle de l'« archétype », c'est-à-dire l'élément intégrant de l'« inconscient collectif ».

1. Pour introduire une attitude religieuse

Pour ce faire, revenons donc à la rupture entre Jung et Freud : évidemment, il y a là un souci principal de la part de ce dernier de revendiquer la « scientificité » de la psychanalyse naissante dans une époque qui reste toujours très influencée par le positivisme du 19^e siècle. Cela dit, être préoccupé par — si l'expression « s'intéresser à » n'est pas suffisamment judicieuse — le phénomène dit occulte n'est en aucun cas antagonique d'une attitude rigoureusement scientifique par rapport à l'objet à étudier. Ce qui doit être remis en cause, par contre, c'est une attitude ossifiée dont le cadre de pensée est trop rigide et qui chasse tout ce qui est incompatible avec celui-ci, sinon les réduit au moule du raisonnement strictement schématique. Cet argument est d'autant plus accueilli si ce qui est observé et étudié n'est rien d'autre que la « psyché » elle-même. À ce propos, précisons que si Jung préfère employer les termes tels que *psyché* et *psychique* à ceux d'*esprit* et *mental*, c'est parce que « la *psyché* renvoie à la totalité de l'appareil mental, inconscient aussi bien que conscient, tandis que le langage commun ne désigne sous le terme d'*esprit* que les aspects du fonctionnement mental qui relèvent de la conscience⁵⁷ ».

De fait, la psychologie de Jung est avant tout et malgré tout une exploration de l'inconscient, et lorsqu'il parle de l'inconscient, c'est toujours la couche la plus profonde de la psyché, à savoir l'inconscient collectif, qu'il suggère. (À cet égard, on se souvient que durant l'entretien filmé qui a marqué la date entre Richard Evans et Jung en 1957, lorsque ce dernier était demandé d'élaborer davantage le caractère de l'aspect universel de l'inconscient de chaque individu, sa première réaction était : « Cette question est difficile parce que si vous parlez de l'inconscient, Jung aura

⁵⁷ Anthony Stevens, *Jung : l'œuvre-vie* [1990], Paris, Editions du Félin, coll. « Le temps et les mots », 1994, p.16.

tendance à répondre : quel inconscient⁵⁸ ? » — sans doute, cette interrogation en tant que répartie, y compris l'utilisation de son propre nom en troisième personne, pourrait se considérer comme le point de départ idéal pour comprendre la *Weltanschauung* du psychologue suisse.) Mais, ce n'est pas parce qu'il le privilégie à celui qui est personnel, qui d'ailleurs joue un rôle aussi incontournable chez lui puisque c'est là où se situent les « complexes », dont la vérification est partiellement grâce à la technique expérimentale systématisée par lui, à savoir l'association verbale. En revanche, c'est plutôt parce que pour Jung, « l'être humain est « en possession » de bien des choses qu'il n'a jamais acquise par lui-même mais qu'il a hérité de ses ancêtres. Il ne naît pas tabula rasa, mais simplement inconscient. Il apporte en naissant des systèmes organisés spécifiquement humains et prêts à fonctionner qu'il doit aux millions d'années de l'évolution humaine⁵⁹ ». Cela dit, ce qui attire notre attention à propos de cette déclaration importante vers 1909 — c'est-à-dire quasiment trois ans avant la parution de *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (1912), l'ouvrage audacieux de Jung telle qu'« une borne placée à l'endroit où deux routes bifurquaient⁶⁰ » qui aura marqué la fin irrévocable de sa relation collaborative avec Freud — ce n'est pas simplement que son concept de l'inconscient, une sorte d'existence *innée* en l'homme, est déjà peu orthodoxe mais aussi le souci que tout au long de sa carrière, il se qualifie en permanence d'« empiriste ».

2. La position empirique

Cette revendication est un parti pris déterminant, consistant, quasiment tenace, chez le psychologue suisse. On en trouve plusieurs preuves, très fermes d'ailleurs, au fil de ses écrits. Voici trois cas exemplaires qui en témoignent respectivement dans *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or* (1929), *Un mythe moderne* (1958) et « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* » (1949).

⁵⁸ Richard Evans, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ Ces mots de Jung sont cités par Viviane Thibaudier dans « Jung et l'image », *Imaginaire & Inconscient*, 2002/1 n° 54, p. 44.

⁶⁰ C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie* [1953], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1996, p. 35.

2.1 Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or : scientifique contre métaphysique

Pour ce premier, son commentaire, rédigé spécialement pour la version allemande du traité alchimique taoïste traduit par le grand sinologue pionnier Richard Wilhelm, a souvent fait croire qu'il propage une sorte de yoga chinois au public occidental pour que ce dernier puisse s'en servir en tant que manuel vers un bien-être, une sorte de bonheur spirituel. Pourtant, une telle réception n'est qu'un malentendu⁶¹. À ce titre, ainsi réfute-il en s'expliquant dans une préface importante à la deuxième édition de l'ouvrage paru en 1938 :

« Je ne pense pas avoir favorisé dans mon commentaire l'éclosion d'une telle superstition. Cette opinion est en tout cas totalement erronée et fondée sur l'idée répandue que la psychologie est une invention faite dans un but défini et non une science empirique. Il faut rapprocher également de ce point de vue l'opinion aussi superficielle qu'inintelligente selon laquelle l'idée d'inconscient collectif est « métaphysique ». Il s'agit d'une notion *empirique* à placer auprès de la notion d'instinct, comme le révèle immédiatement une lecture quelque peu attentive⁶². »

On en déduit que pour Jung, ce qui compte vraiment n'est rien d'autre qu'une position empirique face à une pensée philosophique déjà un peu mystérieuse par rapport à l'esprit rationnel qui est le taoïsme. En tant que psychologue, donc scientifique, qui découvre l'inconscient collectif, à son avis, il n'y a rien de métaphysique là-dedans,

⁶¹ À l'égard de l'imitation trop intentionnelle de l'homme occidental du yoga oriental, ainsi va une des constatations de Jung : « La civilisation occidentale doit d'abord se libérer de ses unilatéralités barbares. Elle a avant tout besoin d'accéder à une vision plus profonde de la nature humaine. Pour cela la domination et la subjugation ne suffisent pas, et encore moins l'imitation de méthodes qui sont forgées dans des conditions psychologiques tout à fait différentes. L'Occident générera durant son évolution ultérieure son propre yoga, et ce sur la base créée par le christianisme. » Cette remarque est citée par Vladeta Jerotić dans *Jung entre l'orient et l'occident, op. cit.*, pp. 41-42. Une réflexion dans la même veine, sauf qu'elle est destinée plutôt aux analystes, est développée et nuancée par Viviane Thibaudier dans « Jung à la sauce cantonaise », sa conférence à l'AFTP (Association Francophone des Types Psychologiques) en septembre 2017. On la trouve sur le site officiel de l'AFTP : <https://types-psychologiques.com/jung-chine-conference-paris-viviane-thibaudier/>, consulté le 29 novembre 2017. Voir également Luigi Aurigemma, *Perspectives jungiennes*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences et symboles », 1992, pp. 106-135.

⁶² C. G. Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, Paris, Albin Michel, 1979, pp. 18-19.

puisque d'une certaine manière, il est question d'un pendant vis-à-vis de l'instinct, le modèle de comportement au niveau biologique qui relève de la réalité psychique dont le noyau même est indéniablement psychophysiologique et dont la nature est non moins de l'ordre « psychoïde » — s'agit-il, dans la langue alchimique, d'« *unus mundus* » (monde un), là où matière et psyché ne font plus qu'un⁶³. Pour autant, cette alliance de l'esprit empirique avec le qualificatif « scientifique » contre un point de vue métaphysique est mise en doute dans le deuxième cas de figure.

2.2 Un mythe moderne : entre scientifique et théologique

Un mythe moderne, une autre étude audacieuse publiée vers la fin de sa vie, porte sur un des phénomènes les plus occultes du 20^e siècle, c'est-à-dire la soucoupe volante. Malgré son statut occulte ou scandaleux en tant que rumeur publique, ce phénomène qui se produit surtout dans le ciel, s'approche d'une façon quasiment immédiate d'une préoccupation scientifique qui, comme l'histoire du cinéma en témoigne, joue un rôle assez prépondérant dans tant de films de science-fiction des années 1950. À l'égard de cet OVNI, ce qui compte pour le psychologue suisse demeure toujours pareil : incroyable soit-il, qu'il soit vrai ou faux, ce qui se passe en affectant la psyché humaine se veut un « fait » réel s'il est au sujet de la réalité psychique. Ainsi, s'agit-il en définitive d'une certaine « image archétypique », en l'occurrence, le « symbole

⁶³ Voir d'abord l'entrée « psychoïde » par Bernadette Vandenbroucke dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 140-141. Ensuite, l'entrée « psychic reality » dans Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1986, pp. 116-118, où le caractère « globalisant » de la réalité psychique est bien mis en avant, ainsi, sa liaison intime avec l'idée de l'*unus mundus*. Dans cette perspective, il nous faut remettre en cause les propos concernant Jung de la part de David Cronenberg qui préfère se rallier à Freud. Cela parce que selon le réalisateur d'*A Dangerous Method* (2011), le psychologue suisse, ayant l'intention de fuir la réalité du corps, est moins médecin que guide spirituel, voire chef religieux. Pour cette opinion qui se trouve dans plusieurs entretiens donnés par le cinéaste canadien, voir, par exemple, Megan Ratner, « Dangerous Methodology : Interview with David Cronenberg », *Film Quarterly*, n° 65 : 3 Spring, pp. 19-23. Par rapport à cette évaluation-réprobation assez rebattue de Cronenberg, pourtant un bon cinéaste, je voudrais citer les mots de Jung, ceci en tant que témoignage-réfutation posthume : « Les gens m'appellent parfois un chef religieux. Je ne le suis pas. Je n'ai pas de message, pas de mission ; j'essaie seulement de comprendre. Si nous sommes des philosophes dans le sens ancien du mot, nous sommes des amoureux de la sagesse. Cela évite la compagnie parfois contestable de ceux qui offrent une religion. » Voir « La psychologie analytique est-elle une religion ? » dans *Carl Gustav Jung* sous la direction de Michel Cazenave, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1984, p 318.

du mandala », qui « désigne la totalité du Soi, ou illustre la totalité des assises de l'âme — mythiquement parlant, la manifestation de la divinité incarnée dans l'homme⁶⁴ ». Face aux opinions incompréhensives concernant son travail, Jung se défend avec éloquence par ces propos non moins polémiques :

« Les esprits scientifiques commettent souvent à mon adresse le malentendu suivant que rien ne justifie : ils m'accusent de « métaphysifier » les arrière-fonds psychiques, tandis que, de l'autre côté, les théologiens me reprochent de « psychologiser » la métaphysique. Des deux côtés on se trompe. Je suis un esprit empirique qui se tient à l'intérieur des limites posées par la connaissance, sa théorie et ses possibilités⁶⁵. »

Comme on le voit bien, cette fois-ci, ce sont les savants, ou plus précisément, les scientifiques au sens étiqué du terme, qui sont remises en cause. Mais, ce qui nous intéresse essentiellement dans cette remarque-justification, c'est qu'il en va de même pour les scientifiques d'un autre genre, c'est-à-dire les scientifiques des phénomènes censés être occultes dont la nature est insaisissable et principalement irrationnelle, à savoir les théologiens. Sur cela, on ne peut pas s'empêcher de s'attarder, en se demandant : est-ce que Jung écrit en tant que polémiste qui n'observe rien d'autre qu'une mauvaise foi comme sa stratégie de procéder, sinon sa licence poétique (tout comme les critiques hussards des *Cahiers du cinéma* des années 1950, à commencer par Truffaut, qui, durant toute sa vie, c'est-à-dire y compris son carrière du cinéaste, a l'habitude de pratiquer « un art du contre-pied⁶⁶ », cf. note 40) ? Ou bien, est-ce que lui est un esprit sincère qui le pense honnêtement lorsqu'il note ces mots suivants : « La psychologie est une science des plus jeunes et parce qu'elle s'efforce d'élucider ce qui

⁶⁴ C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p. 380. Je reviendrai à ces termes.

⁶⁵ C. G. Jung, *Un mythe moderne : Des « Signes du ciel »* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996, pp. 62-63.

⁶⁶ Voir Cyril Neyrat, *François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2007, p. 28.

se passe dans l'inconscient, elle se heurte à une forme extrême de misonéisme⁶⁷. » ? Extrêmement difficile serait la réponse s'il faut choisir selon un raisonnement « soit-soit » vu que lorsqu'il concerne Jung, s'agit-il toujours d'une perspective dite « ainsi-que ».

Déjà, dans les propos cités, la place où il préfère se situer, ou se repérer, est celle qui est *entre les deux* ou *à la frontière*⁶⁸. Et comme d'une certaine manière, ces deux positions sont aux deux pôles — scientifique versus théologien — elles pourraient être considérées comme deux attitudes relativement unilatérales. Cela dit, cette position « à mi-chemin » à laquelle Jung tient tant n'est pas celle d'un observateur extérieur qui ne s'y implique pas, ni y fait son choix (cf. la distance ironique selon Antoine de Baecque). En revanche, il s'agit de la problématique du « centre de la personnalité⁶⁹ » qui lui est chère et qui est d'ailleurs étroitement liée à son accentuation d'une part sur l'expérience en tant que « vécu dans lequel l'observé et l'observateur sont la même personne⁷⁰ » et d'autre part sur l'aspect fortuit des choses. Par conséquent, on préfère croire que Jung, puisqu'il est quelqu'un qui, par l'intermédiaire de Wilhelm, sait savourer la sagesse du *Yi King*, alias *Le Livre des Transformations*, procède toujours en « opportuniste » dans la vie. Cela ainsi nous amène au troisième cas.

2.3 « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* » : causal en parallèle de synchronistique

Cependant, cet opportuniste est tout sauf opportuniste au sens négatif ou « individualiste » du terme. Concernant l'idée individualiste délibérément mentionnée ici, notons qu'à plusieurs reprises, Jung distingue soigneusement l'individualisme de

⁶⁷ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965, p. 37.

⁶⁸ Une position ainsi vis-à-vis du cartésianisme. Cf. Viviane Thibaudier, « La vallée où poussent les âmes », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2013/1 n° 137.

⁶⁹ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990, p. 221.

⁷⁰ Élie G. Humbert, *Jung* [1982], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004, p. 160.

l'individuation, le principe *centralisateur* de la psychologie analytique. Aussi grand que soit le fossé entre ces deux concepts, à ce stade, il nous suffit de garder à l'esprit que l'individuation étant « le processus par lequel un être devient un in-dividu psychologique, c'est-à-dire, une unité autonome et indivisible, une totalité⁷¹ », pour continuer son chemin, un individu doit prendre en considération la *norme collective* tout en suivant *une autre orientation* par rapport à cette norme : une telle orientation n'est jamais une norme, mais seulement une *voie individuelle*. Contrairement à cela, en face de la norme collective se trouve justement l'idée de l'individualisme car un individualiste est celui dont la voie individuelle est-elle déjà devenue une norme⁷². Comme chez Jung, la vraie moralité, telle qu'un enjeu éthique, ne peut s'imposer de l'extérieur puisqu'elle est *innée*, un être individualisé doit être celui qui se veut individuel et collectif *à la fois*, vivant les deux ensemble et s'équilibrant à l'aide d'eux, ce qui le met en désaccord avec le concept du « Surmoi », car d'après lui, le Décalogue « n'a pas été inventé par Moïse, mais c'est la vérité éternelle, en homme, parce qu'il se contrôle lui-même⁷³ ».

Pour aller plus loin, on peut recourir à une telle réflexion visionnaire de Jung : comme « l'individuation ne se réalise jamais sur l'Everest », il ne faut pas négliger l'« homme collectif » en chacun puisqu'être un individu est toujours à l'image d'un « maillon dans une chaîne »⁷⁴. Psychologiquement parlant, cet homme collectif est une métaphore de l'inconscient collectif, qui est indispensable pour le processus d'individuation en général et thérapeutique s'il est question d'un cas névrotique⁷⁵.

⁷¹ C. G. Jung, *La guérison psychologique*, Paris, Librairie de l'Université de Genève et Buchet-Chastel, 1953, p. 255.

⁷² Voir les entrées « individu », « individualité » et « individuation » dans le chapitre « Définitions » de *Types psychologiques*, *op. cit.*, pp. 449-451.

⁷³ Richard Evans, *op. cit.*, p. 36. Certes, cet entretien réalisé par Evans, qu'on a pas mal cité, est une très bonne introduction à Jung, mais quelques commentaires de l'interlocuteur américain en doivent être remis en cause, car ils nous paraissent inquiétants, par exemple, lorsqu'il essaie de faire du Moi freudien l'équivalent du Soi jungien, p. 39.

⁷⁴ Ces mots se trouvent dans le séminaire-fleuve donné en anglais par Jung sur *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, pas encore traduit en français. Voir C. G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra : notes of the seminar given in 1934-1939, vol. 1*, Londres : Routledge, 1989, p. 102.

⁷⁵ Cela dit, Jung « savait que l'homme malade révélait les failles où le revêtement psychique de l'homme

Puisque selon Jung, l'inconscient a une fonction *compensatrice* ainsi que *complémentaire* par rapport à l'attitude consciente, le *Yi King*, avec la synchronicité comme sa façon d'opérer, servirait d'un contrepoint dans un climat intellectuel surtout dominé par et fondé sur le principe causal. En effet, la préface à l'édition anglaise du *Yi King* (1949) est la toute première occasion officielle pour Jung d'introduire ce principe d'enchaînement acausal à l'instar de son précepte scientifique dont l'objet d'étude est « la réalité empirique⁷⁶ ». Poursuivons donc avec quelques constatations de Jung pour qui, la méthode de travail le moins scientifique et le plus contestable, voire déplorable, est, en dernière analyse, cette méthode dont l'observateur se trouve avec certitude dans une place « surplombante⁷⁷ » par rapport à son objet à étudier :

« La manière dont le *Yi King* s'applique à considérer la réalité semble défavoriser nos procédures causales. Le moment réellement observé apparaît davantage, dans la vision de l'ancienne Chine, comme un coup de hasard que comme un résultat clairement défini de processus de chaînes causales concourantes. Le champ d'intérêt semble être la configuration formée par les événements fortuits au moment de l'observation et pas du tout les raisons hypothétiques qui entrent apparemment en ligne de compte pour la coïncidence. Tandis que l'esprit occidental trie, pèse, choisit, isole avec soin, le tableau chinois du moment embrasse tout, jusqu'au détail le plus mince et le plus dépourvu de

sain craquerait en cas de conflit : ainsi, il n'y avait pas pour lui de différence de principe entre la visée thérapeutique et celle du développement personnel [...] ». Voir Ysé Tardan-Masquelier, *Jung et la question du sacré*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1998, p. 236. On sait que cette perspective du psychologue suisse trouvera une belle résonance bien mise en œuvre par Lars von Trier dans *Melancholia* (2011). « La mélancolie n'est pas une maladie. C'est un état d'esprit. » — ainsi confirme-t-il le cinéaste danois sa position dans l'entretien éponyme accordé à Michel Cieutat et Michel Ciment dans *Positif*, n° 607, septembre 2011.

⁷⁶ C. G. Jung, « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* » dans *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, *op. cit.*, p. 129. Cela dit, en 1935, dans les conférences données à la Tavistock Clinic à Londres, Jung a déjà évoqué le terme synchronicité et quelques idées associées, sauf de manière annexe. Voir C. G. Jung, *Sur les fondements de la psychologie analytique : les conférences Tavistock*, Paris, Albin Michel, 2011, notamment pp. 99-101.

⁷⁷ Il n'est pas inintéressant de remarquer que lorsqu'il parle de son idéal tant opératoire que déontologique de la distance ironique, Antoine de Baecque fait allusion à Walter Benjamin en tant que « cinéphile autocritique », cette figure qui devrait se trouver « à mi-chemin entre le pratiquant passionné et l'homme de savoir, qui évite aussi bien l'illusion de l'identification que la position trop commode du regard surplombant ». Voir *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 8.

sens, parce que le moment observé est fait de tous les ingrédients. [...]

[...] Puisque [la causalité] est une vérité purement statistique et non absolue, c'est une sorte d'hypothèse de travail concernant la manière dont les événements sortent les uns des autres, tandis que la synchronicité prend la coïncidence des événements dans l'espace et le temps comme signifiant plus qu'un pur hasard, à savoir une interdépendance particulière d'événements objectifs entre eux aussi bien qu'avec les états subjectifs (psychiques) de l'observateur ou des observateurs.

L'ancien esprit chinois contemple le cosmos d'une manière comparable à celle du physicien moderne, qui ne peut pas nier que son modèle du monde soit une structure nettement psychophysique. L'événement microphysique inclut l'observateur tout comme la réalité sous-jacente au *Yi King* comprend des conditions subjectives, c'est-à-dire psychiques, dans la totalité de la situation du moment⁷⁸. »

Aussi limpide que soit le message de cette citation, la manière dont Jung ajoute délibérément le mot « psychique » entre parenthèse juste après le mot « subjectif » suscite une certaine curiosité. Jusqu'à maintenant, nous avons beaucoup parlé du lien entre le psychique et un inconscient qui est plus que personnel, alors, pourquoi ici, il semble que le psychique et le subjectif soient devenus synonymes ? Je propose de répondre à cette interrogation qui est liée à notre problématique — la mise en rapport ainsi qu'à distance entre le subjectif et l'objectif — au fur et à mesure. Pour l'instant, notons que cette appréciation de l'existence d'un « réseau inextricable de lois naturelles⁷⁹ » qui constitue la réalité empirique ainsi nous ramène à notre spéculation sur le Net (avant la lettre), à savoir toutes les thèses liées à la troisième étape dite « ciné-fils » de mon histoire personnelle : la rencontre bressonienne, la toile d'araignée, la réflexivité, le microcosme/le macrocosme et l'archer dont la cible n'est personne d'autre que lui-même, etc. Mais, aussi vite, elle s'enchaîne également à l'étape dite « mère-fils » (la distance objective puis la parenté insondable à l'image de la profondeur

⁷⁸ C. G. Jung, « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* », *op. cit.*, pp. 129-130.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

de champ entre l'observateur et l'observé) ainsi qu'à celle dite « père-fils » (le rapprochement spontané qui advient tel qu'un montage involontaire dans la tête, ou plus précisément, le psychisme de l'individu). Métaphoriquement parlant, la pratique du *Yi King* et la reconnaissance de la synchronicité, tous les deux sont une affaire de filiation : s'agit-il en fait d'une recherche d'un « on vient d'où ». Néanmoins, vu que Jung parle de tout cela en tant qu'esprit occidental — ceci est un fait malgré lui — son appréciation de ce genre, par conséquent, ne peut que se transformer en un avis « autre », ou une sorte de voix compensatrice et complémentaire⁸⁰. En d'autres termes, la causalité ne peut pas être dévalorisée bien qu'elle ne représente qu'un morceau de la totalité insinuée par la synchronicité. Cela, tout comme ce que nous enseignent le Zen selon Suzuki et la maxime de Bruce Lee citée par Wong Kar Wai : malgré tout, il faut vivre pour vivre ce que c'est vivre. Car en fin de compte, tout art du *Yi King* réside dans l'interprétation et l'engagement du « sens » du moment, n'est-ce pas ?

Sur ce point, bien éclairants sont ces mots illustratifs d'Élie G. Humbert, fondateur des *Cahiers jungiens de psychanalyse*, lorsqu'il parle du « moment juste » et du parti pris sensé en pratiquant le *Yi King* :

« Si on me dit la qualité de l'instant et que je me soumetts à ce qu'on me dit, au lieu de suivre mon simple bon sens, alors mon *moi* disparaît. Ce serait comme un royaume dans lequel il n'y aurait pas de roi. Il y a à ce moment-là dans l'individu quelque chose qui se désaccorde parce qu'il n'a plus de distance par rapport au *Yi King*. Nous disons dans notre langage : le *moi* est absorbé par le *Soi*. L'individu est alors dans un état qui va devenir de plus en plus pernicieux. Pourquoi ? Parce que d'une part il va régresser comme un enfant par rapport à papa-maman, et d'autre part, en même temps qu'il se soumet au *Yi King*, paradoxalement, il éprouve un sentiment de toute-puissance. Il développe inconsciemment une toute-puissance parce qu'en se soumettant au *Yi King*, il sait qu'il est sûr de faire juste. Et à long terme, il dégrade sa propre fonction

⁸⁰ Cf. note 61.

d'évaluation de l'autre et de relation avec l'autre. Personnellement, dans une circonstance particulièrement importante où le *Yi King* m'avait répondu très clairement, il m'est arrivé de faire exactement le contraire de ce qui m'avait été dit. Et je pense que j'ai eu raison parce que la réponse si claire du *Yi King* m'a mis tout d'un coup, par contraste, devant ce que, au fond, mon sentiment était. Et j'ai suivi mon sentiment⁸¹. »

Ce témoignage d'un pratiquant nous est inspirateur parce qu'outre les conseils plutôt concrets et instructifs à suivre, il s'achève sur un terme tant explicite qu'ambigu qui mérite une certaine attention, celui du « sentiment ». Cela parce que dans la typologie jungienne, le sentiment est l'une des quatre fonctions d'adaptation du moi-conscient, les trois autres étant la pensée, la sensation et l'intuition. Sa valeur est mise en avant pendant l'analyse à l'image d'un processus alchimique. Alors qu'il est assez souvent confondu avec les termes comme « émotion » ou « affect », il relève cependant de la dimension « rationnelle ». En revanche, quand on parle d'émotion ou d'affect, il s'agit davantage d'une expérience « numineuse », c'est-à-dire d'une situation « archétypique » où l'individu est saisi ou bien possédé par une force beaucoup plus forte que lui. Même si Jung est régulièrement critiqué de sa disposition mystique principalement à cause de son centre d'intérêt s'attachant à l'occultisme ou du fait qu'il prête trop d'attention à l'irrationnel ou à l'inconscient dont l'autonomie est intacte, lui en tant qu'esprit empirique ne tourne jamais le dos au rationalisme sauf si celui-ci se veut dans une forme extrémiste. Bien au contraire, l'essentiel reste toujours la coordination du psychisme qui présuppose l'équilibre dynamique entre tous les opposées, en l'occurrence, la causalité et la synchronicité, et pour ce faire, ce n'est rien d'autre que le moi-conscient qui doit être mis en lumière. En effet, vis-à-vis du Soi, « [le moi] est comme un enfant devant quelqu'un qui lui parle et d'un autre côté il est aussi le patron, car c'est lui qui a la responsabilité de la décision⁸² ». Bref, c'est là où

⁸¹ Élie G. Humbert, « Le moment juste » dans *L'homme aux prises avec l'inconscient : réflexions sur l'approche jungienne* [1992], Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1994, p. 110. Notons que dans cette thèse, le Soi commence toujours par une majuscule s'il s'agit spécifiquement de la pensée jungienne. J'élaborerai ce terme au cours des pages.

⁸² *Ibid.*, p. 109.

se trouve le pari éthique de l'individuation.

Après ces discussions sur ces trois cas emblématiques, si on sait croire ce qu'écrit Jung malgré son ton parfois polémique et souvent passionné, alors, comment ce paradoxe — un empiriste qui ne naît pas *tabula rasa* — pourrait se faire ? Comment en expliquer de manière persuasive ? Notre réponse : à travers une attitude voulue religieuse à l'aide d'une approche dite phénoménologique dont la réalité perçue est celle qui est psychique.

3. *Imago Dei* : vécu en tant que vérité, savoir en tant que foi

À l'égard de cet enjeu cardinal, dans « Jung et le phénomène religieux », Aimé Agnel, l'une des figures de proue de la pensée jungienne en France, déploie une belle étude synthétique en analysant quelques notions-clés intimement interconnectées. D'emblée, au tout début de ce texte important sur lequel on va s'appuyer comme fil d'Ariane à partir de maintenant, en clarifiant la différence distincte entre « Dieu extérieur à l'homme » et « *imago Dei* », c'est-à-dire une image de Dieu en tant que « réalité psychique autonome », le ton se donne : c'est cette image de Dieu qui concerne le parti pris de Jung par rapport à la question de la religion, l'enjeu étant donc endopsychique, et non strictement théologique. Ainsi élabore-t-il :

« La position de Jung est claire, même si elle est complexe. C'est celle d'un scientifique qui se demande, à propos de cette question habituellement posée en termes métaphysiques ou d'une façon dogmatique, « jusqu'où la science peut aller ». Celle d'un psychologue privilégiant l'attitude phénoménologique et l'empirisme, pour lequel, [...] « la seule forme d'existence dont nous ayons la connaissance immédiate est psychique », et qui considère, d'autre part, que tout ce qui est vécu dans l'âme est réel, quel que soit par ailleurs le jugement qu'on puisse porter sur le degré de vérité de ce vécu. Les preuves de l'existence de Dieu sont donc, de ce point de vue, nulles et non avenues, ou tout simplement inutiles, car non pertinentes.

Bien entendu, cette position scientifique nettement affirmée et rigoureusement tenue comporte un soubassement subjectif. Jung ne nous a-t-il pas appris que chaque théorie est « l'expression la plus vraie de la psychologie personnelle » de son auteur, qu'elle contient, nécessairement, une certaine « profession de foi »⁸³ ? »

D'une certaine manière, on peut supposer que Jung est quelqu'un de très croyant dans la mesure où ce en quoi il croit n'est pas telle ou telle vérité bien que celle-ci soit vraie selon — ou légitimée par — tel ou tel canon, mais un *vécu en tant que vérité*. À l'instar d'une « expérience du divin, [...] cette tendance humaine n'est pas nécessairement liée à une pratique religieuse mais en revanche, pour dispenser leur message, toutes les religions s'appuient sur ce besoin inné de religieux qu'ont les hommes⁸⁴ ». En d'autres termes, on a devant nous un croyant risquant d'être considéré comme agnostique, si les catégories telles qu'athée ou iconoclaste sont trop exploitées dans le langage courant puis devenues gratuites, même inutiles. Un croyant donc, mais qui croit en rien sauf le *savoir en tant que foi*. À ce propos, on songe à la fameuse conversation filmée qu'a eue Jung avec John Freeman en 1959. Lorsque ce dernier lui demandait, « Croyez-vous aujourd'hui en Dieu ? », sa réaction était : « Aujourd'hui ? Réponse difficile. Je *sais*. Je n'ai pas besoin de croire. Je *sais*⁸⁵. » Mais comment sait-il sauf si c'est par l'intermédiaire d'un phénomène qui s'opère en se distinguant puis s'imposant à lui, ou encore, *se manifestant à travers* lui, c'est-à-dire d'une manière viscérale (cf. la question de la réflexivité susmentionnée) ? Ce n'est donc pas un phénomène quelconque mais un événement digne d'une rencontre bressonienne : « On reconnaît le vrai à son efficacité, à sa puissance⁸⁶. » Le vrai, ce phénomène auquel tient

⁸³ Aimé Agnel, « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire & Inconscient*, 2003/3 n° 11, pp. 49-50. Les citations emboîtées sont les mots de Jung.

⁸⁴ Viviane Thibaudier, *100 % Jung*, Paris, Eyrolles, coll. « Concentré de psy », 2011, pp. 21-22. Le fait que cette grande connaisseuse française de la pensée jungienne évoque la « fonction religieuse » dans un chapitre consacré au divorce entre Freud et Jung n'est pas inintéressant pour mon argument jusqu'ici.

⁸⁵ Voir « Face à face » dans *Carl Gustav Jung, op. cit.*, p. 231. Cette conversation est signifiante car sans elle, *L'homme et ses symboles* (1964), une des œuvres les plus répandues de Jung, n'aurait pas vu le jour, sans doute.

⁸⁶ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 29. Cf. note 39.

tant Bresson, se veut chez Jung en fait la réalité psychique, cela, malgré ces mots catégoriques qui sont d'ailleurs très exigeants, sinon sentencieux et hostiles, du maître français : « Pas de psychologie (de celle qui ne découvre que ce qu'elle peut expliquer)⁸⁷. » Néanmoins, si je tiens jusqu'au bout à la pensée jungienne pour cette étude, ce n'est pas pour le meilleur et pour le pire, absolument pas, mais pour la raison exclusive qu'entre elle et le chercheur ainsi que son objet à étudier, existe-il cette consubstantialité. Que ce soit pour un chercheur-cinéphile ou un cinéaste-écrivain, ou encore un psychanalyste tel que l'entend Jung, s'agit-il bel et bien d'un art d'interpréter en tant qu'art de faire.

On est donc vis-à-vis d'un objet (la thèse, le cinéma, la psyché) qui est doté d'une tonalité de réflexivité. Qu'en faire ? Comment en faire ? Comment le vivre ? Ou plus exactement, comment vivre avec lui ?

4. Symbole vivant et fonction transcendante : *religere/religio* au lieu de *religare*

En effet, quand on interprète, le pire qu'on puisse faire, c'est d'expliquer en réduisant le phénomène censé être unique, fertile ou riche de singularités à quelque chose qui convient à un résultat *déjà* connu. Cela parce qu'en le faisant, tout processus d'interprétation n'est au maximum qu'une série mécanique d'étapes préprogrammées qui mène à une *forgone conclusion*. L'imprévu, l'accidentel, qualités chères au cinématographe dont se réclame Bresson, n'y jouent pas de grand rôle. En d'autres termes, la psychologie à laquelle renonce le maître français est tout sauf jungienne puisque pour le psychologue suisse, ce qui compte, c'est avant tout l'aspect « symbolique » des choses : l'aspect grâce auquel la réalité psychique digne de ce nom mérite son nom. (Cette hypothèse n'est pas posée d'une façon autoritaire, ni volontariste, encore moins maladroite. « Comprendre une chose est un pont et une possibilité de revenir sur le chemin. Par contre, expliquer une chose est un acte arbitraire et parfois

⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

même un assassinant. As-tu compté les assassins parmi les érudits⁸⁸ ? » Ces paroles au ton assez bressonnien qui lui sont arrivées à travers la voix de « l'esprit des profondeurs », Jung, il les a transcrites au tout début du *Livre Rouge*, n'est-ce pas ?) De même, c'est aussi cet aspect qui rend l'acte d'interpréter une vraie occasion de création, ceci soit de la part de ce qui interprète, soit de la part de ce qui est interprété, les deux côtés étant transformés ensemble tout comme dans un processus alchimique. C'est pourquoi Jung prend soin de mettre en lumière la différence entre le « symbole » et le « signe », en raison du fait que les deux mots soient trop mélangés, sinon maltraités, dans le langage courant : « Le signe est toujours moins que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste que son sens immédiat et évident⁸⁹. » Et c'est aussi pour cette même raison qu'il ne peut pas accepter la théorie de « refoulement » en tant que les rêves deviennent ainsi une sorte de « travestissement ». À ce propos, avance-t-il ainsi :

« Il est évident que si l'on suppose qu'un rêve est symbolique, on l'interprétera autrement que la personne qui suppose qu'il emprunte sa force essentielle à une pensée ou à une émotion, déjà connue et simplement travestie par le rêve. Dans ce dernier cas, il n'y aurait pas beaucoup de sens à interpréter un rêve, puisque l'on n'y trouve que ce que l'on sait déjà.

C'est pour cette raison que j'ai toujours dit à mes élèves : « Apprenez le plus de choses possibles sur le symbolisme. Puis oubliez tout ce que vous avez appris lorsque vous analysez un rêve. » Ce conseil est d'une telle importance pratique que je me suis imposé de toujours me dire que je ne comprenais pas suffisamment le rêve d'autrui pour pouvoir l'interpréter correctement. [...]

[...] un point essentiel de l'analyse des rêves [est que c'est] moins une technique que l'on peut apprendre et appliquer ensuite en suivant des règles qu'un échange

⁸⁸ C. G. Jung, *Le Livre Rouge* [2009], Paris, L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge, 2012, p. 144.

⁸⁹ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 68. Une autre formule également éloquentes éclairant la distinction entre ces deux va : « Si la parole est un signe, elle ne signifie rien. Mais si elle est un symbole, alors elle signifie tout. » Voir *Le Livre Rouge*, op. cit., p. 432.

dialectique entre deux personnalités. Si on traite cette analyse comme une technique mécanique, la personnalité psychique du rêveur dans son individualité n'a pas la possibilité de se manifester, et le problème thérapeutique est réduit à cette simple question : qui, de l'analyste ou du rêveur, dominera l'autre⁹⁰ ? »

Vu que pour Jung, les rêves, ou les matériaux oniriques, ainsi que le matériel psychique qui les recèle et produit sont finalement les êtres vivants, c'est-à-dire dotés d'une âme, en les interprétant, l'analyste lui-même est susceptible de subir non moins une épreuve d'être analysé. Mais paradoxalement, ce n'est qu'à partir de là que commence l'interprétation en tant que guérison-crédation : celle qui est digne d'un voyage vers l'inconnu⁹¹, le territoire « vraiment » inconscient — entre guillemets, car « [l']inconscient n'est pas seulement telle ou telle chose, mais l'inconnu qui nous affecte immédiatement⁹² ». À cet égard, vient à mon esprit le personnage de Port Moresby (John Malkovich), quand, au tout début d'*Un thé au Sahara* (1990) de Bernardo Bertolucci, il définit l'opposition nette entre un « touriste » et un « voyageur » : le premier pense au retour dès son arrivée tandis que le dernier ne

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 70-74. Par ailleurs, rappelons que dans les conférences Terry qu'il a données à L'Université de Yale en 1937, Jung revendiquait sa position à propos de ce même enjeu ainsi : « Je doute que nous devions admettre qu'un rêve soit autre chose que ce qu'il paraît être. Je me référerai plutôt à une autre autorité judaïque, à savoir le Talmud, qui dit que le rêve s'explique par lui-même. En d'autres termes, *je prends le rêve pour ce qu'il est*. » Voir C. G. Jung, *Psychologie et religion* [1958], Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 49.

⁹¹ À l'égard de ce processus dit « vers l'inconnu », je songe immédiatement à la célèbre conférence de presse accordée par Bresson pour *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) à Cannes en 1957, où il disait : « En réalité, ce qui est beau dans un film, ce que je cherche, c'est une marche vers l'inconnu. » Précisons qu'à cette époque-là, le maître français n'avait pas encore systématisé sa réflexion sur le « modèle », une notion importante qui va beaucoup influencer la façon de diriger les acteurs, ou tout simplement, la méthode de tournage de Wong Kar Wai. Je reviendrai à ces idées importantes de cette conférence de presse, qui est reproduite sous le sous-titre du film, « Le vent souffle où il veut », qui est d'ailleurs très jungien, dans *Bresson par Bresson : Entretiens (1943-1983)*, rassemblés par Mylène Bresson, sous la direction de Benoît Chantre, Paris, Flammarion, coll. « Écrire l'art », 2013, pp. 61-69. Par ailleurs, ce « vers l'inconnu » fait penser également à une formule très éloquente de Christopher Doyle, à propos de l'expérience d'être paumé pendant le tournage de *Happy Together* : « La structure et implications des films de Wong Kar Wai sont comme les pieds d'un gros : il ne sait vraiment à quoi ils ressemblent qu'à la fin de la journée. » Traduction personnelle. Voir « Don't Try for Me, Argentina » dans *Projections 8 : Film-makers on Film-making*, sous la direction de John Boorman & Walter Donohue, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 165.

⁹² C. G. Jung, « La fonction transcendante » dans *L'âme et le soi, renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 148.

rentrera peut-être jamais. Cela dit, il ne s'agit jamais chez Jung d'une attitude « se laisser faire » ou nihiliste, puisqu'il est avant tout un médecin, celui de l'âme, guérir ses malades étant un but fondamental, sinon le seul de son métier. Mais quand même, la comparaison entre ces deux figures proposée par Moresby nous est intéressante étant donné qu'on analyse, ou qu'on se fait analyser, dans une délicate situation transférentielle/contre-transférentielle, pas pour la cause de retourner à ce qu'on a été auparavant, à savoir l'état d'esprit qu'on aurait l'habitude de qualifier de « normal », mais bien au contraire, on le fait pour celui qui est nouvel, qui est toujours à venir, sans cesse en mouvement, autrement dit, pour le devenir de la personnalité, ainsi la tonalité téléologique (« vers ... ») de la pensée jungienne.

Pourtant, cette vocation n'a rien d'illusoirement optimiste que peut-être la description en pourrait laisser entendre de prime abord. Il n'est pas question de béatitude chimérique, ni d'une fois pour toutes. Il en résulte en revanche une « translation », ou un déplacement, de la dimension de la « morale » vers celle de l'« éthique », un passage qui est d'ailleurs très difficile, voire pénible⁹³. Dans la psychologie jungienne, ce passage est en fait le drame tant tragique que chanceux qui est à l'image d'un calvaire — donc une « quaternité⁹⁴ » — dans lequel le moi, c'est-à-dire le sujet de la conscience, se retrouve nez à nez avec le Soi, qui est le sujet de la totalité de la psyché. En d'autres termes, ce drame est l'occasion-filiation où le petit se confronte au grand, sa matrice formatrice qui le préfigure : « le Soi est la donnée existant *a priori* dont naît le moi. Il préforme en quelque sorte le moi. *Ce n'est pas moi qui me crée moi-même : j'advieus plutôt à moi-même*⁹⁵. » Soulignée par Jung lui-même,

⁹³ C'est la thèse même du texte « La conscience morale d'un point de vue psychologique » de Jung qui s'achève avec ces mots synthétiques : « Le concept et la manifestation de la conscience morale impliquent donc, dans une perspective psychologique, deux données bien distincts : d'une part, le rappel et l'exhortation à la fidélité aux usages traditionnels ; d'autre part, la collision des devoirs et sa solution par la création d'une tierce attitude. La première est l'aspect moral et la seconde est l'aspect éthique de la conscience morale. » Voir ce texte dans C. G. Jung, *Aspects du drame contemporain*, 4^e éd [1971], Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, S. A / Paris, Buchet-Chastel, 1983, p. 211.

⁹⁴ Je reviendrai à ce concept jungien.

⁹⁵ C. G. Jung, *Les racines de la conscience : études sur l'archétype* [1971], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2005, p. 310.

telle formule est la clé pour comprendre ce que c'est l'attitude religieuse. Voyons comment.

Tout d'abord, si la question morale est celle qui concerne principalement l'observance des mœurs, la frustration, voire l'impossibilité, de les observer pleinement pourrait mettre l'individu dans un dilemme à l'instar d'un conflit existentiel. Au moment de ce genre, le moi serait ainsi divisé et la volonté — c'est-à-dire « la somme d'énergie à la disposition de la conscience⁹⁶ » — de l'individu, prise désespérément entre deux orientations opposées (une thèse contre une antithèse), allait s'arrêter par la suite :

« La scission totale de la volonté rendant impossible tout progrès, la libido reflue en arrière comme un torrent qui remonte à sa source ; autrement dit, l'arrêt et l'inactivité de la conscience réveillent l'activité de l'inconscient où toutes les fonctions différenciées ont leur source archaïque commune, où subsiste cette confusion des contenus dont la mentalité primitive présente encore de nombreux reliquats. L'activité de l'inconscient met à jour un contenu constellé autant par la thèse que par l'antithèse et qui compense [...] l'une et l'autre. Ce rapport qu'il a avec chacune d'elle fait de ce nouveau contenu une sorte de base moyenne sur laquelle les opposés peuvent se joindre⁹⁷. »

Ce contenu constellé, ce que nomme-t-il Jung par le « symbole vivant », se distinguant du symbole mort, une sorte de signe, est doté d'une puissance à la fois rédemptrice et divinatoire. Mais cela soit-il, à ce stade, c'est le tour du moi d'entrer en jeu, de le protéger, de l'intégrer tout en le *différenciant*, ce « pendant » de lui-même. Cela fait, la circonférence de la conscience allait s'accroître et le moi pourrait s'enrichir. Tout cela, Jung l'appelle « la fonction transcendante » pour désigner un processus où

⁹⁶ C. G. Jung, *Types psychologiques*, op. cit., p. 477.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 474.

l'individu, grâce à son collaboration strictement personnelle avec l'inconscient collectif, peut continuer sa vie, ou son rite d'individuation avec une attitude toute neuve autre que l'ancienne⁹⁸. En dernière analyse, on peut dire que c'est en cette faculté psychique à double sens, à savoir de « différencier » ou de « mettre en ordre⁹⁹ » ce qui est fortement vivant viscéralement, ou, « numineux », que consiste l'attitude religieuse telle que l'entende Jung. Comme c'est souvent le cas, son usage des termes suscite facilement des malentendus. Par le mot religion, il se réfère en fait à l'étymologie latine *religere* et *religio* au lieu de *religare*. Ce dernier, qui est repris par les Pères de l'Eglise, va dans le sens de « relier » qui signifie « le lien avec » la divinité tandis que les premiers mettent en relief « *le fait de prendre en considération, avec conscience et attention*, ce que Rudolf Otto a fort heureusement appelé le *numinosum*, c'est-à-dire *une existence ou un effet dynamique*, qui ne trouve pas sa cause dans un acte arbitraire de la volonté¹⁰⁰ ». À la suite de cette clarification, l'attitude religieuse est définie par Jung comme :

« *une attitude d'observation attentive et de considération minutieuse* de certains facteurs dynamiques, jugés par l'homme comme étant des « puissances » : esprits, démons, dieux, lois, idées ou idéaux ou tels autres noms que l'homme a pu donner aux facteurs dont il a fait l'expérience dans son univers, et dont il a estimé qu'ils étaient soit suffisamment puissants, dangereux ou secourables pour leur accorder une considération attentive, soit assez grands, beaux et pleins de signification pour les adorer avec piété

⁹⁸ *Ibid.*, p. 475.

⁹⁹ Dans un entretien à propos de *Pickpocket* (1959), Bresson, se méfiant des titres tels « metteur en scène », « *director* » ou « réalisateur », se contente plutôt de « metteur en ordre ». Ainsi parle-t-il : « En tournant, je ne réalise rien du tout. Je prends du réel, des morceaux de réel, qu'ensuite je mets dans un certain ordre. » Voir « Les rythmes d'un film doivent être des battements de cœur » dans *Bresson par Bresson*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰ C. G. Jung, *Psychologie et religion*, *op. cit.*, p. 17. Voir Rudolf Otto, *Le sacré : L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [1949], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petit Bibliothèque Payot », 2001. Voir également David Tacey, « Le rôle du numineux dans la réception de Jung », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2008/3 n° 127, où l'auteur évalue l'apport principal du psychologue suisse par cette observation très juste : « Jung ne nous interpelle pas sur la question de la sexualité, mais sur quelque chose de tout aussi fondamental et peut-être plus terrifiant : la réalité du numineux », p. 101.

et les aimer¹⁰¹. »

En lisant ces propos, encore une fois, on ne peut pas s'empêcher de se demander si Jung raisonne-t-il en tant que polémiste ayant l'habitude de contredire la valeur conventionnelle et de se mettre à l'écart. Quoi que ce soit la réponse, une chose est certaine : il se pose des questions sur ce qui est établi, connue ou moralement normal en prêtant, sinon redonnant, la place méritée à l'inconscient de l'inconscient. Cela dit, en ce qui concerne la fonction transcendante, il n'y a rien de schématique là-dedans : prendre ce qu'on vient d'illustrer au sens propre sera un vœu pieux, voire une tentative caricaturale, sinon une compréhension tout à fait fausse, puisque dès que la psyché est en question, il n'y a pas telle chose nommée vade-mecum.

L'inconscient est inconscient parce qu'il l'est et parce qu'il l'est, un symbole ne peut pas être un signe et jamais un archétype n'est-il un archétype tel qu'il le renonce Georges Didi-Huberman !

5. Archétype vis-à-vis de ses représentations : défi du sens

Je sens *éthiquement* nécessaire d'insister plusieurs fois sur cet aspect « pas encore connu » de l'inconscient simplement parce que c'est là où on peut trouver la clé pour comprendre l'attitude religieuse dont Jung se revendique sans tomber dans le piège anti-jungien d'une manière imprudente, sinon méprisante. (Il pourrait être un illuminé, mais exclusivement, à condition qu'il soit un croyant agnostique.) Et quand il s'agit de cette fausse compréhension, très probablement, aucun concept jungien tel qu'un bouc

¹⁰¹ C. G. Jung, *Psychologie et religion*, op. cit., pp. 18-19. Voir également l'entrée « religieux » par Aimé Agnel et Michel Cazenave dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 158-161. Cazenave y mentionne le rôle important que joue chez Jung une théologie négative ou apophasique « où la fonction symbolique assure à la fois la traduction en images ainsi que la protection du secret de ce qui échappe à tous nos moyens de saisie. » Par ailleurs, on peut se référer aux textes de Cazenave sur ce sujet regroupés sous le titre *Jung revisité II : Jung et le religieux*, Pairs, Entrelacs, 2012, où il précise que « Jung a toujours pris la religion et le religieux dans leur sens latin d'origine, qui envoie au verbe *religere* : l'évaluation en toute conscience de l'expérience du sacré » et que cette attitude religieuse est toujours raccordée à la fonction sentiment, pp. 10-11. Cf. note 81, la position d'Humbert par rapport au *Yi King*.

émissaire ne pourrait être à la hauteur de celui de l'archétype. Pourquoi ? Plusieurs raisons possibles. À commencer par son style d'écriture et de pensée qui est très « imagé », sinon concret. Mais avant d'élaborer ce style et après avoir étudié tant d'idées jungiennes liées à notre travail, je sens que le moment juste est venu — grâce à Kaïros, dieu du Moment opportun ¹⁰² (cf. synchronicité) — pour parler de l'organisateur fondamental de la psychologie analytique, à savoir l'archétype. Et pour en parler, il me semble que nulle façon ne serait meilleure que de commencer par son appréciation fallacieuse. Ceci tel un point d'Archimède :

« Qu'est-ce que c'est un archétype ? C'est une forme gestuelle qui garde son sens quel que soit l'époque et le contexte. C'est... C'est Jung. C'est ça les archétypes. Ça change pas. Freud n'est absolument pas d'accord et moi, je suis complètement freudien... »

Voici la réponse vive de Didi-Huberman le commissaire d'une façon spontanée et non moins énervée après que son interlocuteur, Joseph Confavreux de *Mediapart*, lui dise que ce qu'il montre dans son exposition « Soulèvements » (2016-17) est une collection des archétypes ¹⁰³. L'entretien où se trouvent ces répliques, depuis sa parution sur YouTube le clip en est devenu pas mal sollicité ; je le considère ainsi comme une occasion suffisamment intéressante de « purifier » les nuages nébuleux couvrant l'archétype jungien. Bien évidemment, aussi courte que soit cette citation, il y a plusieurs clarifications à faire et on va le faire une par une, minutieusement, de manière « cartésienne ¹⁰⁴ », en fonction des deux grandes lignes principales croisées : sens en

¹⁰² Voir Élie G. Humbert, « Kaïros — Le moment, différents vécus de l'expérience du centre » dans *L'homme aux prises avec l'inconscient*, op. cit., pp. 89-101. Rappelons que ce texte consacré à Kaïros, qui est aussi, à côté de Chronos et d'Aïon, un dieu grec relatif à la problématique du temps mais qui ne trouve pas sa place dans le Panthéon, se termine avec cette remarque importante : « La volonté de puissance s'enchaîne à la durée linéaire, le moment est favorable à l'Éros. »

¹⁰³ On trouve cet entretien dans son intégralité à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34&t=996s>, consulté le 30 décembre 2016.

¹⁰⁴ Notons que selon Viviane Thibaudier, une des raisons pour lesquelles Jung n'est pas aussi accueillie en France qu'il l'est dans d'autres pays, c'est qu'il n'est pas cartésien, en quelque sorte. Voir son entretien à l'occasion de la parution de *100 % Jung*, <http://www.sereni.org/tv/100-jung-avec-viviane-thibaudier/>,

tant qu'expérience sensorielle (perception) et sens en tant que *meaning* (interprétation). Par ailleurs, n'oublions jamais que l'archétype et le symbole sont deux concepts qui vont toujours main dans la main, en constante interaction, dans la mesure où « toute expérience de l'archétype est expérience numineuse¹⁰⁵ », le numineux étant « objet non de définition au sens strict du mot, mais seulement d'examen¹⁰⁶. »

Déjà, et ce n'est non moins ironique, la question posée de la part du journaliste doit être remise en cause. Cela parce que, tout simplement, il est impossible de montrer, c'est-à-dire faire « voir », un archétype sauf si ce qu'on montre est une « image » dotée d'un caractère archétypique. Jung lui-même est très conscient de cette confusion délicate et c'est pour cette raison même qu'au tout début de son ouvrage *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, il laisse cet avertissement : « On doit, pour être exact, distinguer « archétype » et « représentation archétypique ». L'archétype en soi est un modèle hypothétique, non manifeste, comme le « *pattern of behaviour* » des biologistes¹⁰⁷ ».

Ensuite, si comme on le croit habituellement, quand il s'agit de l'archétype jungien, ce qui est en jeu est la question d'une sorte de transmission ou héritage à travers le temps et l'espace, il ne faut pas oublier que ce dont parle Jung est toujours l'archétype *per se*, jamais sa représentation. Ainsi réfute-il dans « Essai d'exploration de l'inconscient », le célèbre texte-testament qui ouvre *L'homme et ses symboles*, son seul projet qui vise la vulgarisation :

« Mon point de vue concernant les « résidus archaïques », que j'ai appelé « archétypes » ou « images primordiales », a été constamment attaqué par des gens qui

consulté le 10 juin 2016. Cf. note 65.

¹⁰⁵ Ainsi le définit Christine Maillard dans *Du Plérôme à l'Etoile : les Sept Sermons aux Morts de Carl Gustav Jung*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Germaniques » 1993, p. 246.

¹⁰⁶ Rudolf Otto, *Le sacré*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁷ C. G. Jung, *Les racines de la conscience*, op. cit., p. 26.

ne possédaient pas une connaissance suffisante de la psychologie des rêves ni de la mythologie. On croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien d'autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage.

L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. Il existe, par exemple, beaucoup de représentations du motif des frères ennemis, mais le motif lui-même reste le même. Mes critiques ont supposé à tort que je voulais parler de « représentations héritées », et ils ont en conséquence rejeté l'idée des archétypes comme tout à fait fausse. Ils n'ont pas tenu compte du fait que si les archétypes étaient des représentations originaires de notre conscience (ou acquises par elle) nous devrions être en mesure de les comprendre, au lieu d'être étonnés et déroutés lorsqu'ils s'y présentent. « L'archétype » est en réalité une tendance instinctive, aussi marquée que l'impulsion qui pousse l'oiseau à construire un nid, et les fourmis à s'organiser en colonies¹⁰⁸. »

« Étonné », « dérouté », voici quelques mots-clés concernant l'archétype qui témoignent d'une lourde charge affective lorsqu'il se met en œuvre. Pour rappel, au tout début de cette tentative ayant pour but de « rendre justice » au psychologue suisse, j'ai dit que l'archétype est en rapport étroit avec le symbole, le dernier trouvant sa source dans le premier, qui est d'ailleurs l'élément constituant de l'inconscient collectif en tant que puissance matricielle de tout. Telle est du moins la règle générale pour comprendre la psychologie analytique à sa juste valeur. Néanmoins, la plupart du temps, lorsqu'on (c'est-à-dire les gens qui ne sont pas assez familiers de la pensée jungienne mais en ont entendu parler, y compris ceux qui ne sont pas ses détracteurs) parle de l'archétype, on se réfère en fait à sa représentation, qui, au maximum, n'est qu'une figuration, à savoir une mise en forme de quelque chose d'« autre ». Bien que

¹⁰⁸ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 94.

ce quelque chose d'autre soit un « on ne sait quoi exactement », on sait au moins qu'il sait faire figurer en se traduisant en images tout en nous affectant (cf. le numineux et la réflexivité). Et puisque, comme on l'a déjà élaboré plus haut, la différence essentielle qui distingue un symbole et un signe se veut cet aspect dit « inconnu » ou bien « pas encore connu », quand il s'agit d'un symbole, la question de l'équation personnelle devrait se trouver automatiquement en jeu. En d'autres termes, la même représentation peut être un symbole aussi bien un signe, cela dépendant principalement, voire fatalement, de la personne qui la perçoit. Et c'est là où réside l'enjeu cher au phénomène synchronistique, celui de « sens vis-à-vis du non-sens ». Pourtant, ce non-sens (*meaninglessness*) n'est pas l'état vide où le sens est absent. En revanche, il est plutôt question de « ce qui est en deçà et au-delà de toute réalité nommable et de toute désignation¹⁰⁹ » comme l'entend bien la théologie négative. Ainsi Jung dit :

« Il n'y a pas d'archétype qui se laisse ramener à une formule simple ; l'archétype est un récipient qu'on ne peut jamais ni vider ni remplir. En soi, il n'existe qu'à l'état potentiel et, quand il prend forme en une matière, il n'est plus ce qu'il était auparavant. Il persiste à travers les millénaires et, malgré cela, il exige toujours une nouvelle interprétation. Les archétypes sont les éléments inébranlables de l'inconscient, mais ils varient constamment leurs formes¹¹⁰. »

Par conséquent, si on est bien d'accord avec le raisonnement jusqu'ici, on peut prudemment se permettre de dire que l'archétype en soi n'a pas de sens, sinon celui qui ne peut qu'être potentiel : il est moralement neutre, donc *amoral*, par rapport à la dimension consciente ; ce sont des figures émergeant mises en forme par lui qui porte la potentialité chargée des sens, parfois connus (dans le cas du symbole mort), mais très souvent pas encore connus (dans celui du symbole vivant) pour ceux qui les « vivent ».

¹⁰⁹ Voir l'entrée « tao » dans Michel Cazenave (dir.) *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1996, p. 662.

¹¹⁰ Voir C. G. Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie : L'enfant divine, la jeune fille divine*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, pp. 160.-161.

Et étant donné que dans chaque vécu il existe une certaine émotion (non définissable mais qui pèse en s'imposant) qui joue, en face d'un sens inconnu suscité par une représentation archétypique, l'interprétation doit se faire en fonction de l'état d'esprit du moment ainsi que du contexte historique, c'est-à-dire le bagage culturel, de l'individu. C'est pour cette raison même que Jung précise que les archétypes

« sont à la fois des images et des émotions. L'on ne peut parler d'archétypes que lorsque ces deux aspects se présentent simultanément. Quand il ne s'agit que d'une image, elle équivaut à une description de peu de conséquence. Mais lorsqu'elle se charge d'affectivité, l'image acquiert de la numinosité (ou de l'énergie psychique). Elle devient dynamique, et entraîne nécessairement des conséquences¹¹¹ ».

D'où Jung avertit que ce n'est pas parce qu'on voit le chiffre 13 dans un rêve qu'on peut conclure qu'il est question d'une situation décidément épouvantable, voire maléfique. Car en fonction du fait que le rêveur soit-il habituellement sous le charme magique de ce nombre ou pas, le sens en pourrait osciller, varier, même changer complètement parfois¹¹². En ce qui concerne ce dernier cas de figure, voici un exemple très parlant donné par Jung que j'aimerais citer soigneusement ici. Il s'agit d'une *même* situation symbolique rêvé par deux rêveurs dont la personnalité, le style de vie et l'âge sont pourtant assez *différents* :

« [C]'est un rêve dans lequel un groupe de jeunes gens à cheval traverse un vaste terrain. Le rêveur est en tête, et saute par-dessus un fossé plein d'eau, réussissant tout juste à franchir l'obstacle. Les autres tombent dans l'eau. Le jeune homme qui me le raconta d'abord était d'un caractère prudent et un introverti. Mais le même rêve me fut rapporté par un vieil homme au caractère audacieux, qui avait mené une vie active, et entreprenante. Au moment où il fit ce rêve, il était malade, et rendait la tâche difficile à

¹¹¹ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 135.

¹¹² *Ibid.*

son médecin et à son infirmière. Il s'était fait un mal réel par son agitation constante et son refus d'observer les prescriptions du médecin.

Il m'apparut clairement que le rêve disait au jeune homme ce qu'il *devrait* faire. Mais au vieil homme, il révélait ce qu'il était encore *en train* de faire. Alors qu'il encourageait le jeune homme à surmonter ses hésitations, le vieillard n'avait pas besoin d'encouragement de cette sorte : l'esprit d'entreprise qui s'agitait encore en lui était son plus grand ennemi. Cet exemple montre comment l'interprétation des rêves et des symboles dépend pour une grande part des circonstances particulières dans lesquelles se trouve placé le rêveur, et de son état d'esprit¹¹³. »

Donc, selon l'observation quasiment comme une formulation proposée par Jung lui-même, c'est-à-dire « archétype = image + émotion », si aujourd'hui il y a quelqu'un qui prétend que le sens de tel ou tel archétype restera toujours pareil, sans aucune variation possible malgré le changement contextuel, c'est parce que soit il prend un signe pour un symbole, *a fortiori* un archétype, soit il se trompe de ce qu'est vraiment un archétype. Ou pire encore, ce n'est pas parce que l'archétype n'est-il pas dynamique, mais, bien au contraire, c'est son destinataire, c'est-à-dire la personne même qui le subit, aussi affectée que soit-elle, qui est statique, au sens propre et au sens figuré, comme si l'âme y était absente.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 90-91. J'aimerais préciser aux lecteurs qu'il ne s'agit pas d'un rêve rêvé conjointement par deux rêveurs que j'aborde ici, comme le montre, d'une manière humoriste, *Corps et âme* d'Ildikó Enyedi, bien qu'une mise en rapport entre ce film hongrois, l'Ours d'or de 2017, et le nom de Jung soit très accueillie par la réalisatrice elle-même, qui d'ailleurs connaît et apprécie l'inconscient collectif selon le psychologue suisse. Voir son entretien accordé à *PopMatters*, <https://www.popmatters.com/ildiko-enyedi-interview-on-body-and-soul-defending-ourselves-limiting-ourse-2495377784.html>, consulté le 18 novembre 2017. Ce qui rend ses propos concernant Jung si stimulants est que dans plusieurs entretiens réalisés en français, Enyedi avoue régulièrement que le seul film-référence qu'elle ait montré à son chef opérateur se trouve rien d'autre qu'*In the mood for love* (2000) de Wong Kar Wai et la raison pour cela est, d'une certaine manière, non moins jungienne. Voir, par exemple, son entretien avec Louis Dumas et Stéphane Goudet, « Une auto-éducation sensuelle et sentimentale », paru dans *Positif*, n° 681, où elle dit : « Visuellement le film est très différent du mien, mais je voulais faire sentir la même chose que Wong Kar Wai à mon spectateur, à savoir cet immense univers qui existe sous la surface. [...] 70% [de mon film] n'est pas à proprement parler sur l'écran, mais créé dans l'esprit du spectateur, qui devient de fait mon coauteur. », p. 69. Tout cela, loin d'être un pur hasard, devrait être considéré davantage comme un évènement synchronistique.

Être dynamique, voici donc le critère cardinal, sinon seul, d'un archétype et d'un symbole. Il est ainsi difficile d'envisager de les définir, de les ancrer à tel ou tel sens, ou de leur donner n'importe quel sens. Mais, si toute entreprise d'interprétation est à l'image d'un « chemin de sens » en tant que « chemin de croix » ? Si elle porte sur, et rien d'autre, cette « question du sens [qui] caractérise la pensée de Jung et la différence intrinsèquement de toutes les autres pensées psychanalytiques¹¹⁴ » ? Cela, comment en faire ?

¹¹⁴ Ceci est la problématique de l'exposé « Elie Humbert et la question du sens » donné par Viviane Thibaudier lors du séminaire de la Société française de psychologie analytique (SFPA)-Institut C. G. Jung en novembre 2010. On le trouve sur le site officiel de la SFPA : https://cgjungfrance.com/Elie-Humbert-et-la-question-du?debut_navigation_date=%40418, consulté le 14 octobre 2016. Notons que « Le gout du sens » est le titre de la préface rédigée par Christian Gaillard spécialement pour la nouvelle version de *Jung* d'Élie Humbert, *op. cit.*, pp. 9-26.

Chapitre 2

La tentation de l'imagination créatrice : vivre symboliquement

Certes, répondre à ces questions sans aucune réponse exclusive ni immédiate n'est pas facile, sans parler du fait qu'elles mènent inexorablement toutes à la question des questions, la question jungienne proprement dite, celle du sens. En d'autres termes, répondre à cette question, dont le caractère est loin d'être rhétorique, deviendra, malgré tout, un processus sans aucune fin définie de répondre même, telle l'expérience vécue par l'écrivain de *2046* (Tony Leung Chiu-Wai) ainsi que par le voyageur japonais de *2047* (Takuya Kimura), son alter ego dans son roman de science-fiction : comme celui-ci n'arrive pas à avoir la réponse à sa question-demande très à la *In the Mood for Love* (« Tu pars avec moi ? »), celui-là s'efforce, encore et encore, de se créer des réponses. Il en résulte que la dernière réponse, à chaque fois, devient en quelque sorte la variation-dérivée de celle qui la précède, donc *différente*. Et puisque c'est toujours le silence qui règne, LA REPONSE (une sorte d'*archi-réponse*) ne peut qu'être *différée*. Cela, jusqu'à ce que la profondeur du couloir et la rangée de plafonniers dans le train qui s'appelle 2046 soient chargées d'une puissance numineuse à chaque fois que je suis *en train d'être* affecté par la mise en image d'un effet vertigineux de la mise en abîme [Fig. 4].



Fig. 4 : Réponses différentes et différées mises en image d'un couloir insondable vécue par le voyageur-écrivain effacé (en contre-jour) comme un effet de mise en abîme dans *2046*.

Remarquons que si j'emploie l'expression « puissance numineux » ici pour rendre compte de ce « retrait du sens¹¹⁵ », c'est qu'empiriquement, malgré tant de fois que j'ai déjà fréquenté cette séquence, elle s'impose toujours comme un symbole vivant, dont le sens m'échappe tout en m'arrivant. Ou bien, à l'inverse : c'est-à-dire qu'elle n'est pas tout à fait épuisée, donc ni morte, ni à bout de souffle, dans la mesure où une envie brûlante de l'interpréter continue de m'agiter. En d'autres termes, elle me regarde (concerne) : elle m'est toujours fraîche car « une authenticité poétique qui n'a pas vieilli¹¹⁶ » y trouble encore. Par conséquent, il s'agit moins d'un couloir insondable en tant que motif cinématographique qui est universellement capable de susciter une impression de la mise en abîme chez tout le monde (comme si c'était une question de grammaire audiovisuelle) ; mais du fait que cette impression ne soit possible que si ce motif *m'*allèche tout en *me* repoussant au niveau interprétatif.

D'une certaine manière, ce couloir est l'extériorisation d'une autre mise en abîme : un écrivain, un voyageur et un spectateur, s'emboîtant, tous les trois sont-ils simultanément déconcertés, embarrassés mais aussi sollicités par la marche arrière du sens. D'où je ne peux pas m'empêcher de présumer tout en avançant : de quoi il est question sinon d'une séquence qui reçoit la projection¹¹⁷, celle qui ne peut qu'être inconsciente selon Jung, d'un chercheur-cinéphile : un phénomène qui est, je pense, tout à fait dans la lignée de la problématique platonicienne du « mythe du cinéma total » telle que l'élabore André Bazin dont l'enjeu même pourrait se résumer par cette exclamation qui inspire tout en restant énigmatique et, comme c'est souvent le cas concernant la vraie pensée, terriblement équivoque : « Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de ses origines. Le cinéma n'est pas encore inventé¹¹⁸ ! ». Je reviendrai tout à l'heure à ce concept de

¹¹⁵ Une belle expression de Nathalie Bittinger dans son *2046 de Wong Kar-Wai*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 cinéma », 2007, p.54.

¹¹⁶ J'emprunte cette expression à André Bazin qui est de son texte sur les films de voyage. Voir « Le cinéma et l'exploration » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 25.

¹¹⁷ Voir l'entrée « projection » par Aimé Agnel dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 138-139.

¹¹⁸ André Bazin, « Le mythe du cinéma total » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 23.

projection qui est d'ailleurs en étroite relation à un phénomène psychique constamment présent chez les « primitifs », à savoir « la participation mystique », d'abord proposée par Lucien Lévy-Bruhl, et puis transformée par Jung¹¹⁹. À mon avis, ce phénomène se situe en plein cœur de ces questions emblématiques dans la vie cinéophile : « Pourquoi aller au cinéma ? », « Pourquoi voir les films ? », « À quoi cette activité sert ? », etc., et dont la réponse serait symbolisée par la métaphore bazinienne du cinéma total, une sorte d'« archétype du cinéma ». Pour le moment, pour ceux qui sont plus assurés par rapport à moi, c'est-à-dire pour ceux qui trouvent le sens de cette séquence de *2046* déjà limpide, donc statique et connu, je leur dois mes excuses les plus sincères.

Suite à ce raisonnement, à ce stade, j'aimerais me référer au texte bien intitulé « The 'Stone' Which is Not a Stone. C. G. Jung and the Postmodern Meaning of 'Meaning' » de David L. Miller. Là, l'auteur fait un lien entre l'individuation et la « différence » — « l'emblème de la philosophie de Derrida, et sans doute le meilleur exemple de sa manière séduisante et déstabilisatrice¹²⁰ ». À ce titre, il propose d'abord la thèse que « le non-sens est intégré dans l'archétype du sens proprement dit [et que] le cours de la sagesse consiste à différer le jugement unilatéral concernant le sens¹²¹ ». Très conscient, plutôt que soucieux, du fait que la terminologie employée par Jung soit trop « démodée » d'être comprise comme il faut dans le climat contemporain (le texte est publié pour la première fois en 1989, soit à peu près une trentaine d'années après la disparition du psychologue suisse), Miller conseille ensuite qu'il vaut mieux essayer de comprendre le symbole jungien comme le signe linguistique (saussurien-derridien) en citant Carl Raschke : « la différence [...] est une production continue de signifiante à travers déplacement¹²². » D'où il n'est pas étonnant que ce qui inquiète Miller le plus,

¹¹⁹ Voir « participation mystique » et « primitif », deux entrées par Aimé Agnel dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 127-128 et 136-138.

¹²⁰ Voir l'entrée « différence » dans Charles Ramond, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2016, p. 66.

¹²¹ David L. Miller, « The 'Stone' Which is Not a Stone. C. G. Jung and the Postmodern Meaning of 'Meaning' » dans Renos K. Papadopoulos (dir.) *Carl Gustave Jung : critical assessments*, vol. 4, Londres, Routledge, 1992, p. 273. Traduction personnelle.

¹²² *Ibid.*, p. 277. Traduction personnelle.

en fin de compte, ce soit la tendance, ceci même chez les jungiens, à systématiser les symboles tout en réduisant leur côté inconnu, leur puissance vivante, les chats dans les rêves d'homme signifiant l'anima, les œufs dans les rêves de femme, la fécondité, etc. Cela parce que travaillé de cette manière, ironiquement, l'archétype se dégrade : il égale ses représentations. L'indécidabilité créatrice lors de l'interprétation est ainsi perdue et tout n'est qu'une question de la collection de connaissance, de l'érudition.

Pour rappel, au tout début de cette partie, j'ai mentionné que l'une des raisons pour lesquelles la pensée jungienne peut être mal comprise, parfois maltraitée, serait à cause de sa soif, sinon boulimie, encyclopédique dans plusieurs domaines de la civilisation humaine. Cela d'autant plus que si la flexibilité de savoir n'est pas à la hauteur de, ni en phase avec, la mutabilité des situations rencontrées : il en résulterait que vis-à-vis d'une difficulté immédiate, un savant, aussi cultivé que soit-il, peut se sentir aussi désarmé qu'un philistin. Prenons, encore une fois, l'attitude religieuse pour en illustrer davantage. Pour que l'expérience numineuse soit vivante et que la signification du dogme ne reste pas lettre morte, qu'elle se transmette effectivement, il faut une façon très « opportuniste » (cf. le *Yi King*), voire « improvisatrice » (cf. la manière de Wong Kar Wai de se confronter aux obstacles pendant tous les étapes de la confection du film sous le signe de cette remarque du général de Gaulle : « L'histoire est la rencontre entre l'événement et la volonté¹²³. »), de se mettre à jour, de s'adapter à la configuration toujours changeante des choses. Voici quelques mots éloquents d'Hélène Kiener qui témoignent parfaitement de cet argument :

« Celui qui ne prêche pas dans l'esprit du temps prêche pour une autre génération ; il ne sera ni écouté ni compris.

Ce n'est, bien entendu, pas l'Évangile qu'il s'agit de renouveler — il est de valeur éternelle — c'est le sermon, le culte, et notre façon de comprendre la religion. Le sermon qui doit créer le rapport entre la parole de Dieu et notre vie, entre la parole de

¹²³ Voir la Masterclass de Wong Kar Wai dans les annexes.

Dieu et la situation actuelle du monde, n'est souvent qu'une répétition de citations bibliques qui ont perdu leur sève et qui ne nous touchent plus¹²⁴. »

Cette objurgation sévère mais bien intentionnée nous rappelle la préoccupation ultime du texte « The Decay of Cinema » auquel j'ai fait référence plus haut : la jeunesse et la pérennité du cinéma exigent, voire présupposent, une cinéphilie qui sait se régénérer en s'affranchissant sans arrêt d'elle-même. Alors, si nous revenons à la question de l'interprétation, comment accepter et apprécier la puissance numineuse pour s'en servir ? Ce que Miller propose comme remède, c'est qu'il faut traiter du symbole « symboliquement ¹²⁵ » pour que son effet thérapeutique fonctionne infailliblement. Autrement dit, l'équation personnelle ou l'idée de « non-extériorité de l'observateur¹²⁶ » (cf. la distance ironique selon De Baecque) doit être prise en compte, coûte que coûte. D'où la pensée jungienne s'apparente inséparablement à la problématique cinéphile : elle trouve dans cette dernière, un phénomène culturel, qui est rituel et cultuel par nature, l'avatar pourtant très familier de sa cheville ouvrière, à savoir la question du sens.

Voici donc, trois modèles comme trois approches que je propose pour réagir au défi du sens. Malgré leur différence contextuelle, ils ont tous un intérêt emblématiquement cinématographique comme le dénominateur commun, celui de la « vue » : formation de l'œil, regard appuyé et créer du voir. Par ailleurs, chaque approche, respectivement, a une figure majeure derrière elle en tant que point originel. Voyons qui.

¹²⁴ Hélène Kiener « Le problème religieux dans l'œuvre de Jung » dans *Carl Gustav Jung, op. cit.*, pp. 250-251.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 274.

¹²⁶ Ysé Tardan-Masquelier, *Jung et la question du sacré, op. cit.*, p. 223.

1. Formation de l'œil

« Je ne suis pas un professeur. Jamais. Je fais des anticours. »

— Henri Langlois¹²⁷

1.1 Plutôt cinéphile ou cinéphage ?

D'emblée, la distinction décisive selon Henri Langlois entre le cinéphile et le cinéphage donne le la : le premier est celui qui se comporte en fonction de ce précepte langloisien — « aimer le cinéma, c'est aimer la vie. » —, tandis que pour le dernier, le cinéma n'est que là où on prend des notes, des fiches du générique de tel ou tel film pour en ensuite donner des détails valables lorsque demandé de la qualité de film. Cette façon de penser les amateurs du cinéma tout en les différenciant les uns des autres est d'ailleurs très liée à ce que Langlois appelle « la formation de l'œil » quand il évoque une séance de projection où le film de Buster Keaton est montré avec sous-titre en tchécoslovaque que le public français n'est pas censé lire ni comprendre. Mais justement, selon « ce dragon qui veille sur nos trésors¹²⁸ » — ainsi le baptise Jean Cocteau, cette condition imparfaite, loin d'être idéale, ou handicapée en quelque sorte, est une occasion fructueusement bénéfique grâce à laquelle, « l'observation de l'œil » du cinéphile est susceptible de « s'accroître¹²⁹ ».

¹²⁷ Voir l'entretien-texte intitulé « Le cinéma c'est l'écran immense de Lumière, pas le mouchoir de poche d'Edison » dans Henri Langlois, *Écrits de cinéma, 1931-1977*, Paris, Flammarion, coll. « Écrire l'art », 2014, p. 767.

¹²⁸ Les variations de l'expression abondent, celle apparaissant sur la tombe de Langlois dans le cimetière du Montparnasse, servant ainsi d'épithaphe, est citée ici. Cf. le dépliant distribué par la Cinémathèque française, intitulé « Message aux Elèves des Écoles », où Cocteau a laissé la première version de cette expression : « Les trésors de la Cinémathèque française, gardés par un dragon : M. Langlois... » ; reproduit dans Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 237.

¹²⁹ Tous ces témoignages de Langlois sont cités dans le film de Jacques Richard, *Le fantôme d'Henri Langlois*, 2004. Cette anecdote insinuant qu'il existe un lien secret entre l'état handicapé, donc contraint, et le regard cinéphile est très révélatrice car dans sa critique phare sur *Sueurs froides* (1958) d'Hitchcock, le film cinéphile par excellence, Rohmer, d'une manière extrêmement inspirée, avance que l'histoire du film présuppose un protagoniste (James Stewart) qui est « victime d'une paralysie ». Voir « Alfred Hitchcock : *Vertigo* » dans *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrits », 1984, p. 180. Dans la même ligne de pensée, notons que dans *Hitchcock et l'ennui*, Aimé Agnel propose que, citant les mots d'Hitchcock, « la mare stagnante », cet état d'ennui, est le point de départ pour une lecture créatrice de l'œuvre hitchcockienne comme un symbole vivant, au lieu d'un symptôme reflétant les morceaux biographiques. Voir *Hitchcock et l'ennui : une psychologie à l'œuvre*, Paris, Ellipses, 2011, p. 12. Non

Le co-fondateur de la Cinémathèque française est donc quelqu'un qui donne une formation et qui enseigne mais pour qui, la seule éducation, s'il y en a une vraie, n'est rien d'autre que cette forme dite « éducation par osmose », c'est-à-dire « une éducation primitive » qui ne consiste pas à « enregistrer des connaissances, à apprendre par cœur, à additionner, à calculer », à donner du « *pensum* » mais plutôt à « créer un rapport subtil, mais réel, sensible, entre les choses et les gens et plonger ceux-ci dans la vie artistique cinématographique », car « ce qui compte c'est l'atmosphère », c'est de susciter la « subjectivité » chez chacun¹³⁰. Ainsi, à sa propre façon, Langlois réalise une forme idiosyncrasique d'enseignement bien à lui au cours de sa vie, et ceci principalement à travers deux moyens, très complémentaires : sa « programmation-hétérotopie¹³¹ » d'une part et d'autre part, son musée du Cinéma dont la forme d'aboutissement (pourtant toujours en devenir) voit le jour au Palais de Chaillot en 1972 : une sorte de cristallisation en lien principal avec *Le Musée imaginaire* d'André Malraux.

moins intéressant est que ces mots même d'Hitchcock sont tirés d'un texte rédigé par le cinéaste anglais traduit en français par Chabrol qui, plutôt en cinéphile qu'en traducteur, avoue que sa traduction est « un modèle d'imperfection » car il s'agit d'un texte du maître intraduisible. Voir son avertissement du traducteur de « Préface » par Hitchcock dans Jean Narboni (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Alfred Hitchcock », 1980, p. 65. Pour bien boucler la boucle, il me semble qu'il vaudrait mieux faire allusion à deux films de même Chabrol, *L'œil du malin* (1962) et *La cérémonie* (1995), car dans tous les deux cas, l'idée centrale n'est rien d'autre qu'un personnage (Jacques Charrier et Sandrine Bonnaire respectivement) terriblement privé des facultés « normales », ou bien, non « normalement » équipé (la capacité de parler, de lire, d'écrire, de se comporter, de se faire comprendre, le statut social, économique, culturel, identitaire, etc.), vis-à-vis d'un modèle dont la façade est à la fois fascinante et intrigante qu'il a envie d'y pénétrer jusqu'au bout pour le devenir, ou plus exactement, pour le remplacer. Du point de vue de la filiation entre Chabrol en adepte hitchcockien et son modèle-matrice, la différence la plus nette entre ces deux films — l'un petit, encore étudiant ; l'autre grand, indiscutablement maître — pourrait être très justement considérée comme un passage du maniérisme au post-maniérisme, si les références cinéphiles sont facilement, parfois trop, repérables dans *L'œil du malin*, elles sont devenues quasiment souterraines ou inconscientes dans *La cérémonie*. Pour une discussion approfondie autour du concept de « post-maniérisme cinématographique », voir mes entretiens avec Thierry Jousse, un des plus fins connaisseurs du cinéma de Wong Kar Wai en France, dans les annexes. D'une certaine manière, ce passage est celui de la phase dite « apprendre à voir » à celle dite « créer du voir » dans l'apprentissage cinéphile. Voir Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 31. Je reviendrai à cette question capitale.

¹³⁰ Tous les mots cités ici sont du texte-entretien « Un voyage initiatique » dans Henri Langlois, *Écrits de cinéma, 1931-1977*, op. cit., pp. 753-754.

¹³¹ Voir l'entrée « Henri Langlois » par Maroussia Dubreuil dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit., p. 392.

1.2 Retour aux sources : un langage d'avant Babel

Oui, le musée du Cinéma de Langlois est avant tout un musée imaginaire. Dans un texte succinct exactement intitulé « Musées imaginaires », écrit en 1961, donc aux environs de l'apogée de la Nouvelle Vague, et récemment retrouvé, puis édité lors de son centenaire (2014), on trouve cette remarque très inspirée, quasiment comme une confession-vocation d'un... responsable de l'institution, bien sûr, mais aussi d'un enseignant, d'un initiateur, ou mieux encore, d'un *psychopompe* jungien, c'est-à-dire d'une figure « hermétique¹³² » au sens large du terme :

« Une cinémathèque est aussi une université, où si l'on sait se garder d'enseigner en expliquant ce qui doit être senti avant d'être compris, tout être humain peut apprendre à voir, à développer ce sens et par là pouvoir tout comprendre, tout saisir, puisqu'il suffit d'ouvrir ses yeux sur la vie pour tout deviner au-delà de la tour de Babel des langues.

C'est pourquoi c'est dans les cinémathèques que se forge le renouveau de l'art cinématographique, en y apprenant à regarder, à voir donc à observer. On cesse d'être abstrait, on tire son improvisation de l'observation du mouvement de la vie.

C'est le retour aux sources. C'est ce qui définit, malgré les variétés de l'inspiration, le jeune cinéma des pays où existent des cinémathèques, jeune cinéma qui sait improviser et décrire en images¹³³. »

¹³² Suite au phénomène de syncrétisme au fil des siècles, Hermès, Mercure (son équivalent latin) et Thot (le dieu égyptien à tête d'ibis) sont devenus inextricablement interchangeables. Mais l'idée de base demeure ceci : il s'agit d'un dieu de l'échange, une figure de passeur. Selon l'entrée « Hermès » dans *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, « [u]ne théorie hermétique est donc une théorie, non pas obscure, comme on le croit aujourd'hui, mais qui repose sur un principe caché de sagesse qu'il est du devoir de l'homme de découvrir à travers une initiation spirituelle, tandis que l'herméneutique est la science du dévoilement et de l'interprétation du sens intrinsèque, mais de prime abord dérobé, des symboles, des paroles et des archétypes gravés dans l'âme », p. 304. Bien entendu, c'est exactement vers ce sens nuancé que j'emploie ce terme dans le cas présent. « Passeur de cinéma français » : ainsi dans cette catégorie autant singulière que distinguée Langlois-entrée est-il inscrit par Noël Simsolo dans son panorama monographique *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. « POP culture », 2013, p. 266.

¹³³ Voir « Musées imaginaires » dans *Écrits de cinéma, 1931-1977*, *op. cit.*, p. 207. Cf. ces deux avertissements de Robert Bresson dans *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.* : « Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout ! » (p.116) et « Les idées tirées de lectures seront toujours des idées de livres. Aller aux personnes et aux objets directement. » (p.

La cinémathèque-musée-université donc. Mais hélas, après la mort avant l'heure du dragon en 1977 et la mort, toujours prématurément, de *son* œuvre-vie en 1997, où va l'adepte cinéophile pour s'embarquer sur son voyage initiatique langloisien afin de continuer sa formation de l'œil ? La réponse, cette fois-ci, n'est pas si difficile à trouver. Elle est née d'un geste créateur d'un cinéaste en historien aussi personnel que Langlois pour qui, l'histoire et l'Histoire non seulement s'enchâssent l'une dans l'autre, se mettent en miroir l'une par rapport à l'autre, mais aussi se donnent une nouvelle chance l'une à l'autre. Ainsi le musée du Cinéma-Henri Langlois se métamorphose, plusieurs années durant, d'épisode en épisode, et désormais, demeure embaumé à jamais, en *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, *son* « musée-montage¹³⁴ » : certainement, « *[s]on* sens du montage et du collage, *son* amour des citations, *son* envie de rapprocher des plans et des tableaux, de mélanger les genres du cinéma en les reprenant à *son* compte, tout est langloisien [...]. Langlois restera toujours *sa* « méthode »¹³⁵ » (mon soulignement).

Indubitablement, entre ces deux musées, il existe une filiation. D'abord biologique, puisque Godard avoue souvent qu'il est né, très tard d'ailleurs, dans le musée sous les auspices de Langlois¹³⁶, mais aussi opératoire, car autant muséographique que montagiste¹³⁷ : tous deux racontent l'histoire du cinéma en la mont(r)ant et cela d'une

130).

¹³⁴ Voir Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, op. cit., p. 300.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 285. Cf. note 15.

¹³⁶ Pour l'influence inestimable qu'a eue Langlois sur la vie cinéophile d'un jeune Godard, voir le sous-chapitre « L'entrée dans le royaume des ombres » dans Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2010, pp. 48-53, où on trouve cette constatation synthétique de l'auteur : « Le musée de Henri Langlois et ses projections quotidiennes font figure pour Jean-Luc Godard de royaume de la nuit fascinant, d'espace de rencontres décisives, d'école paradoxale et de table de montages initiatique : apprendre à réfléchir en rapprochant des images, en créant des étincelles. Ce baroque est son apprentissage. » (p. 52).

¹³⁷ Voici quelques mots inspirants de Langlois qui expriment parfaitement la tendance muséographique et montagiste dans sa façon de programmer les films : « La programmation doit être subtile pour servir la créativité. Il y a toute une science camouflée derrière un programme bien fait, c'est comme ce qu'on appelait la haute couture. Les coutures ne se voient pas. Des liens se créent entre les films. Il se passe des choses, c'est comme un accrochage de tableaux : des surprises fabuleuses sont possible. Parfois les dégâts provoqués par certains voisinages sont très intéressants. » Voir « Le cinéma c'est l'écran immense de Lumière, pas le mouchoir de poche d'Edison » dans *Écrits de cinéma, 1931-1977*, op. cit., p. 768.

manière qui, empiriquement, n'est pas tout à fait chronologiquement homogène, ni rationnellement logique — même s'il y a un ordre, celui du sens — étant donné que l'idée de l'osmose veut que le sens transmis présuppose les sens éveillés pour que le cinéma évolue vers son état élargi, vers son propre au-delà, à savoir l'art cinématographique. Mais, d'une manière très paradoxale, cette évolution n'est qu'un retour aux sources, celui qui est véhémentement à l'image des Chutes d'Iguazú dans *Happy Together*, donc qu'une rencontre avec le symbole, celui qui ne peut qu'être vivant (et comment !), à savoir une figuration impeccable de l'inconscient collectif, là où circulent vigoureusement tous les torrents psychiques, là où ils se confondent les uns les autres tout en gardant leur potentialité de se différenciant les uns des autres à nouveau [Fig. 5].



Fig. 5 : L'éducation par osmose en tant que retour aux sources : se replonger dans l'inconscient collectif à l'image des Chutes d'Iguazú, dont la beauté primitive est tellement sublime qu'il fait frissonner. « J'y suis allé et j'étais complètement bouleversé. Elles sont si puissantes qu'on a l'impression d'y être aspiré. C'est au-delà du bien et du mal. Simplement une convergence bouleversante. » Ainsi se remémore Wong Kar Wai¹³⁸.

Cette évolution vers au-delà, au-delà de la tour de Babel des langues, conçue

¹³⁸ Voir ce témoignage de Wong Kar Wai dans John Powers, *WKW : the cinema of Wong Kar Wai*, New York, Rizzolo, 2016, p. 218. Traduction personnelle. L'ouvrage est la seule de ce genre qui est accompli avec la participation totale de la part du cinéaste hongkongais. D'une certaine manière, c'est le Hitchbook dans le domaine WKW.

comme cela, est non moins un aller vers là où cette tour n'existe pas encore. C'est donc aussi une remontée vers « un langage d'avant Babel », l'idéal du cinéaste arménien Artavazd Pelechian qui, selon ce dernier, est réalisable par l'intermédiaire du « montage à distance », une méthode qui permet le cinéma « de trouver le mouvement secret de la matière », « de parler à la fois les langues de la philosophie, de la science et de l'art », et ainsi de reconquérir cette « unité que cherchaient les anciens » (cf. *unus mundus*). Tout cela, quoique Pelechian ne croie pas en l'idée du cinéma en tant que « synthèse des autres arts¹³⁹ ». En dernière analyse, ce vers-au-delà comme un retour aux sources, un vers-avant, est un processus tel un serpent-dragon qui mord sa propre queue ; autrement dit, un ouroboros qui, tout en se dévorant, est ré-enfanté. (Ainsi ressurgit la citation du cinéaste arménien dans l'épigraphe : « Une naissance sans géniteurs. Imaginez un monstre qui dévore ce dont il est issu. Ou encore un processus, dans lequel les uns en mourant ignorent à qui ils donnent naissance, les autres, en naissant, ignorent qui ils tuent. » Cf. l'idée d'inceste dans note 13.) Voici en la démonstration passionnante de Langlois en cinéophile-historien-dialecticien-psychologue, ou tout simplement, en humaniste dans le sens « in-dividu » du terme :

« Le cinéma est la synthèse des arts : art plastique, dramatique, musical.

Il est au carrefour de l'histoire. Il permet de voir comme un périscope, dans le temps, les êtres tels qu'ils étaient, et non tels qu'on les imagine.

Le cinéma est ainsi l'équivalent de notre mémoire pour le cosmos.

Le document filmique constitue le conscient de cette mémoire.

L'art cinématographique en est le subconscient. C'est pourquoi on a pu écrire que le cinéma était un rêve éveillé et que l'art cinématographique touchait au somnambulisme, d'où l'immense place que vont occuper, de plus en plus, les cinémathèques. Leurs salles de répertoire restituent le cinéma à l'art et démontrent que

¹³⁹ Toutes ces citations sont de Jean-Michel Frodon, « Un langage d'avant Babel. Cinéma conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard » dans *Artavazd Pelechian : une symphonie du monde* sous la direction de Claire Déniel et Marguerite Vappereau, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2016, pp. 31-35.

le septième art est la dernière expression la plus riche, la plus dense, la plus variée, de la tradition humaniste, l'expression ultime de plusieurs millénaires de création artistique. Leurs musées sont au-delà du cinéma [...] exigent la confrontation avec toutes les valeurs de création de notre temps, tous les courants de notre histoire, les musées imaginaires par excellence¹⁴⁰.»

1.3 Trésors que garde la baleine-dragon

Dans le sillage de ce psychopompe jungien qui, en les plongeant dans l'origine des images cinématographiques, donne naissance aux enfants de la Cinémathèque, Godard ainsi ne sait (se) créer qu'après s'être immergé dans le ventre du dragon, à savoir dans la couche inconscient collectif de notre mémoire pour le cosmos. Voici donc le cas de figure dit « le mythe du héros » où le petit (le fils du roi) dévoré par le grand (le roi) se transformerait et se régénérerait par la suite telle la scène symbolique où Jonas est d'abord avalé puis vomi par la baleine-dragon. « En s'enfonçant dans l'inconscient, la conscience se met dans une situation périlleuse, car elle s'éteint apparemment elle-même. Elle est dans la situation du héros primitif qui est dévoré par le dragon¹⁴¹. » Cela explique pourquoi c'est à partir de cette expérience-là qu'on peut dire que créer, c'est se créer en écrivant sa propre histoire tout en réécrivant l'Histoire. Le projet des *Histoire(s) du cinéma*, définitivement subjectif, est, considéré sous cet angle, irréductiblement objectif, devenant « une entreprise salvatrice¹⁴² » sur le plan à la fois individuel et collectif. Voici donc le témoignage d'un cinéphile-historien qui est d'abord façonné par une formation langloisienne de l'œil et puis se façonne grâce à la méthode montagiste lorsque lui est posée cette question par Antoine de Baecque, un autre cinéphile-historien : « Ce qui fait l'Histoire, ce sont les rapprochements ? » :

« C'est ce qu'on voit, avant de le dire, en rapprochant deux images [...]. Faire de

¹⁴⁰ Voir « Musées imaginaires » dans *Écrits de cinéma, 1931-1977, op. cit.*, pp. 206-207.

¹⁴¹ Voir C. G. Jung, *Psychologie et alchimie* [1970], Paris, Buchet/Chastel, 1995, p. 427 sq.

¹⁴² Voir Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013/1 n° 117, p. 162.

l'histoire, c'est passer des heures à regarder ces images puis, d'un coup, les rapprocher, provoquer une étincelle. Cela construit des constellations, des étoiles qui se rapprochent ou s'éloignent comme le voulait Walter Benjamin. Le cinéma, vécu comme cela, fonctionne alors comme une métaphore du monde. Il reste un archétype, impliquant ensemble l'esthétique, la technique, la morale¹⁴³. »

« Et plus les rapports des deux réalités rapprochées à travers les images sont lointains et plus le sentiment d'historicité est fort¹⁴⁴ », ainsi commente De Baecque sur le montage godardien. L'auteur des *Histoire(s)*, me semble-t-il, est quelqu'un qui sait vivre avec la puissance numineuse des images et qui s'apprête toujours à aller au-devant du non-sens du sens de l'archétype pour l'affronter. D'où la cinéphilie devient une affaire vraiment synchronistique qui est au fond érotique et incestueuse¹⁴⁵. « La volonté de puissance s'enchaîne à la durée linéaire, le moment est favorable à l'Éros. » — écrit Élie Humbert (cf. note 102 et ma discussion des trois étapes cinéphiles sous la houlette d'Éros : distance, rapprochement, rencontre). Métaphoriquement parlant, il s'agit d'une réaction chimique, plutôt que physique, telle que l'entend Jung par l'œuvre alchimique à l'égal d'un processus de transformation psychique. Certes, un cinéphile n'est pas un cinéphage, même si regarder les films est chronophage tant pour l'un que pour l'autre. En ce sens, Truffaut, un autre enfant bien nourri de la Cinémathèque, a tellement raison lorsque, en essayant de dresser le portrait de Langlois, l'un de ses pères spirituels, il se réfère aux deux mots en même temps qui pourraient paraître paradoxaux au premier abord : « désordre et génie¹⁴⁶ ». (N'oublions pas que ce ne sont pas deux mots

¹⁴³ Voir Antoine de Baecque, « Le secret est perdu, mais la mémoire existe : entretien avec Jean-Luc Godard » dans *Feu sur le quartier général !*, op. cit., p. 174. Cet entretien important, d'abord apparu dans *Libération*, 6 avril 2002, est reproduit et cité à plusieurs reprises par l'auteur.

¹⁴⁴ « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », art. cit., p. 162. Cf. note 133 : « Parfois les dégâts provoqués par certains voisinages sont très intéressants. »

¹⁴⁵ Si quelques lignes auparavant j'ai mis le fils du roi et le roi en parenthèse par rapport à la situation Jonas-baleine au lieu du fils et de sa mère, c'est délibérément pour faire sentir que l'inceste, psychologiquement parlant, se trouve également dans une relation homosexuelle. Un bel exemple qui traite du sujet d'une manière à la fois scandaleuse et sincère est *La rivière* (1997), le chef d'œuvre de Tsai Ming-liang.

¹⁴⁶ Voir « Ainsi vivait Henri Langlois » dans François Truffaut, *Le plaisir des yeux* [1987], Paris, Flammarion, coll. « Champs contre-champs », 1990, p. 91.

quelconques qu'utilise Truffaut. Bien au contraire. En effet, ils servent de « sésame, ouvre-toi » dans le cas présent car ils font allusion à l'un des textes fondateurs jamais écrits consacrés à la naissance de la politique des auteurs, à savoir « Abel Gance, désordre et génie ». Ce beau texte à la fois envoûtant et dérangeant paru dans les *Cahiers du cinéma* en mai 1955 est signé de Robert Lachenay, qui n'est pas seulement le meilleur ami d'enfance de Truffaut mais aussi le pseudonyme de... ce dernier ! Considéré sous cette perspective, ce texte est très signifiant puisque d'une part, il introduit « la notion de sacrifice dans les œuvres géniales¹⁴⁷ », et on sait que le concept de « sacrifice » ne peut être qu'une étape décidément incontournable, en relation symbiotique avec l'« inceste », dans le processus d'individuation, l'œuvre-vie d'un individu-auteur. D'autre part, « Robert Lachenay » est sollicité pour la toute première fois par Truffaut dans « Les dessous de *Niagara* » en novembre 1953 aux mêmes *Cahiers* qui a comme sujet Marilyn Monroe et l'idée de l'érotisme cinématographique. Depuis, les textes signés sous ce pseudonyme ont quasiment cette idée comme point commun¹⁴⁸. On trouve, par exemple, dans le texte susmentionné sur Gance, cette phrase déterminante comme si c'était une conviction du critique : « [L]e cinéma c'est aussi l'érotisme¹⁴⁹. » Ce lien intime entre le sacrifice et l'Éros est quelque chose de délicat qu'il faut travailler et raffiner au fur et à mesure. Pour le moment, et pour boucler la boucle, j'aimerais recourir à un autre pseudonyme non moins célèbre dont la fonction psychique serait, très probablement, aussi révélatrice que celle dans le cas truffaldien : Éric Rohmer, soit la persona de Maurice Schérer. De quoi écrivent divinement Antoine de Baecque et Noël Herpe dans leur immense biographie sur ce jeune turc devenu cinéaste : « Qu'est-ce que le cinéma, sinon l'espoir de recréer le lien avec la mère ? Une mère qui, pour faire des films, aurait emprunté le pseudonyme d'Éric Rohmer¹⁵⁰. »

¹⁴⁷ L'expression est de Truffaut dans ce même texte, reproduit dans *Les films de ma vie* [1975], Paris, Flammarion, 1984, p. 52, sous le titre « *La Tour de Nesle* ».

¹⁴⁸ Voir l'entrée « Robert Lachenay (pseudonyme) » par Antoine de Baecque dans *Le dictionnaire Truffaut*, op. cit., p. 229. Voir également « inceste » et « sacrifice », deux entrées par Viviane Thibaudier dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 84-85 et 163-164. Cf. le chapitre « Amour des femmes, amour du cinéma » dans Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., notamment pp. 282-293.

¹⁴⁹ Voir « *La Tour de Nesle* » dans *Les films de ma vie*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁰ Voir Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer*, op. cit., p. 405.

Cette « mère », on le sait, ne peut pas être comprise pertinemment qu'au sens le plus étendu du terme, c'est-à-dire, l'archétype de la mère¹⁵¹.)

Dans toutes ces lignes, si je mets quelques possessifs délibérément en italique, c'est pour mettre en relief la forte personnalité derrière toutes ces inventions personnelles (programmation, musée, film, etc.) qui sont travaillées strictement symboliquement par leur créateur. Elles ne sont pas nées d'un geste rigide et érudit, mais plutôt d'une formation de l'œil, bien qu'une connaissance foisonnante de l'histoire du cinéma y joue un rôle également indispensable et fatal. Car, pour montrer, il faut d'abord conserver, et pour conserver, il faut d'abord collectionner, n'est-ce pas¹⁵² ? Ainsi on peut se permettre de déduire que l'idée jungienne de l'équation personnelle y rencontre son épanouissement exubérant, sans doute.

2. Regard appuyé

« Ce n'est pas un film, c'est un enseignement ! »

— Dato Eristavi, un ami de Tarkovski,
sur *Stalker* de ce dernier¹⁵³

2.1 Plutôt ennemi du symbole ou ami de l'image ?

Ensuite, c'est un autre homme de cinéma qui demande aussi cette formation de l'œil, cet accroissement de l'observation de l'œil qui vient en jeu : Andreï Tarkovski. Cependant, la raison pour laquelle je fais appel au nom du cinéaste russe à ce stade pourrait paraître contradictoire pour certains, même si le fait que Wong Kar Wai cite

¹⁵¹ Cf. C. G. Jung, « Les aspects psychologiques de l'archétype de la mère » dans *Les racines de la conscience*, *op. cit.*, pp. 103-151.

¹⁵² On se souvient du grand entretien réalisé par Rohmer et Michel Mardore en 1962 où Langlois débute avec cette réponse syllogistique, cela malgré son savoir-faire plutôt proche de l'Éros que du Logos : « Pour pouvoir montrer une œuvre ancienne, il faut d'abord qu'elle existe. C'est-à-dire qu'il faut l'avoir conservée. Pour pouvoir la conserver, il faut d'abord l'avoir collectionnée. » Voir « Entretien avec Henri Langlois », reproduit dans *Écrits de cinéma, 1931-1977*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵³ Andreï Tarkovski, *Journal : 1970-1986 (Édition définitive)* [1993], Paris, Philippe Rey, 2017, p. 340.

Solaris (1972) comme l'une des références pour *2046* légitimerait d'une manière un peu superficielle cette mise en relation¹⁵⁴. Alors, pourquoi contradictoire ? Simplement parce que Tarkovski refuse les critiques ayant l'habitude de coincer ses films, de leur imposer tel ou tel sens « symbolique », de telle sorte qu'il finit par s'étiqueter comme un « ennemi du symbolisme » en répondant à Irena Brezna, son interlocutrice, à propos du sens de la pluie dans *Solaris* :

« Le symbolisme est un chapitre ardu. Je suis un ennemi du symbolisme. Le symbole est pour moi un concept trop étroit, simplement là pour être déchiffré. Or, une image artistique est indéchiffrable. C'est un équivalent du monde dans lequel nous vivons. Dans *Solaris* la pluie n'est pas un symbole, c'est seulement de la pluie qui, pour le héros, à un certain moment, prend une importance particulière. Mais elle ne symbolise rien. Elle exprime quelque chose. Cette pluie est une image artistique. L'idée de symbole est trop confuse pour moi¹⁵⁵. »

Dans cette citation peuplée des négatifs, un concept s'en distingue nettement auquel le cinéaste russe aimerait s'allier cependant, celui de l'image artistique, qui pourrait être considérée comme une sorte d'antidote contre le symbole. Cela dit, au lieu de conclure que l'attitude de Tarkovski envers le symbole est hostilement têtue, je propose de la penser autrement. Ce pourquoi il est contre, à mon avis, ce n'est pas le symbole en soi, mais la façon trop réductive, trop simple et trop facile, donc trop *empiriquement impatiente* dont les gens réagissent à ses films. Dans le chapitre « De l'image au cinéma » du *Temps scellé* en tant que manifeste du cinéaste, on trouve cette

¹⁵⁴ Voir son entretien accordé à Fabienne Bradfer, « Wong Kar Wai envoûte 2004 », *Le Soir*, 15 décembre 2004. Une autre référence de *2046* est *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick. Mais on sait que Tarkovski n'approuve pas la façon dont Kubrick traite le genre de la science-fiction dans son film.

¹⁵⁵ Irena Brezna, « Entretien avec Andreï Tarkovski » dans *Andreï Tarkovski*, Paris-Marseille, Rivages, coll. « Dossier Positif », p. 136. Ce texte est en fait une forme raccourcie de celui justement intitulé « An Enemy of Symbolisme » dans John Gianvito (dir.), *Andreï Tarkovsky : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers Series », pp. 104-123. Les paroles de Tarkovski citées ici font penser immédiatement à celles de Jung à propos du rêve, c'est-à-dire que le rêve est la meilleure explication de lui-même ; donc il faut le prendre tel qu'il est. Cf. note 90.

définition vraiment non négociable de l'image artistique :

« L'image est quelque chose d'indivisible et d'insaisissable, qui dépend autant de notre conscience que du monde réel qu'elle tend à incarner. Si le monde est énigmatique, l'image le sera aussi. Elle est une sorte d'équation qui désigne la corrélation existant entre la vérité et notre conscience limitée à son espace euclidien. Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité.

L'image est une impression de la vérité qui nous est donnée à apercevoir de nos yeux aveugles. L'image incarnée n'est véridique que si, en elle, apparaissent certains liens qui expriment la vérité, et qui la rendent unique et inimitable comme l'est la vie, même dans ses manifestations les plus simples¹⁵⁶. »

D'une manière très étonnante, suite à cette déclaration intransigeante, Tarkovski se réfère, sans aucun détour, à une façon alternative pour penser ce qu'il vient d'entendre par l'image, c'est-à-dire que ceci se veut exactement son équivalent : le symbole selon Viatcheslav Ivanov. Ainsi cite le cinéaste russe :

« « Le symbole n'est véritable que lorsque son sens est inépuisable et illimité, lorsque, par son langage secret (hiératique et magique), allusif et suggestif, il exprime l'inexprimable. Ce que les mots et leur sens courant ne rendent que de façon impropre. Il a maintes facettes, une multitude de sens, et il est toujours obscure dans son essence... Il est d'une formation organique, comme le cristal... Il est même, en quelque sorte, une monade, et en cela se distingue de l'allégorie, de la parabole, de la comparaison, qui sont complexes et divisibles... Les symboles sont ineffaçables, inexplicables, et nous somme comme impuissants devant la plénitude de leur sens¹⁵⁷. » »

En lisant ces lignes, il m'est difficile de ne pas apparenter l'image artistique

¹⁵⁶ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice* [1989], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2004, pp. 122-123.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 123.

tarkovskienne au symbole vivant jungien. Mais, comment peut-on réagir au mot comme « monade » qui ne se divise pas par rapport au fait que le symbole, selon le psychologue suisse, soit l'union des opposés, à savoir un contenu constellé autant par une thèse que par son antithèse, les deux se compensant l'une et l'autre ? Tout comme on ne peut pas prendre ce qui est écrit sur la fonction transcendante mot à mot, la faculté de l'imagination est terriblement sollicitée afin de saisir cette idée évasive de monade. D'où, je dirais, ce qui est indivisible, en fin de compte, c'est le spectateur et l'image. En d'autres termes, c'est encore une fois de la non-extériorité de l'observateur qu'il s'agit ici et qui devrait être à la fois : (1) organique, car chaque vécu l'est, (2) inimitable, comme chacun son équation personnelle, (3) véridique, puisqu'est symbolique tout sauf univoque parce que la vérité ne peut pas l'être, (4) réflexive, que résume la préposition « à l'image de », et finalement (5) numineuse : un « on ne sait quoi » en tant que donnée qui nous s'impose en nous regardant, et ainsi nous rend impuissant.

2.2 Double lien et nostalgie-archétype

Très probablement, toutes ces qualités, toujours liées au symbole vivant, pourraient rendre plus compréhensible pourquoi Tarkovski est un cinéaste pour qui l'art est une « nostalgie de l'idéal » mais en même temps lui est si chère cette tâche dite « à la recherche du spectateur¹⁵⁸ ». Il s'agit ainsi d'un lien à double sens, ou, selon Vincent Amiel, d'un « double lien¹⁵⁹ » : l'un n'est valable que lorsque l'autre l'est. Ses films peuvent être difficiles, mais jamais solipsistes. Une œuvre d'art irréprochablement autonome qui ne peut pas l'être sans aucune participation de la part de son extérieur : voici le cas de figure tarkovskien. De fait, intimement en phase avec Wong Kar Wai, qui avoue que « [c]e qui m'a attiré vers le cinéma, c'est avant tout un problème de communication¹⁶⁰ », l'auteur du *Miroir* (1975) considère la création artistique comme

¹⁵⁸ « L'art, nostalgie de l'idéal » et « L'auteur à la recherche du spectateur » sont les titres de deux chapitres dans *Le Temps scellé*.

¹⁵⁹ Voir l'entrée « Andreï Tarkovski » par Vincent Amiel dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit., p. 674.

¹⁶⁰ Voir Laurent Tirard, *Leçons de cinéma : l'intégrale*, Paris, Nouveau monde, coll. « Collection cinéma », 2009, p. 163. Cet entretien avec Wong Kar Wai, réalisé d'abord en anglais en 2000, importe,

« ce besoin de sortir du mutisme qui réclame un effort permanent, surhumain¹⁶¹ ». D'où il n'est guère étonnant que le prologue de ce film-ci, le plus autobiographique dans sa filmographie, ait pour sujet une séance de cure, dont l'effet est surhumain, ou parapsychologique en quelque sorte, d'un adolescent bégayant. En ce qui concerne l'autre bout de ce lien, la question de la nostalgie, pour le créateur d'une œuvre-vie à la hauteur de *Nostalghia* (1983), elle est beaucoup plus forte qu'un « mal du pays », sinon au sens hautement figuré du terme. En revanche, il est question urgente d'établir un lien avec les autres, ou l'Autre, ou tout ce qui est non-moi à partir du moi-conscient tel un petit bateau encore repérable dans une mer immense, très souvent de nuit d'ailleurs. Oui, la nostalgie est une affaire de filiation.

À l'égard de cette scène marine, vient à mon esprit quasi immédiatement la période de désarroi suite à sa séparation avec Freud, environ 1913-1917, que Jung a bien rapportée dans le chapitre charnière de *Ma vie*, à savoir « Confrontation avec l'inconscient », un chapitre que, selon Aniela Jaffé, la collaboratrice de l'ouvrage, au départ le psychologue suisse avait envisagé pour titre une phrase de *L'Odyssée* : « Heureux celui qui a échappé à la mort¹⁶². » Sans doute, une expérience de ce genre pourrait se lier adéquatement à l'itinéraire Ulysse-Pénélope, où l'envie incessante, puisque sans cesse frustrée, d'un côté souhaitant rejoindre l'autre, avec ce tiret à l'image de la mer capricieuse intervenant, deviendra le but *ainsi que* le processus même qui déboucherait, un jour peut-être, sur lui. De fait, cette envie est ce désir qui est le

car très répandu. Il est, parmi d'autres, traduit et reproduit sous le titre « Wong Kar Wai dans ses propres mots » dans Li Jhao-sing et Pan guo-ling (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, Hong Kong, Joint Publishing, 2004, pp. 298-301. Ceci est l'ouvrage phare des études sur WKW dans les régions sinophones. Après la sortie de *The Grandmaster*, sa nouvelle édition, largement augmentée, voit le jour en 2015 ; l'entretien avec Tirard y est remplacé par un collage de plusieurs entretiens avec WKW. Notons que la version originale de la phrase citée dans mon texte est : « The reason I went into filmmaking had more to do with geography than anything else. » Voir Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 196. Géographie ? Communication ? Mal traduit ? Bien sûr que non. Je dirais plutôt que grâce au décalage immanquablement causé de la traduction, l'importance jouée par l'équation personnelle est rendue encore plus visible.

¹⁶¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 120.

¹⁶² C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p. 206.

processus en tant que but, et vice versa. Il est donc question du phénomène dit « conjonction », dont le sens subtil est interprété par Michel Cazenave dans cette remarque très pénétrante, lorsqu'il réfléchit sur la préoccupation quasi omniprésente des « opposés » dans la pensée jungienne : « il ne s'agit en rien ici d'une synthèse comme on l'entend d'habitude, ni d'un relativisme sceptique qui se tiendrait dans le « juste milieu ». Il s'agit au contraire de s'installer au plus vif des oppositions et d'éprouver en l'assumant l'unité des contraires jusqu'au plus profond de sa vie¹⁶³. » (Cf. l'idée, ou l'idéal, paradoxale et contradictoire de l'« extrême centre » à laquelle Truffaut aimerait s'adonner en tant qu'auteur non artiste de films dans le milieu cinématographique français : « il ne cherche pas à se distinguer de ses confrères travaillant dans le cinéma standard, assume le rôle du « gentil » de la Nouvelle Vague, du moins de son plus sage élément, mais refuse cependant que l'on dise qu'il se serait « rallié à la qualité française » autrefois dénoncée ou qu'on le qualifie de « patron » du cinéma français¹⁶⁴. ») Ainsi, dans une très belle scène de *Julieta* (2016) d'Almodóvar, la jeune héroïne (Adriana Ugarte) apprend à ses élèves que pour Ulysse, le héros de la mer par excellence, c'est le mot « Pontos » en tant que « chemin de l'aventure et de l'inconnu » qu'il faut choisir si on veut caractériser pertinemment la personnalité du roi d'Ithaque. En d'autres termes, la nostalgie, avant que la situation du mal du pays se produise « objectivement » et « extérieurement », est-elle déjà inscrit dans la psyché, celle qui est objective, c'est-à-dire l'inconscient collectif. En effet, dans sa forme la plus vitale, la nostalgie est *tout ce qui* rend impuissant tout en suscitant le désir de surmonter

¹⁶³ Voir l'entrée « opposés » par Michel Cazenave dans *Dictionnaire Jung, op. cit.*, pp. 123-126.

¹⁶⁴ Voir l'entrée « extrême centre » par Antoine de Baecque dans *Le dictionnaire Truffaut, op. cit.*, p. 158. Cf. note 66. Remarquons que cette manière trufaldienne de se comporter, s'expliquer, procéder, ou, combattre, est à lire dans la lignée de celle de Bazin dans les années 50, lorsque ce dernier « combattait », lui aussi, dans une scène hautement antagoniste de la critique cinématographique. Voir Antoine de Baecque, « Bazin au combat » dans Hervé Joubert-Laurencin et Dudley Andrew (dir), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, Éd. de l'Œil, 2014. Le portrait du critique que l'auteur dresse dans ce texte, à mon avis, pourrait être considéré comme un itinéraire d'individuation à travers l'activité cinéphile, sous forme de « maïeutique » (p.129), que ces mots en font bien preuve : « [Bazin] parvient à être lui-même *et* son adversaire, à défendre ses propres idées *et* celles de son contradicteur, car contradicteur il y a et il demeure. [...] Ce n'est pas de l'opportunisme ou de la contradiction, mais une manière « englobante » et « compréhensive » de combattre. [...] [É]tre à la fois lui-même et l'autre. Ce qui démontre [...] que le combat a été peu à peu intégré par cet homme à l'intérieur de lui-même. » (p.130).

ce sentiment-situation, où le sujet pourrait se lamenter : « Il me manque. » (C'est le cas de Céline [Julie Sokolowski], l'héroïne d'*Hadewijch* [2009], le grand film de Bruno Dumont auquel je reviendrai tout à l'heure.) Ici, la locution « tout ce qui » est mise en italique volontairement en tant que par nostalgie, Tarkovski se réfère, je suppose, à l'ineffable plutôt qu'à ce qui est possible à préciser. Il s'agit donc d'un archétype au lieu d'un complexe. Ou bien, si l'on veut, c'est un complexe pourtant irrémédiablement autonome :

« La nostalgie est une exigence de tous les instants, un vide actif qui tourmente, que l'on peut oublier par moments mais jamais dominer par la volonté. Elle reparaît continuellement. On ne sait d'abord d'où elle vient ; peut-être même ne sait-on pas de quoi on éprouve la nostalgie. On peut faire de nombreuses suppositions à son sujet, mais la seule et unique chose que l'on puisse dire avec certitude, c'est qu'au-delà du complexe maternel quelque chose d'inconscient exprime cette exigence qui, indépendant de notre conscience, inaccessible à notre critique, continue toujours à élever la voix. C'est cela que j'appelle : complexe autonome¹⁶⁵. »

Cette observation diagnostique de Jung à propos d'un cas névrotique dont la cause devrait remonter beaucoup plus loin que l'explication certaine d'un complexe maternel de l'analysant, c'est-à-dire de tout ce qui relève encore de sa circonférence personnelle, me semble justement en accord avec l'idée de la nostalgie chez Tarkovski. Cependant, en raison de la situation particulière en URSS, la tendance est malheureusement instantanée à considérer son œuvre comme un signe, ou un symptôme, qui se veut un effet de la cause politique de l'époque. La position archétypique, en revanche, ne renonce-t-elle pas cette hypothèse. Elle n'ignore pas le monde extérieur, comme

¹⁶⁵ C. G. Jung, « Psychologie analytique et conception du monde » dans *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1961, p. 111. Dans le même esprit, lorsqu'un grand critique tel Bazin utilise le terme « le « complexe » de la momie » pour décrire « un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps », c'est-à-dire « ce besoin incoercible d'exorciser le temps », c'est justement un complexe néanmoins autonome dont il parle. Voir « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 9-10.

certaines peuvent le prétendre, parfois jusqu'à un degré biaisé, voire *ad hominem*¹⁶⁶. Elle n'est pas au détriment des faits historiques, ni de la dimension temporelle non plus, car si c'est le cas, point n'est besoin de prendre en compte l'équation personnelle. Mais tout cela, à condition que — et c'est là où se trouve son point fort, peut-être celui qui est vraiment précieux et irremplaçable — il faut traiter l'image artistique qui se dévoile devant nos yeux telle quelle, comme un symbole. Voici un témoignage de Tarkovski, dont la « tentation d'être soviétique » est au fil des années inévitablement dépassée par une « volonté d'être russe¹⁶⁷ », qui peut, j'espère, parvenir à illustrer mieux ce paradoxe suscité par la question de l'archétype :

« La nostalgie est un sentiment entier, total. Autrement dit, on peut éprouver la nostalgie en restant dans son pays, à côté même de ses proches. Malgré une maison heureuse, une famille heureuse, l'homme peut souffrir de nostalgie, simplement parce qu'il sent que son âme est limitée, qu'elle ne peut pas se propager comme il l'aurait voulu. La nostalgie est cette impuissance devant le monde, cette douleur de ne pouvoir transmettre sa spiritualité aux autres hommes¹⁶⁸. »

Cette remarque à propos de la nostalgie d'un cinéaste qui est souvent mal vu par

¹⁶⁶ Voir, parmi d'autres, Catherine Golliou, « La quête de la liberté » dans *Le Point*, n° hors-série 13 « Les maîtres penseurs-Carl Jung », 2013, où se trouve cette remarque sulfureuse : « C'est au bord du lac supérieur de Zurich, à Bollingen, qu'à partir des années 1930 il va poursuivre ses recherches alchimiques dans la quasi-solitude. À l'extérieur, les périls s'accumulent, mais, centré sur son individuation, Carl Jung en a-t-il pleinement conscience ? Rien n'est moins sûr. », p. 31. Ce numéro hors-série, derrière un beau geste d'hommage monographique, contient beaucoup trop d'appréciations de ce genre. Par rapport à cela, dans « Jung et Fellini. L'inconscient crée des images, le film reste à faire », Aimé Agnel remet en cause les critiques contre le cinéaste italien, dont la pensée est dans une certaine mesure influencée par Jung, compte tenu du fait que pour ces détracteurs, à partir de *Huit et demi* (1963), Fellini, quittant la réalité, ne s'intéresse qu'au monde onirique car la vie n'est qu'un songe. Voir ce texte inspirant dans *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2012/1 n° 135, pp. 7-17. Pour en finir, il n'est pas inintéressant de faire appel à l'idée de « néoréalisme » selon Fellini dont la complexité est déjà digne d'une réflexion jungienne : « Le néoréalisme est une façon de voir la réalité sans aucun préjugé, sans l'intervention des conventions... pas seulement la réalité sociale, mais aussi la réalité spirituelle, la réalité métaphysique, tout ce qu'il y a à l'intérieur de l'homme. » Propos cités par Hélène Frappat dans son *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2007, p. 34.

¹⁶⁷ Deux expressions d'Antoine de Baecque dans son *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, p. 9 et p.12.

¹⁶⁸ Voir son entretien avec Laurence Cossé, « Portrait d'un cinéaste en moine poète », reproduit dans *Ibid.*, p. 110.

son pays natal, notamment à partir de son deuxième long-métrage, le chef-d'œuvre *Andreï Roublev* (1966, soit cinq ans avant sa sortie officielle en URSS), me paraît décidément révélatrice, d'autant plus qu'elle est tirée d'un entretien réalisé en 1986 en France, c'est-à-dire dans une période où le cinéaste russe s'est déjà exilé à l'Ouest. En d'autres termes, la raison qu'il soit « officiellement » déraciné ne peut pas expliquer au maximum son sentiment nostalgique éprouvé dont le sens, celui qui ne peut qu'être pluriel et ambigu, est inépuisable tel que l'est une image artistique ou un symbole vivant. Justement, la nostalgie peut nous atteindre n'importe où qu'on se trouve et de n'importe quelle façon. Dans le même esprit, comme l'observe Antoine de Baecque dans un sous-chapitre consacré à *Stalker* (1979) de son *L'Histoire-caméra*, « [c]e qui indisposait tant les bureaucrates du cinéma soviétique qui visionnaient les films de Tarkovski n'était pas tant les attaques frontales contre le régime, ni les quelques allusions politiques, que cet « ailleurs », cet au-delà ou cet en deçà de la culture communiste¹⁶⁹. » Cet « ailleurs » qui n'est pas ici et maintenant mais qui y agite, parfois y dérange même, me semble tout à fait en phase avec la nostalgie-archétype. Étrangement, cette observation, même s'il n'est pas pointé par l'historien français dont le parcours cinéophile a bien débuté avec une passion assumée pour Tarkovski¹⁷⁰, s'accorde parfaitement avec le fait que ce dernier soit un lecteur fervent de *Tao-te-king* de Lao-Tseu, le grand texte de la philosophie taoïste chinoise que Jung sait apprécier puis s'en emparer pour élucider son propre idée d'individuation¹⁷¹ grâce à la traduction réalisée par Wilhelm, comme le cas du *Yi King*. C'est d'ailleurs un texte que Tarkovski a l'habitude de citer directement, parfois un peu trop explicitement, d'une manière scripturaire ainsi qu'audiovisuelle, dans son *Journal* et ses films. Alors, en quoi cet « ailleurs » pourrait-il être taoïste ?

¹⁶⁹ Voir le chapitre « Esthétiques du démoderne : Filmer la fin du communisme » dans *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, pp. 319-320.

¹⁷⁰ Voir son témoignage dans, par exemple, l'avant-propos « Les traversées du cinéma » de *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.* pp. 12-39, ou alors, dans Antony Fiant, « Le cinéma traversé : entretien avec Antoine de Baecque », *Études cinématographiques*, n° 72, pp. 163-182.

¹⁷¹ Concernant ce sujet, voir le texte très inspirant « Comme les rivières de Lao-Tseu » de Bou-Yong Rhi paru dans *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2011/1 n° 133, pp. 141-158.

2.3 Un ailleurs taoïste ?

Déjà, malgré l'absence de ce texte chinois dans l'analyse faite par De Baecque, il a bien constaté deux caractéristiques tarkovskiennes qui sont étonnamment taoïstes par nature et qui sont, d'une certaine manière, très voisines l'une de l'autre : avancer rétrospectivement ; encenser les hommes faibles¹⁷². Elles riment d'ailleurs aux deux premiers vers du chapitre XL de *Tao-te-king*, un chapitre laconique qui exprime éloquemment comment fonctionne le *tao* :

« Le retour est le mouvement du SENS.

La faiblesse est l'effet du SENS.

Toutes choses sous le Ciel naissent dans l'Être.

L'Être naît dans le Non-être¹⁷³. »

Il est très intéressant de remarquer que Wilhelm traduit *tao* par SENS, qui peut signifier à la fois « voie », « chemin », « direction », « disposition », « raison », « vérité », etc. dans la langue de Lao-Tseu¹⁷⁴. Et c'est encore plus intéressant dans le cas de *Stalker* car il s'agit d'un film de science-fiction en tant que film d'aventure ou film de voyage dont l'intrigue est structurée comme une exploration-cheminement d'une chambre des vœux dans la zone. Pour la première caractéristique notée par De Baecque, il est bien important de se rappeler que *Stalker* n'est pas le premier film de science-fiction de Tarkovski. En revanche, il est dans la lignée de *Solaris* au sens où, tout comme l'océane atmosphérique de la planète Solaris, l'ambiance mystérieuse, qu'on peut qualifier quasiment d'*atemporelle*, ou d'*hors du temps*, voire d'*à côté du temps*, de la zone est tout sauf rationnellement justifiable. Et tout comme l'océan-

¹⁷² Notons qu'avant l'apparition du *Temps scellé* en 1989, un texte prodigieusement intitulé « Éloge de l'homme faible », qui est extrait du chapitre « Après *Nostalghia* » de l'ouvrage, a été publié dans les *Cahiers du cinéma*, n° 392, p. 40. Là, un lien entre ces caractéristiques tarkovskiennes et la philosophie taoïste est déjà très révélée.

¹⁷³ Lao-Tseu, *Tao-te-king* [1974], Paris, Librairie de Médicis, 1994, p.93. Cette version française est réalisée par Étienne Perrot d'après la traduction allemande de Wilhelm.

¹⁷⁴ Voir l'introduction à *Ibid.*, pp. 13-47. Voir également C. G. Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, *op. cit.*, pp. 37-38.

Solaris, la zone est tellement humide qu'elle « dégrade le moderne et le régénère en demoderne¹⁷⁵ ». Ce ne sont donc pas les films de science-fiction qui glorifient le progrès technique linéairement correct tel que l'entend un régime s'efforçant à se renforcer dans une période historique dite la guerre froide¹⁷⁶. Leur façon de fonctionner est plutôt du côté de la synchronicité, la tentative étant de retrouver une « puissance mystique¹⁷⁷ » ou une source des sources (cf. l'osmose langloisienne). D'où le mouvement du SENS est le retour. (Dans son texte « Une expérience du processus d'individuation » qui prend le chapitre XXI de *Tao-te-king* comme épigraphe, Jung ne nous dit-il pas que ce processus-circumambulation, en dernière analyse, porte sur un enseignement de « rétablir le lien entre la très jeune conscience poussée en avant par une évolution hâtive et le très antique inconscient resté à la traîne¹⁷⁸ » ?)

En ce qui concerne la deuxième caractéristique, la fin du film où la petite fille du Stalker, Ouistiti, muette et mutante, la figure par excellence des hommes faibles chez Tarkovski, qui déplace miraculeusement les trois verres seulement à force de son regard en fait preuve. Cependant, ce n'est pas n'importe quel regard, mais un « regard appuyé¹⁷⁹ », qui est non seulement une condition préalable pour que l'effet du SENS advienne, mais également une métaphore du double lien susmentionné.

Pour rappel, ce lien est double parce qu'il s'opère non en fonction d'un principe « soit-soit » mais « ainsi-que ». L'exigence venue de l'idéal créateur chez le cinéaste russe et sa responsabilité artistique vis-à-vis du spectateur sont, dans cette perspective, hautement symbiotiques. Autrement dit, sa façon de filmer et la façon dont il attend du

¹⁷⁵ *L'Histoire-caméra, op. cit.*, p. 325.

¹⁷⁶ Voir à ce titre le témoignage de Natalia Bondartchouk dans le bonus du DVD de *Solaris* édité par The Criterion Collection en 2002.

¹⁷⁷ *L'Histoire-caméra, op. cit.*, p. 333.

¹⁷⁸ Voir ce texte dans *L'âme et le soi, renaissance et individuation, op. cit.*, p. 124. Voir également le chapitre « Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant » par Jung dans *Introduction à l'essence de la mythologie, op. cit.*, où se trouve cette phrase clairvoyante : « La conscience différenciée est toujours menacée de déracinement, et c'est pourquoi il lui faut la compensation par l'état infantile encore présent. » (p. 137).

¹⁷⁹ L'expression est d'Antoine de Baecque, dans son *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 38.

spectateur de réagir à ses images, les deux devraient se correspondre l'une à l'autre. « L'artiste du cinéma est celui qui sait, à son interlocuteur, communiquer avant tout la capacité d'être, lui aussi, au moins pendant un moment, un artiste qui « partage avec l'auteur la joie et la souffrance de la naissance de l'image »¹⁸⁰. » — ainsi commente Jacques Aumont à propos d'un cinéaste qui souhaiterait qu'un spectateur, à travers la vision de ses films, puisse-t-il vivre, ou revivre, le processus de leur création. Il y a donc une certaine réflexivité, ou une correspondance valablement réciproque (un vœu clandestin de la démocratie ?) qui joue dans ce lien en tant que *conduit*. Alors, comment ce processus de regarder, un acte qui est relativement passif, devient celui de filmer, ou mieux encore, créer ? Comment un spectateur peut-il être à la hauteur d'un créateur ? (Cette ascension-lutte n'est-elle pas fermement liée à la question de la filiation ?) La réponse vient d'une solution empirique, celle liée au temps, ou Temps : Tarkovski « s'intéresse à la façon dont un temps, abstrait quoique vécu, celui qui est inscrit dans le film et qui réfère au temps vécu de l'artiste, rencontre et influence un autre temps, celui vécu et éventuellement pensé par le spectateur¹⁸¹ ». Cette constatation d'Aumont résume foncièrement la vocation d'un cinéaste dont la tâche principale n'est rien d'autre que de « sculpter le temps¹⁸² ».

De fait, la rencontre — je présume que ce mot bressonnien ne soit pas employé négligemment, quoique inconsciemment, peut-être, dans ce cas précis par quelqu'un comme Aumont — de ces deux temps est vraiment là où réside le critère éthique ainsi qu'esthétique de Tarkovski qui révere le tournage comme un processus de *découverte* : « Le poète est un homme qui a l'imagination et la psychologie d'un enfant. Sa perception du monde est immédiate, quelles que soient les idées qu'il peut en avoir.

¹⁸⁰ Voir Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 130. La citation emboîtée est de Tarkovski.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸² Au titre officiel *Le Temps scellé*, Michel Chion préfère *Le Temps sculpté*, qui irait mieux avec la figure cinématographique proposée par Tarkovski : « de la sculpture avec le temps comme matériau ». Voir son *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2008, p. 56.

Autrement dit, il ne « décrit » pas le monde, il le découvre¹⁸³. » D'où il cite constamment les haïkus. D'où il loue ostensiblement Chaplin qui vit Charlot au lieu de le jouer. D'où il honore Bresson comme un maître du Zen. Et d'où, enfin, il filme la nature régulièrement mais « ne « filme pas naturellement »¹⁸⁴ ». Outre son aversion pour le mot « symbole », il n'est pas d'accord avec la notion de « naturalisme¹⁸⁵ » dans le cinéma, n'est-ce pas ? Mais, en même temps, ne lui plaît-elle pas non plus cette étiquette, le soi-disant « cinéma poétique¹⁸⁶ » ? Alors, ce Temps, qui lui est si cher, que peut-on en faire ? Sa réponse bien à lui, qui nous fait penser non moins à Langlois, est l'observation, celle qui est directe : « [L]'observation, en effet, est l'élément de base du cinéma : elle le pénètre jusqu'à sa moindre cellule. [... Et] le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clef de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps¹⁸⁷. » Cette observation directe est donc celle de l'œil qui, au fil du temps, très long d'ailleurs, est susceptible de s'accroître, jusqu'à ce que la vue, finalement, n'est pas le seul sens qui s'est bien réveillé. (Tarkovski ne recourt-il pas à l'idée d'un

¹⁸³ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 52.

¹⁸⁴ Voir Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 38.

¹⁸⁵ L'attitude de Tarkovski envers les termes tels « naturalisme », « naturaliste », « naturel », « authenticité », « documentaire » d'un côté, ou « poétique », « poésie », « cinéma poétique » d'un autre, est très ambiguë, faisant ainsi couler beaucoup d'encre, ayant pour conséquence pas mal de malentendus, comme dans le cas déjà discuté du « symbole ». Mais, au lieu de croire qu'il est inéluctablement contre la position zolienne, je préfère penser que ce qui ne lui plaît pas vraiment, c'est tout ce qui est artificiel, donc mécanique, voire non-organique. Notons que lorsque le cinéaste russe emploie le mot « naturaliste » dans le bon sens du terme, c'est exclusivement pour « souligner la forme sensuelle et émotionnelle de l'image au cinéma ». Voir *Le Temps scellé*, op. cit., p. 83. À cet égard, n'oublions pas que dans « Portraits d'êtres fragiles », le chapitre consacré aux hommes faibles tarkovskiens, De Baecque laisse cette remarque importante non moins taoïste et jungienne : « Enfance, maternité, folie. Les sens en éveil, l'intelligence en berne, les êtres n'ont qu'un salut : l'émotion. » Voir *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 49. Concernant la question du naturalisme zolien en tant que geste créateur, voir les sous-chapitres « Entre nature et absolu » et « Le réalisme » dans Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., pp. 62-64 et 78-83. Bien évidemment, tout cela a un dénominateur commun : l'équation personnelle.

¹⁸⁶ Cf. *ibid.*

¹⁸⁷ Voir *Le Temps scellé*, op. cit., pp. 77-78. Le fait que Tarkovski soit pour une poésie filmique et contre un cinéma poétique fait penser à Cocteau lorsque ce dernier dit : « Il ne faut pas confondre l'écriture et le style, la poésie et les choses poétiques. La poésie doit venir on ne sait d'où, et non de l'intention de faire de la poésie, et c'est cette poésie-là qui est forte. » Citée par Aumont dans *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 97. Par rapport à cela, on se souvient que dans *Orphée* (1950) de Cocteau, lorsqu'Orphée (Jean Marais) est demandé, « Qu'appellez-vous poète ? », sa réponse va : « Écrire sans être écrivain. » Pour une étude fouillée là-dessus, voir Laurence Schifano, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours-cinéma », 2002, notamment pp. 26-29, 61-64 et 79-90.

« sixième sens » d'après Nikolaï Goumilev pour invalider le naturalisme cinématographique¹⁸⁸ ?) Là, il s'agit bel et bien de ce que Jung entend par Wu Wei, la sagesse ultime d'une science qui est au fond philosophique dite taoïsme : un savoir-faire du non-agir et non du rien-faire. Une attitude religieuse donc. C'est pourquoi De Baecque, lorsqu'il parle en cinéophile-critique de la « liturgie tarkovskienne », évoque cette vision, la seule possible, d'un « acte de foi » vis-à-vis de l'image artistique du cinéaste russe¹⁸⁹, dont l'ambition n'est exactement que « [f]ilmer comme un acte de foi¹⁹⁰ ».

Pour que cette observation de l'œil s'accroisse, un regard appuyé est fatalement sollicité, demandé, voire exigé. Ceci de la part non seulement du cinéaste, quand il observe le monde, avant tout sa matière visible, mais aussi du spectateur, devant celle qui a déjà été captée par la caméra. Très à l'instar d'une méditation, toutefois avec les yeux ouverts, ce regard tarkovskien se trouve là où le visible commencerait, éventuellement, à s'affranchir de lui-même, rendant la matière spirituel et l'esprit matériel (cf. note 63 et l'idéal selon Pelechian). C'est ainsi avec un regard de ce genre que s'achève *Stalker*, un film-quête, conduit tel une enquête à la fois par son réalisateur, ses personnages et ses spectateurs, et advient le moment ultime, imprévu pourtant très attendu, où l'homme faible est touché par la grâce (cf. *a touch of zen*) et devient lui-même le créateur (cf. une araignée sans stratégie).

3. Créer du voir

« Je sens quelque chose de commun entre les films des frères ennemis, Godard, Truffaut, Rivette aussi et même Chabrol. C'est très difficile à définir, c'est une question de sensibilité, de flair. Je trouve que chez les autres metteurs-en-scène, il y

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁸⁹ Voir Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

a quelque chose de plus apprêté, quelque chose de plus scolaire, quelque chose qui sent un peu l'assistant. Nous, nous n'avons jamais été assistants. Je ne veux pas dire du mal des assistants, mais enfin, ça s'est trouvé comme ça. Nous avons pris le cinéma d'une autre façon. [...] Nous n'avons pas suivi la filière de l'institution, nous avons au contraire voulu briser les règles. C'est pourquoi, tous, nous avons été producteurs et nous le sommes restés d'une certaine façon. C'est ce qui nous différencie des cinéastes qui nous précédaient et également d'une partie de ceux qui nous ont suivis. »

— Éric Rohmer¹⁹¹

3.1 L'homme, l'indispensable à la perfection de la création

Il me paraît assez convenable que par le mot « créateur » qui scelle la discussion sur Tarkovski, on peut maintenant se déplacer au troisième modèle, celui qui est aussi cinéophile que les deux précédents, peut-être encore plus, car il s'agit de la Nouvelle Vague, en particulier de quelques jeunes-turcs, à commencer par Truffaut, dont la fièvre cinéophile débordante pourrait se récapituler vivement par cette déclaration indépassable qui se trouve vers la fin de son célèbre « À quoi rêvent les critiques ? », texte-rétrospective qui lance *Les films de ma vie* (1975), ouvrage magistral contenant « un véritable matériau gnostique¹⁹² » de sa vision du cinéma ainsi que du monde : « [N]otre amour du cinéma était comme la soif qui pousse l'explorateur à boire même de l'eau croupie [...] »¹⁹³. » Néanmoins, avant d'y passer, j'aimerais s'attarder encore un petit peu sur ce regard tarkovskien. Cela parce que, tout simplement, s'il est lié, en fin de compte, à un moment imprévu pourtant attendu, donc envisagé en quelque sorte, de la grâce, ce

¹⁹¹ Serge Daney et Pascal Bonitzer, « Entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, n° 323-324, p. 29. La partie d'où ces mots sont tirés a comme titre « L'esprit de la Nouvelle Vague ».

¹⁹² L'expression est d'Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut, op. cit.*, p. 617.

¹⁹³ François Truffaut, « À quoi rêvent les critiques ? » dans *Les films de ma vie, op. cit.*, p. 34.

qui devrait être mis en lumière là-dessus, à mon avis, c'est plutôt le côté d'« attendu » que celui d'« imprévu ». (Même si Bresson tient à cette formule de Corot — « Il ne faut pas chercher, il faut attendre¹⁹⁴. » —, le moment miraculeux dans *Andreï Roublev*, c'est-à-dire le surgissement ultime de la terre pour la fabrication de la cloche, Boriska [Nikolay Burlyaev] a dû passer du temps pour lui, pour qu'il lui arrive, n'est-ce pas ? Cela malgré le fait que cette terre soit, depuis toujours, là, dans la matière.) Ce qui nous rappelle que la Nouvelle Vague, s'il n'est pas trop indiscrètement d'utiliser les mots comme « survenir », « frapper », « brusquement » ou encore « coup d'éclat » pour qualifier son apparition dans l'histoire du cinéma et son impact sur celle-ci, son avènement à la fin des années 1950, début des années 1960, néanmoins, n'est jamais un hasard complètement accidentel. Loin s'en faut. Scrutée de loin, et avec un certain recul, elle est plutôt un projet¹⁹⁵, ou encore un rêve — d'abord rêvé environs une dizaine d'années durant, puis concrétisé, et finissant par devenir très répondu et répandu désormais — d'une génération qui « se définissait précisément comme celle des « critiques apprentis cinéastes », des critiques artistes¹⁹⁶ ».

Revenons donc à ce regard appuyé tarkovskien *non-naturel*. Tout comme Bresson, dont le cinématographe pourrait se résumer par « rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi », Tarkovski en cinéaste, c'est-à-dire artiste du cinéma, sculpte toujours le Temps comme si c'était son marbre michelangelesque¹⁹⁷ en se conformant à cette conviction avouée : « *l'art est une prière*¹⁹⁸ ». Dans tous les deux

¹⁹⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 76. Cf. un autre aphorisme du maître français : « Pratiquer le précepte de trouver sans chercher. », p. 67.

¹⁹⁵ La revue *Cahiers du cinéma*, l'un des organes principaux pour réaliser ce projet, est nommée « la dernière entreprise moderniste » par Émilie Bickerton dans *Brève histoire des Cahiers du cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2012, p. 5. Même si ce livre sert bien de monographie non seulement introductive aux *Cahiers*, il est tantôt trop esquissé, tantôt trop injuste, comprenant trop d'idées préconçues, surtout en ce qui concerne la période d'à partir des années 1980.

¹⁹⁶ Antoine de Baecque, « La création-critique » dans Emmanuel Wallon (dir.), *Scènes de la critique : les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Arles/Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2015, p. 168.

¹⁹⁷ Voir Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 34.

¹⁹⁸ Voir « Portrait d'un cinéaste en moine poète », reproduit dans De Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit., p. 108.

cas, il s'agit de ce qu'Aumont qualifie d'« intention de l'absence d'intention¹⁹⁹ » : un principe, prudemment parlant, taoïste. En phase avec lequel, on sait que Jung développe sa technique très particulière d'accès à l'inconscient dite « l'imagination active », commençant par l'étape « laisser advenir ». Sur quoi dit-il :

« [L]'action non agissante, l'abandon de maître Eckhart est devenu pour moi la clé permettant d'ouvrir les portes qui mènent à la voie : *dans le domaine psychique, il faut pouvoir laisser advenir*. C'est pour nous un art véritable auquel quantité de gens ne comprennent rien : leur conscient ne cesse d'aider, de corriger et de nier, de multiplier les interférences et, dans tous les cas, il ne peut laisser en paix le pur déroulement du processus psychique. La tâche serait assez simple, si la simplicité n'était pas ce qu'il y a de plus difficile. Elle consiste d'abord purement et simplement à observer objectivement n'importe quel fragment de phantasme dans son évolution. Il n'y aurait rien de plus simple, mais ici commencent déjà les difficultés²⁰⁰. »

Même si c'est une remarque où apparemment prévaut l'absence d'intention ou d'intrusion consciente, ce qui attire vraiment mon attention est le mot-clé « art », puisque « observer » est déjà une tâche à faire, *a fortiori* à apprendre, à respecter, à pratiquer, voire à raffiner. D'une certaine manière, cette technique est appelée « active » partiellement parce qu'elle, différente du rêve, est un exercice initié puis effectué par quelqu'un dont le moi-conscient est déjà prêt à faire certains efforts : il s'invite, *mais en même temps malgré lui*, sur le chemin de sens en tant que chemin de croix. Autrement dit, ce qui est en jeu ici ne peut qu'être une attitude dite religieuse²⁰¹. Par conséquent, si la discussion sur le regard appuyé pourrait se terminer sur le dilemme

¹⁹⁹ Voir Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 48.

²⁰⁰ C. G. Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, op. cit., p. 33.

²⁰¹ Suivant la formule de Barbara Hannah, Janet Dallett aussi considère l'imagination active comme un « dialogue avec les dieux ». Voir son texte pédagogiquement profitable « Active Imagination in Practice » dans Renos K. Papadopoulos (dir.) *Carl Gustave Jung : critical assessments*, vol. 3, Londres, Routledge, 1992, pp. 235-252. Ce que veut dire le mot *dieu* ici est en fait l'*imago Dei* ; il s'agit donc d'une expérience numineuse.

entre « naturaliste » et « poétique », ou trop fait et rien fait, ces catégories dont les bornes sont par nature non moins brouillées ou poreuses, c'est principalement parce que pour un cinéaste aussi pieux que Tarkovski vis-à-vis de son matériau, ou plus précisément, sa « *prima materia*²⁰² », l'art est malgré tout un éloge de la Création et grâce à l'art, l'artiste peut la rendre encore mieux, dont il fait partie et dont il se fait bénéficier ainsi. En effet, sans l'intervention subjective, l'existence objective n'a guère de sens. Le Créateur a donc besoin de sa créature pour se rendre compte de Lui-même, pour Se connaître, ou mieux encore, pour Se réaliser. C'est là où réside « la valeur cosmique de la conscience²⁰³ », l'idée que Jung parachève davantage à force d'un aphorisme alchimique : « *Quod natura relinquit imperfectum, ars perficit.* » (Ce que la nature laisse incomplet, l'art le parfait²⁰⁴.) Cette révélation précieuse, une sorte d'épiphanie, lui est advenue pendant son séjour au Kenya et en Ouganda, lors d'une visite des Athi Plains, près de Nairobi, qu'il a notée minutieusement dans *Ma vie*. Cette (auto)biographie pourrait être considérée comme un carnet de voyage toutefois intimement orienté qui privilégie dans une large mesure « les aventures intérieures²⁰⁵ », un chapitre intitulé « Voyages » consacré totalement aux voyages *extérieurs* exige donc notre attention.

D'emblée, Jung nous fait part du fait que le paysage africain lui donne un « intense *sentiment du « déjà vu »* », comme si la seule chose qui les sépare l'un de l'autre était « l'éloignement dans le temps », comme s'il se trouvait dans « le pays de [sa] jeunesse », et comme si, enfin, ce monde était le sien « depuis d'innombrables millénaires » (cf. le retour en tant que mouvement du SENS)²⁰⁶. En d'autres termes, psychologiquement

²⁰² C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., pp. 407-411.

²⁰³ C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p. 294.

²⁰⁴ *Ibid.* Cet aphorisme est cité par Viviane Thibaudier pour conclure son *100% Jung*, op. cit., p. 145, qu'elle en donne une traduction légèrement différente : « Ce que la nature laisse inaccompli, l'art doit le terminer. » Comme ces deux traductions ont leur mérite respectif, désormais, je vais me référer à l'une ou à l'autre selon le contexte tout en restant fidèle à l'aphorisme original.

²⁰⁵ C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p. 23. À ce propos, voir « Introduction » de l'ouvrage par Aniéla Jaffé, pp. 11-19.

²⁰⁶ Voir *Ibid.*, pp. 293-294 pour toutes ces citations.

parlant, à travers un processus de projection, cette expérience qui présuppose une existence *objective* hors du moi-conscient est en fin de compte celle de l'inconscient collectif. Ainsi, en tant qu'observateur expérimenté doté d'un regard tarkovskien, Jung rend compte placidement du contexte exacte où le moment décisif de la révélation lui est arrivé :

« Partant de Nairobi, nous visitâmes dans une petite Ford les Athi Plains, grande réserve de gibier. Sur une colline peu élevée, dans cette vaste savane, un spectacle sans pareil nous attendait. Jusqu'à l'horizon le plus lointain nous aperçûmes d'immenses troupeaux : gazelles, antilopes, gnous, zèbres, phacochères, etc. Tout en paissant et remuant leurs têtes, les bêtes des troupeaux avançaient en un cours insensible — à peine percevait-on le cri mélancolique d'un oiseau de proie : c'était le silence du commencement éternel, le monde comme il avait toujours été dans l'état de non-être ; car jusqu'à une époque toute récente personne n'était là pour savoir que c'était « ce monde ». Je m'éloignai de mes compagnons jusqu'à les perdre de vue. J'avais le sentiment d'être tout à fait seul. J'étais alors le premier homme qui savait que cela était le monde, et qui par sa connaissance venait seulement de le créer réellement.

C'est ici qu'avec une éblouissante clarté, m'apparut la valeur cosmique de la conscience : « Ce que la nature laisse inaccompli, l'art doit le terminer », est-il dit dans l'alchimie. L'homme, moi, en un acte invisible de création, ai mené le monde à son accomplissement en lui conférant existence objective. On a attribué cet acte au seul créateur, sans prendre garde que, ce faisant, on ravale la vie et l'être, y compris l'âme humaine, à n'être qu'une machine calculée dans ses moindres détails qui continue sur sa lancée, dénuée de sens, en se conformant à des règles connues d'avance et prédéterminées. Dans la désolation d'un tel mécanisme d'horlogerie, il n'y a plus de drame de l'homme, du monde et de Dieu ; plus de « jour nouveau » qui mènerait à des « rives nouvelles », mais simplement le désert de processus calculés d'avance. Mon vieil ami Pueblo me revint en mémoire : il croyait que la raison d'être de ses Pueblos était le devoir qu'ils avaient d'aider leur Père le Soleil à traverser chaque jour le ciel.

J'avais envié chez eux cette plénitude de sens et recherché sans espoir notre propre mythe. Maintenant je l'appréhendais, et je savais en outre que l'homme est indispensable à la perfection de la création, que, plus encore, il est lui-même le second créateur du monde ; l'homme lui donne pour la première fois l'être objectif — sans lequel, jamais entendu, jamais vu, dévorant silencieusement, enfantant, mourant, hochant la tête pendant des centaines de millions d'années, le monde se déroulerait dans la nuit la plus profonde du non-être pour atteindre une fin indéterminée. La conscience humaine, la première, a créé l'existence objective et la signification et c'est ainsi que l'homme a trouvé sa place indispensable dans le grand processus de l'être²⁰⁷. »

En lisant ces lignes, un cinéphile averti ne peut pas s'empêcher de se rappeler ce que *doivent* les réalisateurs-maîtres hollywoodiens, à commencer par Hitchcock, aux jeunes turcs des *Cahiers du cinéma* (cf. note 40). Mais aussi important que cela, peut-être encore plus, c'est qu'il sait combien il doit au niveau principal à ces mêmes cinéphiles-critiques, ces futures *faiseurs* (au sens propre du terme) du cinéma. Car ce sont des spectateurs-cinéphiles qui prennent ce qu'ils voient tellement sérieusement, ou mieux encore, pieusement, que finalement, ils ne peuvent y répondre que symboliquement, c'est-à-dire que pour eux, la façon éthiquement responsable d'interpréter les films fidèlement, la seule possible, est de les prolonger tout en les recréant, à travers l'acte critique. D'où Antoine de Baecque, lorsqu'il essaie d'élaborer la question de « la création-critique » en plein cœur de l'esprit de la Nouvelle Vague dans le texte éponyme, que j'estime comme une belle occasion de profession de foi, commence-t-il par faire allusion à quelques mots déterminants des jeunes turcs, à commencer par Rivette :

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 294-295. Il vaudrait mieux se référer à ces mots de Jung concernant l'alchimiste-rédempteur pour une meilleure compréhension de cette révélation : « On ne doit pas oublier que l'alchimiste n'est en aucune façon porté à se tourmenter moralement sous prétexte que l'homme est un néant pécheur, qui va au-devant de l'œuvre de rédemption de Dieu par une conduite morale irréprochable. L'alchimiste se trouve dans le rôle d'un « rédempteur » dont l'*opus divinum* est plus une continuation de l'œuvre divine de rédemption qu'une mesure préventive contre une éventuelle damnation lors du jugement dernier. » Voir *Psychologie et alchimie*, op. cit., p. 424. Cf. l'idée de l'entreprise salvatrice selon De Baecque à propos des *Histoire(s) du cinéma*.

« La critique idéale d'un film ne pourrait être qu'une synthèse des questions qui fondent ce film : donc une œuvre parallèle, sa réfraction dans le verbal. Mais le défaut de celle-ci est d'être encore faite de mots, soumis à l'analyse et aux contours. La seule critique véritable d'un film ne peut être qu'un autre film²⁰⁸. »

Voici donc une déclaration ferme d'un critique-cinéophile pour qui, écrire non à l'aide d'un stylo tout court, mais d'un stylo-caméra, serait la seule solution susceptible d'être à la hauteur de ce qui est beaucoup plus grand, beaucoup plus fort, ou beaucoup plus redoutable, que lui. Car si la critique proprement dite est un genre d'écriture qui postule quelque chose qui lui préexiste, elle ne peut qu'être en un dérivé. D'une certaine façon, il s'agit donc d'une représentation archétypique vis-à-vis d'un archétype. Là, on se trouve d'emblée devant une scène classique du mythe de la filiation dont la lutte entre celui qui vient après et celui qui est déjà là s'est bien installée. Ainsi, le nom de Truffaut est-il ensuite évoqué par de Baecque pour renforcer cette envie de filiation-(ré)création :

« À force de discuter sur les films sortis et à sortir, à force d'analyser et de chipoter, nous étions arrivés à prévoir assez exactement non seulement à quoi ressembleraient les films attendus, mais jusqu'au sort commercial qui serait le leur... À force de gagner, le jeu nous lassa et nous en modifiâmes les règles : non plus seulement deviner ce que sera un film, mais définir le plus précisément possible ce qu'il pourrait puis aurait pu être « au mieux ». Ce nouveau jeu est plus subtile, plus constructif aussi, riche de films à venir selon la projection de notre propre idéal de cinéma...²⁰⁹ »

La dernière phrase sonne fortement car outre les mots dotés d'une certaine sensibilité platonicienne tels « projection » et « idéal », par la locution « à venir », elle nous fait penser immédiatement au concept génial de mythe du cinéma total d'André

²⁰⁸ Cités par Antoine de Baecque dans « La création-critique », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Scènes de la critique*, op. cit., p. 168.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 171.

Bazin (« Le cinéma n'est pas encore inventé ! »). Et puis, c'est la préposition « selon » qui exige notre attention puisqu'elle donne l'impression d'agir au service d'une certaine volonté ou d'un but. À ce titre, dans un entretien passionnant accordé à Antoine de Baecque et Charles Tesson autour des *Cahiers* et de la Nouvelle Vague, sa conséquence symbiotique, quoiqu'ambivalente, André S. Labarthe évoque l'apport très spécifique de Bazin à la conscience croissante de cette tendance du stylo-caméra chez les jeunes turcs, alias les cinéastes à venir :

« Aux *Cahiers*, j'ai très vite senti que l'on parlait du cinéma comme si chacun avait fait des films. On parlait de « travelling », de « plan-séquence », de « profondeur de champ », alors que dans la critique traditionnelle on n'en parlait jamais. On parlait uniquement de l'impression produite sur l'écran, et non de la manière dont elle était obtenue. Aux *Cahiers*, je trouvais que l'on remontait des effets aux causes. Petit à petit, on a fait l'éloge de certaines figures de styles au détriment d'autres. [...] Il y avait déjà ça chez Bazin, qui était le premier non-cinéaste à parler comme un cinéaste. [...] Bazin écrivait sur la profondeur de champ, soit un terme technique que seuls les photographes pouvaient connaître, mais pas les critiques ni les lecteurs. Mais avec lui, ce terme devenait clair. On avait donc l'impression de rentrer dans la fabrication des films. Puis c'est devenu un instrument de lecture du cinéma. [...] La lecture de la critique faisait donc changer le lecteur de place : il n'était plus seulement un spectateur extérieur au cinéma. Il pouvait rentrer à l'intérieur du secret de la fabrication des films, et prenait place dans ce rapport entre la fabrication et le sens que l'on pouvait construire en tant que spectateur. À partir de ce moment-là, on était à deux doigts de faire des films²¹⁰. »

Ce témoignage précieux confirme le fait que Bazin, tout comme Langlois en passeur, soit le père spirituel de la future Nouvelle Vague. Là-dessus, il n'y a nul doute. Pourtant, l'aspect davantage mis en lumière dans ces propos se trouve celui qui est

²¹⁰ Antoine de Baecque et Charles Tesson, « Comment peut-on être moderne ? Entretien avec André S. Labarthe » dans Antoine de Baecque et Charles Tesson (dir.), *La Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999, pp.7-9.

relativement « technique », même si c'est au sens plutôt stylistique que matériel du terme. Bien entendu, cet aspect est important, voire incontestablement indispensable, dans le façonnage d'un faiseur de films. C'est d'ailleurs un aspect, à côté de la condition économique changeant, quasi omniprésent dans la littérature consacrée à la naissance de la Nouvelle Vague. Mais, comme le dévoile Jean Renoir à ses jeunes intervieweurs « Truffette et Rivaut » — « Pour aimer un film, il faut être cinéaste en puissance²¹¹. » —, s'il ne s'agit pas d'un besoin exclusivement vital (« en puissance »), on sera peut-être toujours loin d'être à deux doigts de se considérer comme un spectateur-cinéphile digne de ce nom, *a fortiori* un critique-cinéaste, ceci, bien que la circonstance objective devienne de plus en plus commode ou maniable au niveau pratique dans la fabrication de films. De fait, sans cette partie « en puissance », il est simplement trop chimérique de parler d'un acte de créer.

3.2 Maître élu par élève élu : fonction cinéphile

Cette remarque de la part de quelqu'un comme Renoir importe. Cela d'autant plus que si le maître interviewé est subjectivement mais soigneusement choisi, ou plus exactement, élu, depuis la *genèse* de la politique des auteurs²¹², il en va de même, avant tout et malgré tout, pour l'élève. Si l'essence de l'« engagement cinéphilique²¹³ » se

²¹¹ Cités par Antoine de Baecque dans « La création-critique », dans Emmanuel Wallon (dir.), *Scènes de la critique*, op. cit., p. 169.

²¹² Voir le sous-chapitre « Une nouvelle écriture : l'entretien » dans Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, t. 1, op. cit., où on trouve ce principe à observer, selon Rivette et Truffaut, quant à l'entretien exécuté, avec Abel Gance en l'occurrence, mais qui va bientôt devenir la règle du jeu en général: « L'élaboration des Entretiens est régie par deux règles. D'abord ne choisir que des réalisateurs que nous aimons. Ensuite les laisser s'exprimer à leur guise sans jamais les embarrasser par des questions gênantes ou insidieuses. », p.129. En ce qui concerne l'admiration pour Renoir que porte Truffaut, malgré de nombres louanges faites par ce dernier, rien n'est plus irrécusable que ces mots percutants qui ouvrent le livre de Bazin sur Renoir : « Il ne faut pas compter sur moi pour présenter ce livre avec pudeur, discrétion et mesure. André Bazin et Jean Renoir ont pris trop d'importance dans ma vie pour que je puisse parler d'eux sans passion ; ce *Jean Renoir par André Bazin* est donc tout naturellement pour moi le *meilleur* livre de cinéma, écrit par le *meilleur* critique sur le *meilleur* metteur en scène. » Voir « Présentation » de Truffaut dans André Bazin, *Jean Renoir* [1971], Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 9. Ne sous-estimons jamais le poids du superlatif exclusivement en italique utilisé plusieurs fois ici, ce qui est tout à fait lié à la question de la passion, de l'archétype, donc, du mythe.

²¹³ L'expression, en écho à celle de « désengagement » des jeunes turcs, est d'Antoine de Baecque pour caractériser Truffaut en pamphlétaire redouté contre le cinéma de qualité, le statut en parallèle de celui qui est un admirateur passionné de ses auteurs préférés. Voir le chapitre « Comment François Truffaut a

veut l'invention d'un mythe à l'image d'un panthéon, celui qui est strictement intime, c'est parce que, je suppose, dès le tout début, cette recherche d'une figure paternelle est en réalité une (re)découverte d'une matrice formatrice, c'est-à-dire que la figure élue et cherchée dehors, au fond, devrait être celle qui habite, depuis la nuit des temps, là, *chez* le chercheur également élu qui d'ailleurs habite, occupe, voire obsède ce dernier, et comment ! Sur cette question aussi délicate qu'ambiguë, j'aimerais avoir recours à ces mots de Jung qui illustrent tout en défendant de quoi l'idée de « mythe » s'agit psychologiquement :

« On pense généralement qu'aux temps préhistoriques, à une occasion quelconque les idées mythologiques fondamentales furent « inventées » par un philosophe ou un prophète âgé et ingénieux, et qu'un peuple crédule et dénué d'esprit critique ne cessa plus d'y « croire » par la suite. On dit aussi que les histoires que raconte un clergé avide de puissance ne sont pas vraies, qu'elles ne sont que de simples chimères. Mais le mot « inventer » vient précisément du latin *invenire*, c'est-à-dire trouver, et de là trouver en « cherchant ». Dans le second cas, le mot lui-même suggère une certaine intuition de ce qu'on va trouver²¹⁴. »

Aussi perçante soit-elle, cette observation, comme c'est souvent le cas chez Jung, est logiquement paradoxale, à savoir rationnellement embarrassante. Car, comment peut-on trouver en cherchant, ou à l'inverse ? Sauf s'il s'agit d'un but en tant que processus, comme ma discussion précédente le montre sur l'itinéraire Ulysse-Pénélope et la nostalgie-archétype. Le mot-clé ici, me semble-t-il, est celui d'« intuition », que dans la version originale du texte, en anglais, Jung a bien employé « *foreknowledge*²¹⁵ ». En d'autres termes, « inventer » est affaire de *prémonition* (la problématique de *Conte d'hiver* [1992], chef d'œuvre de Rohmer dont l'enjeu même est la rencontre avec la

écrit « Une certaine tendance du cinéma français » » dans *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 167. Cf. note 40.

²¹⁴ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁵ C. G. Jung, « Approaching the unconscious » dans *Man and his Symbols*, New York, Anchor Press, 1964, p. 79.

grâce²¹⁶), ou bien, *divination* (c'est-à-dire le premier mot dont chaque lettre est majuscule de l'aphorisme ultime qui couronne *Notes sur le cinématographe* de Bresson²¹⁷), dont le mythe est le symbole. À l'égard de cela, la fonction « intuition » est-elle définie par Aimé Agnel comme à la fois une « perception via l'inconscient » et le synonyme d'un « savoir paranormal qui est [...] tributaire [...] du temps « élastique » de l'inconscient — un temps où passé, présent et futur ne sont pas différenciés²¹⁸ » (cf. l'idée d'osmose selon Langlois).

²¹⁶ Voir les pages consacrées au film dans Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer, op. cit.*, pp. 397-405. Il est bien pointé par les biographes que ce film est à lire dans la veine de *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini. Très justement, parce qu'on sait combien Rohmer est redevable de l'idée « cinéma en tant que révélation » au maître italien. D'où en novembre 1950 dans *La Gazette du cinéma* il a pu écrire que ce film « [exaltant] l'idée chrétienne de la grâce » a fait du cinéma « [le seul art] qui puisse encore laisser une place à cette catégorie esthétique du *sublime*. » Cités dans *ibid.*, p. 55. Quasiment une trentaine d'années après, malgré le changement affirmé par rapport à sa vision cinéophile, Rohmer, toutefois, n'a pas changé d'avis du film. Bien au contraire, il allait même approfondir d'avantage l'importance que ce film a eue dans sa pensée du cinéma. En répondant à la question liée à l'« équilibre entre l'homme et la nature » posée par Jean Narboni, ainsi dit-il : « Là, je pense que l'influence de Rossellini a été très grande. Si vous voulez retracer mon itinéraire esthétique et idéologique, il faut partir de l'existentialisme, de Jean-Paul Sartre, qui m'a marqué, au début. [...] C'est Rossellini qui m'a détourné de l'existentialisme. Cela s'est passé au milieu de *Stromboli*. Durant les premières minutes de la projection, j'ai ressenti les limites de ce réalisme à la Sartre où je croyais que le film allait se cantonner. J'ai détesté le regard qu'il m'invitait à prendre sur le monde, avant de comprendre qu'il m'invitait aussi à le dépasser. Et alors, il y a eu la conversion. C'est cela qui est formidable dans *Stromboli*, cela a été mon chemin de Damas : au milieu du film j'ai été converti, et j'ai changé d'optique. » Voir *Le Goût de la beauté, op. cit.*, p. 15. Le mot « aussi » délibérément en italique est loin d'être négligeable, puisque c'est là où réside l'idée « empiriquement » ou « processus en tant que but ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'un regard appuyé, le seul regard possible pour qu'on se dépasse, que la grâce se révèle, ou, qu'elle nous incombe. Une grâce de ce genre est celle d'ordre cinéophile plutôt que dogmatique, celle qui est capable d'aller au-delà des catégories (faussement sclérosées) telles hitchcockien et rossellinien.

²¹⁷ « DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler ? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout. » Voir *Notes sur le cinématographe, op. cit.* p. 138. Cette belle formule, comment ne pas l'associer à l'idée génialement dynamique de l'objectivité photographique de Bazin, le grand théoricien du réalisme qui n'a jamais dévalué l'âme des hommes, ni des... choses. Voir d'abord « Ontologie de l'image photographique », puis « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.* En phase avec un Bresson renonçant à une psychologie qui est tout sauf jungienne (cf. note 87), Bazin, lorsqu'il fait l'éloge du *Journal*, confirme ainsi : « Ce n'est pas à une psychologie, mais plutôt à une physiognomonie existentielle qu'il nous convie. » (p. 116). Là-dessus, la pensée du critique s'enchaîne agilement avec cette appréciation prodigieuse, malgré l'impression contradictoire qu'elle pourrait susciter chez ses lecteurs, comme d'habitude : « Aussi, pour la première fois sans doute, le cinéma nous offre non point seulement un film dont les seuls événements véritables, les seuls mouvements sensibles sont ceux de la vie intérieure, mais, plus encore, une dramaturgie nouvelle, spécifiquement religieuse, mieux, théologique : une phénoménologie du salut et de la grâce. », p.118.

²¹⁸ Voir l'entrée « intuition » par Aimé Agnel dans *Dictionnaire Jung, op. cit.*, p. 97. Notons que « perception via l'inconscient » et « élastique » sont deux expressions de Jung. Voir également l'entrée « mythe » par Agnel dans le même ouvrage, pp. 110-114.

Effectivement, le mythe, d'après Jung, est né d'une sorte d'interaction-invention tant spontanée que coopérative entre le conscient et l'inconscient : le premier, c'est tout ce dont on peut quand même être sûr, quoique seulement jusqu'à un certain point, tandis que le second, il est ce savoir absolu — car pas encore convenablement différencié, donc toujours malheureusement potentiel — qui a besoin d'être reconnu afin de se reconnaître. Enfin, c'est au maximum l'une des explications hypothétiques du point de vue de *ce côté* vis-à-vis de *l'autre côté*, mais qui est au moins scientifiquement éprouvée, à savoir phénoménologiquement expérimenté, par le psychologue suisse en empiriste qui, vers la fin de sa vie, a pu laisser cette observation : « Les mythes sont des formes très anciennes de la science²¹⁹. » Pour monter d'un cran, on peut dire que le mythe est la preuve d'un tandem, celui qui est entre le moi et le Soi, entre le subjectif et l'objectif de la psyché, entre cette part encore animale chez l'homme et sa faculté de culture. En dernière analyse, il est question de ce processus initiatique jamais définitivement achevé tel un Itard-Victor mis en scène dans *L'Enfant sauvage* (1970), illumination cinéophile qu'on doit à Truffaut. Oui, ce film — même si je tiens à le considérer comme un symbole vivant dont le sens est toujours en devenir, sinon à venir —, est pour moi une des réponses possibles à cette question relativement précise : « À quoi sert la cinéphilie ? » Autrement dit : « Qu'est-ce que la fonction cinéophile ? »

Mais, au lieu d'y répondre d'une manière *linéaire* à travers le film de Truffaut, une route circumambulatoire déontologique autant sinon plus que méthodologique est préférable, celle qui est toujours lié à l'idée de « distance ironique » proposée par Antoine de Baecque en historien-cinéophile, car ce souci, ou plutôt, parti pris, se trouve aussi le mien.

Comme je l'ai déjà expliqué plus haut par l'intermédiaire de la séquence tirée de *2046*, symbolique est tout sauf dénué d'une charge affective. On ne peut pas vraiment parler d'un symbole qu'à partir du moment où l'équation personnelle est sérieusement

²¹⁹ C. G. Jung, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 346.

prise en considération. C'est-à-dire que même si, d'après Agnel dans son étude inspirée sur Hitchcock (cf. note 129), il vaut beaucoup mieux réagir à tel ou tel film directement au lieu de l'interpréter scrupuleusement en fonction des faits biographiques de cinéaste, ainsi réduisant un symbole en un symptôme, un spectateur, me semble-t-il, ne doit jamais *faire semblant* d'ignorer sa connaissance cinématographique relativement objective concernée, d'autant plus que s'il s'agit d'un spectateur-cinéophile, celui qui est loin d'être *innocent*. Autrement dit, outre les images qui se déroulent sur l'écran, il faut aussi tenir compte de celles se déroulant dans la tête de spectateur qui, très souvent, peuvent basculer sa réception (cf. l'écran mental selon De Baecque, note 17). En effet, lorsqu'on interprète un film, ce qu'on interprète est en fait *une somme de nous projetée*, celle qui est *réactivée* grâce au même film. Prenons cet exemple, malgré sa banalité, pour en illustrer plus concrètement : si on est déjà au courant des « coulisses » d'un film ou des choses de cet ordre-là, bien qu'on oublie d'où viennent-elles exactement, avant la vision même du film, et si elles, très probablement, pouvaient influencer notre appréciation, il ne faut pas négliger ce sentiment de mélange inextricable, cet éléphant dans la pièce en quelque sorte, vu que c'est précisément là où se trouve la *prima materia* à analyser pour qu'une analyse *scientifique* soit possible²²⁰. L'objectivité sera toujours hors de portée si la subjectivité n'est pas abordée objectivement.

C'est pourquoi, quoique sa vision du monde qui se systématisait au fil du temps soit

²²⁰ D'une manière non moins caustique, mais très pointue et inspirante, Truffaut en conteur doté du talent narratif en dit beaucoup plus élégamment : « On apprécie davantage ce qui vient de loin, non pas seulement en raison de l'attrait de l'exotisme mais aussi parce que l'absence de références personnelles renforce le prestige d'une œuvre. Un nouveau film de Claude Chabrol ne sera pas regardé de la même façon à Paris ou à New York. À Paris, on fera entrer, dans le jugement porté sur le film, des impressions extérieures au film lui-même et qu'on retirera, par exemple, de deux ou trois passages du cinéaste à la télévision ; entreront également en ligne de compte le succès ou l'insuccès, critique ou commercial, de son film précédent, sans oublier quelques informations sur sa vie privée et peut-être l'écho d'une prise de position politique. Mais, six mois plus tard, le film de Chabrol arrivera à New York, tout nu, privé du contexte que j'ai décrit et c'est ce film, rien que ce film, que les critiques américains jugeront. Il ne faut pas chercher plus loin les raisons pour lesquelles on se sent toujours mieux compris hors de son pays. » Voir « À quoi rêvent les critiques ? » dans *Les films de ma vie*, *op. cit.*, p. 22. Sans doute, cela est en étroite relation avec le nom de Gérard Genette, surtout son livre *Palimpsestes : la littérature au second degré* [1982], Paris Editions du Seuil, 1992. Cf. l'entrée « intertexte » dans Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, pp. 148-149.

digne d'une *théorie*, Jung s'en toujours méfie, sauf si elle est capable de se remettre en cause, de s'évoluer, afin de brouiller la distinction entre le connu et l'inconnu, ou plutôt, d'établir un lien entre eux. Car pour le psychologue suisse, « la théorie est symbole²²¹ ». Et qu'est-ce que cela veut dire exactement sinon qu'un symbole est celui qui « font pont » et qui « n'acquiert de sens qu'à mesure qu'il s'*individu*²²² » ? Cette réflexion est de Michel Cazenave, parue dans son introduction très soignée par une sensibilité déontologique à *Encyclopédie des symboles*, un ouvrage tel une mission quasiment impossible, étant donné qu'un livre de ce genre est censé définir, à savoir donner sens. Très conscient de cette difficulté méthodologique qui peut rendre impuissant, le jungien français, au lieu de s'en excuser, donne son avis, tel un *mode d'emploi*, qui, me paraît-il, se veut sincèrement une invitation-défi, sinon une carte blanche, à son lecteur idéal, ou bien, élu, c'est-à-dire celui qui est prêt à être lui-même aussi l'auteur, comme s'il était en train de reformuler la maxime renoirienne susmentionnée : pour lire ce livre-symbole, il faut être écrivain en puissance. En voici quelques extraits considérables :

« Selon son étymologie : *sum-bolon*, [le symbole] est chargé de faire pont, d'appréhender une réalité de « l'Un » qui ne peut néanmoins se dire que d'une façon voilée — étant entendu que, dans une telle perspective, cet Un est aussi notre propre condition de possibilité. Pris dans cette acception, le symbole est alors conçu comme un médiateur, la face visible de l'invisible, la manifestation de ce qui est à l'origine de toute manifestation. D'où son double mouvement, de remonter vers et d'introduire à cette unité dont il procède et, en même temps, d'exprimer cette unité en autant de révélations, d'apparitions, d'« évènements de l'âme » qu'il fait de fois apparition.

Bien entendu, personne n'est obligé d'adhérer à cette façon de voir, d'admettre le pouvoir cognitif de l'imagination qu'elle implique et suppose, et l'on peut décider qu'il n'y a là que de l'illusion à laquelle on ne succombera pas. La position est acceptable. Pour notre part, nous voulions simplement montrer que le symbole devait aussi

²²¹ Élie G. Humbert, *Jung, op. cit.*, p. 163.

²²² Voir Michel Cazenave, « Introduction » à *Encyclopédie des symboles, op. cit.*, p. xi et p. viii.

s'inscrire dans une procédure rationnelle introduisant à une science qui serait une science méta-physique de l'Un, en même temps que, par nature, une science du singulier sans cesse apparaissant. [...]

Au total, tel qu'il se présente, ce travail devrait aiguïser d'autant la curiosité du lecteur et surtout, l'inciter à réfléchir à son tour sur des figures qui, finalement, demeurent toujours, par essence, énigmatiques — et que chacun, au bout du compte, est tenu d'interpréter, c'est-à-dire aussi de « ré-inventer », selon les propres registres de son imagination. C'est là que gît le plus certainement l'inépuisable richesse du symbole et son pouvoir de paradoxe : le fait qu'il soit *vivant* pour celui qui l'étudie, qu'il semble comme donné depuis toujours et pourtant toujours recrée, de sorte qu'il ne cesse jamais de prendre une coloration et une signification particuliers²²³. »

De toutes ces lignes résumant presque tous les préoccupations jungiennes en ce qui concerne l'attitude vis-à-vis d'un symbole, celle qui est religieuse, un mot se dégage, celui qui frappe et qui retient mon attention. Ce mot, très chargé d'affectivité cinéophile, est celui de « méta-physique », que Claude Chabrol a bien employé pour traduire l'expression anglaise « larger than life » dite par Hitchcock pendant un entretien *non-officiel* avec ce dernier. Mais pourquoi non-officiel ? Parce que, tout simplement, cette anecdote, loin d'être triviale, s'est produite dans une session prolongée, obtenue exclusivement grâce à une sorte d'insistance journalistique, ou plutôt, la fo(l)i(e) cinéophile d'un jeune-turc, qui est tellement *pieux*, au niveau cinématographique, qu'il a besoin de poser cette question à Hitchcock, dont le génie, à cette époque-là (durant l'année 1954), n'est pas encore reconnu ni partagé par les gens hors de l'« école Schérer²²⁴ » : « Certains de mes confrères et moi-même (pardonnez-moi, cher Schérer, Rivette, Truffaut, cet abus de confiance), avons découvert dans votre œuvre un thème soigneusement caché qui est la recherche de Dieu. Qu'en pensez-vous²²⁵ ? » Et voici

²²³ *Ibid.*, pp. xi-xii.

²²⁴ Voir le chapitre « De Schérer à Rohmer », surtout les passages consacrés à ce terme dans Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer, op. cit.*, pp. 62-67.

²²⁵ Voir Claude Chabrol, « Histoire d'un interview » dans *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Alfred Hitchcock », *op. cit.*, p. 96.

l'échange colossalement intéressant qui s'est enchaîné avec quelques malentendus ainsi qu'un certain accord tacite, qui s'est passé dans l'appartement 104-105 de l'Hôtel George V, et qui fait date entre un maître élu et un élève élu :

« Dans mon anglais un peu macaronique, j'ai dit : « search of good (du bien) ». Il comprend un peu de travers et son lapsus est révélateur. « Oh yes, search of good. » Son regard est plein de sympathie. Mais je tiens à rectifier : « of God (de Dieu) ». Il a l'air un peu étonné, surprise plutôt. « De Dieu ! Peut-être mais c'est inconscient. » J'essaie de me justifier, car je suis loin d'être convaincu. Mais je veux le faire parler. Je dis : « Vous êtes le diable. » Je dis evil. Il corrige de lui-même : « Oh yes Devil. » Il ajoute avec un étonnant sourire : « Et je ne peux m'en sortir que par la confession, oui, la contrition, mais je ne m'en aperçois qu'après. » Ces réticences sont d'autant plus agaçantes qu'il fait admirablement sentir que ce sont des réticences... Hitchcock poursuit : « Je suis attiré par le fantastique, je vois les choses larger than life. — De la métaphysique », reprend Chabrol. « Yes, thank you. C'est pourquoi j'aime le mélodrame. Je cherche à faire monter les gens le plus haut possible. » Il fait des gestes étonnants, suivant ses paroles, traçant des plans horizontaux, puis élevant ses mains soudain, comme un geyser, vers le ciel²²⁶... »

L'espace d'un éclair, les deux mots définissant un vrai « grand maître » (c'est-à-dire *grandmaster*) viennent à l'esprit : horizontal, vertical²²⁷. Voilà on comprend mieux

²²⁶ La conversation citée ici est celle qui est mise en forme par de Baecque dans *La cinéphilie, op. cit.*, p. 115. Pour une version complète, voir *Ibid.*, pp. 96-98.

²²⁷ « Le Kung Fu, c'est deux mots : horizontal, vertical. » — ceci est la réplique qui donne le la à *The Grandmaster* de Wong Kar Wai. Notons qu'en chinois, Kung Fu signifie, outre une façon de nommer un art martial, passer énormément de temps à pratiquer une chose afin de la raffiner, maîtriser et parfaire. Assez souvent, Kung Fu est le synonyme de « temps ». Cette dernière définition est celle donnée par Wong Kar Wai au début du documentaire de *The Grandmaster : Sur la route des Grands Maîtres*, qu'on peut trouver dans le bonus de la version blu-ray édité par Wild Side en 2013. De ce point de vue, il n'y a rien d'étonnant, comme très souvent le prétendent les journalistes qui ont l'habitude de demander pour demander, que Wong Kar Wai, surnommé « poet of time » par Tony Rayns dans le célèbre article éponyme qui est d'ailleurs devenu depuis une étiquette élogieuse et restrictive, sinon réductrice, de son cinéma, a pu réaliser un film de Kung Fu. Voir cet article du critique anglais dans *Sight and Sound*, septembre 1995. Il faut savoir qu'en 2008, dans le commentaire audio enregistré pour l'édition du DVD de *Chungking Express* (1994) chez The Criterion Collection, Rayns déplore ironiquement l'effet pervers

pourquoi l'expression « larger than life » pourrait être traduite énigmatiquement, sinon scandaleusement, mais surtout génialement, en « métaphysique » par quelqu'un qui, malgré sa compétence de la langue d'outre-Manche, sait apprécier beaucoup mieux le langage d'avant Babel. Parce que pour l'élève par excellence, la parole du maître ne peut qu'être symbolique qui, en fin de compte, sert de conduit, celle qui se veut un pont : celui qui est capable d'être en même temps les choses qui sont là *et* l'âme qui est aussi... là ! (Importante est l'utilisation du préfixe « méta- », sous-entendant une pensée montagiste : en un, il y a deux.) Car la foi de l'élève élu n'est rien d'autre qu'un savoir et sa vérité se renforce toujours davantage par ses vécus. D'où s'il est monstrueusement curieux, tel un inquisiteur, de saisir le sens des paroles, ce n'est pas pour les rationaliser, mais pour les prolonger, pour faire parler encore plus le maître qui tient le secret du sens. C'est donc un élève si dévot qu'il n'a pas peur, d'une part, de mettre au défi le catéchisme, celui qui est cinéphile, et d'autre part, d'être corrigé par le maître, qui, à son tour, quoiqu'inconsciemment, est d'ailleurs *séduit*²²⁸ par son attitude, celle qui est religieuse. Psychologiquement parlant, il s'agit d'un élève qui se trouve là, d'abord pour insister, ensuite pour vérifier, mais finalement pour se rendre compte que ce secret retenu puis dévoilé par le maître est en réalité la projection de celui qui gît depuis toujours là, chez lui-même, que le mot « mystère²²⁹ » est plus approprié pour designer

suscité par son article, soutenant que ce qui intéresse vraiment Wong Kar Wai, au lieu du phénomène du temps en soi, c'est la mémoire au fil du temps ou la réminiscence à la Alain Resnais. Pour boucler la boucle, j'aimerais dire, d'une manière assez crue mais non moins prudente qu'un cinéaste, aussi poétique, philosophique et fine soit sa touche artistique, n'est-il jamais au rebours d'un genre censé être « commercial » tel un film de Kung Fu et il sera toujours loin d'être possible de réaliser un film de Kung Fu digne de ce nom si la sensibilité éthiquement artistique y est absente.

²²⁸ Notons que ce verbe n'est pas utilisé ici involontairement. Lorsqu'il brosse le portrait des « *Cahiers jaunes* », De Baecque écrit, d'une manière lyriquement juste : « Dans leurs fils de vie croisés, un être jeune (cette nouvelle revue composée de noms devenus ensuite prestigieux) rencontrait un autre être, mûr quant à lui (le cinéma classique), l'aimait et finissait par le séduire. L'anthropomorphisme n'est pas ici de trop [...]. » Voir *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, t. 1, op. cit. p. 8.

²²⁹ Dans son « Avertissement du traducteur » de *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, Etienne Perrot explique pourquoi il tient à traduire le mot allemand « *Geheimnis* » en mystère au lieu de secret : « Sans qu'il soit nécessaire de recourir à la Chine, il convient de noter que le terme *Geheimnis* retenu par Wilhelm désigne une « chose cachée », à la fois sous son aspect objectif de *mystère* et celui, subjectif, de *secret*. Notre ouvrage traite manifestement d'une *révélation* intérieure, donc d'une réalité objective, préexistant au sujet, même si, dans un second temps, elle doit s'actualiser en lui. [...] Nous avons été en cela fidèles à l'esprit de Wilhelm, admirateur et, à l'occasion, émule de Goethe, car nous ne pouvons douter qu'en méditant sur cet antique témoin de l'ésotérisme chinois, il n'ait eu présent à l'esprit le beau poème hermétique du père de Faust où revient en leitmotiv le thème d'« une croix aux rameaux fleuris

ce secret, que le dieu cherché ailleurs est en fait une des représentations de l'*imago Dei*, que l'image vient de l'archétype, que le cinéma trouve sa source dans l'art cinématographique, et que l'art est là pour terminer la Création qui n'est pas encore achevée. Loin s'en faut.

Ainsi l'homme trouve sa place légitime dans le processus de l'œuvre divine étant donné que le but de ce chemin de sens ne peut être plus naturellement qu'un geste de la croix, une sorte de mandala, celui qui n'est pas seulement au sens propre du terme, à savoir un support concret et visible de méditation, mais qui est un symbole vivant. À ce titre, on sait que Jung a bien fait appel à *Second Faust* de Goethe pour éclairer son implication : « Formation — Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel²³⁰. » Vue sous cette perspective, cette croix est donc une dynamique, ou une poussée (soit « geyser », le mot imagé bien employé par quelqu'un écrivant avec un stylo-caméra), qui est en fait un chemin, celui de la croix, qui débouche sur le Soi, la pierre philosophale (*lapis philosophorum*) dans l'œuvre alchimique étant sa métaphore ultime. Ce but *en tant que* processus, le psychologue suisse le commente ainsi : « Vers celui-ci il n'existe point de développement linéaire, mais seulement une approche circulaire, « circumambulatoire ». Un développement univoque existe tout au plus au début ; après, tout n'est plus qu'indication vers le centre²³¹. » Oui, « centre », c'est bien ce mot qui a été utilisé. Mais, cette façon de penser, n'est-elle pas trop rétrograde ? Une question de ce genre pourrait se poser, sans doute.

Certes, parler du centre comme l'idéal, cela a l'air trop démodé qui donne une impression statique, sinon réactionnaire ou totalitaire. Mais déjà, pour rappel, comme

de roses ». Ce fragment s'intitule *Die Geheimnisse*, que l'on a justement rendu dans notre langue par *Les Mystères*. » Voir *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, *op. cit.*, p. 12. Cette déclaration nous est très importante non seulement parce qu'elle concerne l'anecdote de Chabrol (croix en tant que mandala) mais également l'idée de « cinéma en tant que révélation », inséparablement liée au réalisme bazinien. Cf. note 216.

²³⁰ C. G. Jung, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 227.

²³¹ *Ibid.*, p. 229.

je l'ai montré à plusieurs reprises, l'individuation (ainsi que la fonction transcendante et l'attitude religieuse) ne peut qu'être affaire de différenciation en tant que drame où le moi se confronte avec le Soi. Il en résulte que cet idéal doit être un centre bien différencié (ou « mis en ordre » selon Bresson, cf. note 99). Autrement dit, c'est le Soi bien conscient de lui-même, à l'encontre de celui au tout début du processus d'individuation tel la *materia prima* du travail alchimique. Cela dit, même dans cet état originel *fusionnel*, rien n'est immobile, quoiqu'harmonieux car naturel (cf. les Chutes d'Iguazú, fig. 5), puisque s'il l'est, il n'y aura pas de moi enfanté par sa matrice et par la suite, il n'y aura pas non plus le phénomène dit numineux. À ce titre, je songe à trois choses qui méritent un rapprochement. D'abord aux derniers deux vers du chapitre XL de *Tao-te-king* susmentionnés : « Toutes choses sous le Ciel naissent dans l'Être. L'Être naît dans le Non-être. » Ensuite, aux *Sept Sermons aux Morts* que Jung a rédigé en 1916, un essai mystique teinté d'une certaine sensibilité gnostique, dans lequel, une transformation du « Plérôme » à l'« Étoile » par l'intermédiaire de l'Éros est dressée, cela à l'image d'un processus d'individuation avant la lettre²³². Et finalement, je songe à Tardan-Masquelier lorsqu'elle nuance, sinon rectifie, l'idée injustement propagée que « Jung est holistique, donc il est à la mode », avançant plutôt que « l'aspiration fusionnelle, qui est la « tentation holistique » par excellence, doit céder le pas à l'épreuve de la contradiction, [... et que...] l'identité ne se découvre qu'au fond de l'expérience d'altérité²³³ ».

Bref, ce centre en mandala en général ou ce geste en croix en particulier n'est bien possible que sous les yeux de quelqu'un qui sait observer religieusement, vivre symboliquement, et comprendre, quoique rétroactivement, que par rapport au maître qu'il est en train de défendre (ou contredire, quelquefois), après avoir avoué qu'il

²³² Cf. la monographie extrêmement travaillée de Christine Maillard, *Du Plérôme à l'Étoile : les Sept Sermons aux Morts de Carl Gustav Jung*, op. cit., notamment le chapitre 6, consacré à l'Éros, pp. 177-219. Après la sortie du *Livre rouge*, ce livre est augmenté et réédité sous le titre d'*Au cœur du Livre rouge : les Sept Sermons aux Morts : aux sources de la pensée de C. G. Jung*, Paris, Éditions Imago/La Compagnie du Livre Rouge, 2017.

²³³ Voir Ysé Tardan-Masquelier, *Jung et la question du sacré*, op. cit., p. 212-213.

l'admire, ce qui compte, avant tout, est cette « très grande faculté d'admiration » ou mieux encore, ce « besoin d'admiration », *chez lui-même*. Remarquons que ce n'est pas moi qui fabrique ces deux belles expressions entre guillemets. C'est à Truffaut qu'on les doit. Et c'est d'ailleurs en répondant à Aline Desjardins, lorsque cette dernière lui a posé cette question décisive portant sur la question de la filiation, qu'il les a employées d'une manière spontanée et assumée :

A. D. : « On a parlé de Bazin mais il y a eu d'autres hommes au long de votre carrière, des hommes très forts, qui vous ont, je pense, marqué. Entre autres Hitchcock, auquel vous avez consacré un livre, et Gance, Welles, Cocteau, Rossellini, Renoir... Peut-être pourrait-on parler de quelques-uns d'entre eux. Je voudrais savoir ce qui vous fascine en eux, pourquoi vous vous êtes penché sur leur cinéma. »

F. T. : « Ah ! Il y a certainement une très grande faculté d'admiration chez moi, un besoin d'admiration qui s'est porté quelquefois sur la littérature, quelquefois sur le cinéma [...]²³⁴. »

Je coupe délibérément cette réponse du père de la politique des auteurs aussi vite pour qu'on ne tombe pas dans une discussion qui risque d'être considérée comme pleine de clichés, afin d'attirer en revanche l'attention de mon cher lecteur vers ce fait assez important qu'on a pourtant tendance à oublier, sinon omettre : admirer est autant une *faculté* qu'un *besoin*. En d'autres termes, il s'agit d'une compétence de laquelle on peut s'emparer si on sait comment la pratiquer²³⁵. Mais en même temps, il est aussi question d'un manque (avoir besoin de...), ou plus précisément, d'une situation dite « Il me manque. » (cf. Céline d'*Hadewijch*). Ce dernier point ainsi nous ramène au phénomène

²³⁴ Voir Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut* [1973], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1987, p. 30.

²³⁵ On sait que, pour lancer sa politique des auteurs, Truffaut a écrit une série de lettres commençant par cette remarque à la fois sincère et tactique : « Je vous admire ; j'aimerais vous rencontrer ; j'aimerais écrire sur vous et parler de vous dans la presse... » Parmi ceux qui l'ont reçue, on retient ces noms : Preston Sturges, Jean Renoir, Luis Buñuel, Max Ophüls, Abel Gance, Roberto Rossellini, Fritz Lang et Nicholas Ray. Voir le sous-chapitre « Je vous admire... » dans Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut, op. cit.*, pp. 180-184.

que je me suis efforcé d'élaborer plus haut de la nostalgie-archétype. Donc, si j'utilise l'adjectif « élu » pour qualifier ces élèves jeunes turcs, ce n'est pas pour les mettre sur un piédestal, comme si j'avais l'intention de les glorifier, ou pire encore, de les monumentaliser. La politique des auteurs est bien évidemment affaire de filiation, mais l'idée de la mise en rapport là-dessus n'est pas seulement extérieurement orientée mais aussi un règlement de compte avec soi-même. Car être élu, c'est, tragiquement, être maîtrisé par son propre destin. On n'est donc pas loin du fatalisme à ce propos. Toutefois, reconnaître ce sentiment de résignation et le vivre, puis s'améliorer et se réaliser à travers lui, voire grâce à lui, n'est-il pas la preuve par excellence de la liberté ainsi que de la dignité d'un individu²³⁶ ? Ainsi réfléchit-il Jung sur ce phénomène dont la façade n'est que pessimiste, d'une manière dynamique et dialectique, comme d'habitude :

« Pour l'homme la question décisive est celle-ci : te réfères-tu ou non à l'infini ? Tel est le critère de sa vie. C'est uniquement si je sais que l'illimité est l'essentiel que je n'attache pas mon intérêt à des futilités et à des choses qui n'ont pas une importance décisive. [...] Si nous comprenons et sentons que, dans cette vie déjà, nous sommes rattachés à l'infini, désirs et attitudes se modifient. Finalement nous ne valons que par l'essentiel, et si on n'y a pas trouvé accès, la vie est gaspillée. Dans nos rapports avec autrui, il est, de même, décisif, de savoir si l'infini s'y exprime ou non.

Mais je ne parviens au sentiment de l'illimité que si je suis limité à l'extrême. La plus grande limitation de l'homme est le Soi ; il se manifeste dans la constatation vécue du : « Je ne suis que cela ! » Seule la conscience de mon étroite limitation dans mon Soi me rattache à l'illimité de l'inconscient. C'est quand j'ai conscience de cela que je

²³⁶ Un des cas exemplaires de ce genre se trouve dans *Whiplash* (2014) de Damien Chazelle. Le film, loin d'être un portrait facile d'un garçon qui poursuit ambitieusement son succès, n'a pas comme sujet cette question teintée d'une couleur individualiste non plus : comment réussir sa vie ? Bien au contraire, il s'agit d'un homme à la fois béni et maudit qui est poursuivi sans relâche par sa vie et dont la seule solution de se confronter à ce destin, soit cette puissance numineuse, est de l'accepter tout en vivant et, quoiqu'éperdument, se transformant avec lui. D'une certaine manière, voici on a devant nous un film de Kung Fu wong kar waïen.

m'expérimente à la fois comme limité et comme éternel, comme l'un et comme l'autre. En ayant conscience de ce que ma combinaison personnelle comporte d'unicité, c'est-à-dire, en définitive, de l'imitation, s'ouvre à moi la possibilité de prendre conscience aussi de l'infini [...]

[...L]a tâche majeure de l'homme devrait être [...] de prendre conscience de ce qui, provenant de l'inconscient, se presse et s'impose à lui, au lieu d'en rester inconscient ou de s'y identifier. Car dans ces deux cas, il est infidèle à sa vocation, qui est de créer de la conscience. Pour autant que nous soyons à même de le discerner, le seul sens de l'existence humaine est d'allumer une lumière dans les ténèbres de l'être pur et simple. Il y a même lieu de supposer que, tout comme l'inconscient agit sur nous, l'accroissement de notre conscience a, de même, une action en retour sur l'inconscient²³⁷. »

Malgré le ton pensif très sérieux de cette remarque qui se trouve dans le chapitre d'ailleurs lourdement intitulé « De la vie après la mort » de *Ma vie*, pour un cinéphile averti, elle s'accorde non moins intimement à sa vision de la vie, ou sa vie, tout court, celle qui s'organise autour des films. Déjà, elle fait penser quasi immédiatement à tous les questions liées à la formation de l'œil proposée par Langlois que j'ai examinée plus haut : il faut passer énormément de temps — c'est-à-dire qu'il faut du Kung Fu — pour qu'un retour aux sources soit possible car c'est là où se trouve, d'une part, les trésors gardés par le dragon-baleine, et d'autre part, la potentiel de s'y différencier puis se reconfigurer à nouveau (cf. la théorie des étincelles de Godard selon De Baecque). À cet égard, un grand cinéphile comme Truffaut a tellement raison lorsqu'il soutient, intuitivement, que « réussir, c'est rater », vu que l'inceste doit être sacrifié, et qu'« [i]l n'y a pas de Logos idéal sans qu'il contienne Éros. Faute de cela, le Logos ne possède aucune dynamique [...] et Éros sans Logos à l'intérieur ne comprend jamais rien²³⁸ ». Voici donc la sagesse suprême de la philosophie taoïste, à savoir le couple

²³⁷ C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., pp. 369-370.

²³⁸ Cette observation est de Jung, citée dans l'entrée « éros » par Michel Cazenave dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., p. 58.

cosmogonique du Yang et du Ying, les deux en un, harmonieusement, se dépendant l'un de l'autre tout en se distinguant l'un de l'autre. Le symbole en sous la forme de « Taï-ghi-tu » telle qu'un mandala que Jung a minutieusement élaboré maintes fois au cours de ses travaux²³⁹ n'est pas forcément reconnu par le cinéphile français. Néanmoins, tant qu'il est question du cinéma en tant que religion, et tant que cela est pris à cœur et vécu sincèrement, coûte que coûte, la différence culturelle est susceptible de céder sa place à cette foi en tant que savoir ainsi qu'à ce vécu en tant que vérité. Justement, l'observation suivante de Jacques Laurent, un des écrivains hussards grâce à qui Truffaut peut laisser son nom dans l'hebdomadaire *Arts*, montre jusqu'où le cinéma est-il religieux pour le jeune cinéphile-critique qui vient de faire l'effet d'une bombe par « Une certaine tendance du cinéma français », son texte légendaire paru dans les *Cahiers du cinéma* en janvier 1954 :

« Il y a deux sortes de critique de cinéma. D'abord une critique dont l'enseigne pourrait être "cuisine bourgeoise". Elle est brave fille, désireuse de s'accorder avec les goûts du gros public et pratiquée par des gens pour qui le cinéma n'est pas une religion, mais un passe-temps agréable. Et puis, il y a une intelligentsia qui pratique la critique à l'état furieux. Truffaut est un des représentants les plus doués de cette dernière sorte de critique, phénomène récent qu'il faut examiner attentivement. L'intelligentsia dont je parle se croit, ou se veut, en état de belligérance. Tous les assauts lui sont bons puisque le dieu du cinéma reconnaîtra les siens. Qu'elle approuve ou qu'elle condamne, cette critique est furieuse parce que, jugeant les films à travers une éthique et une esthétique qu'elle s'est formées à la Cinémathèque, elle est toujours en état de guerre contre la critique embourgeoisée et souvent en désaccord avec les recettes cinématographiques, c'est-à-dire avec le public²⁴⁰. »

²³⁹ Voir, par exemple, *Sur les fondements de la psychologie analytique : les conférences Tavistock*, op. cit., pp. 169-170.

²⁴⁰ Cité par de Baecque dans *La cinéphilie*, op. cit., p. 161. Ce constat ayant comme sujet la « critique des catacombes » dont Truffaut est la figure de proue importe, d'autant plus qu'il est évoqué par l'historien français à chaque fois qu'il travaille sur la question de la cinéphilie et de la Nouvelle Vague, y compris son scénario pour *Deux de la vague* (2010) d'Emmanuel Laurent, documentaire sur l'amitié

Si de temps en temps Truffaut, après être devenu un cinéaste lui-même, peut-il regretter, sinon remettre en cause, l'état de férocité où il s'est trouvé lorsqu'il était encore un critique redoutable, l'attitude religieuse qu'il porte envers le cinéma, ou plus exactement, « le dieu du cinéma » selon l'expression dotée d'une connotation de droite de Laurent, reste toujours pareille. Mais comme ce dieu ne peut pas être celui qui est là, hors de lui, mais l'*imago Dei*, il s'agit donc de l'archétype du cinéma que j'ai évoqué concernant le mythe du cinéma total d'après Bazin. Cet argument se consolidera si on sait lire attentivement, mais surtout symboliquement, entre les lignes de ce compte rendu que j'estime très révélateur par rapport à la fonction cinéphile dans « À quoi rêvent les critiques ? » :

« [...] le critique français se veut un justicier ; comme Dieu ou comme Zorro s'il est laïque, il abaissera le puissant et élèvera le faible. Il y a d'abord ce phénomène de méfiance très européen devant le succès mais il faut voir aussi que le critique français, toujours soucieux de justifier sa fonction, et d'abord à ses propres yeux, éprouve fortement le désir de se rendre utile ; il y parvient quelquefois²⁴¹. »

Oui, ce désir, Truffaut y est parvenu en tant que critique dans les années 50. Mais ce qui est encore plus touchant est qu'il y parvient davantage, me semble-t-il, pendant une période où son (idée de) cinéma est souvent considérée comme trop classique, sinon nostalgique et passéiste, ou pire encore, honteusement conformiste. En d'autres termes, on a devant nous une question exclusivement éthique (cf. la fonction transcendante). Pour rappel, le compte rendu que je viens de citer est de 1975, soit sept ans après Mai 68, ou un an après la nuit triomphale à la 46^e cérémonie des Oscars en 1974 pour *La nuit américaine* (1973) qui a remporté le prix du meilleur film étranger. Ce film, comme l'a bien nommé Cyril Neyrat, « est un des points névralgiques de la carrière de Truffaut²⁴² ». Cela à cause de plusieurs raisons, mais tout a le conflit suscité par la

puis la rupture entre Truffaut et Godard.

²⁴¹ François Truffaut, « À quoi rêvent les critiques ? » dans *Les films de ma vie*, op. cit., p. 20.

²⁴² Cyril Neyrat, *François Truffaut*, op. cit., p. 62.

position politique au sens large du terme comme dénominateur commun qui pourrait se récapituler par la correspondance tristement célèbre entre Truffaut et Godard dans laquelle le dernier qualifie le premier de « menteur²⁴³ ». Il n'est pas question ici de retracer tous les détails impliqués là-dessus : le lecteur intéressé se reportera à tant d'études spécifiques consacrées à cet évènement charnière. Je veux tout simplement prendre cette occasion de lire symboliquement la citation utilisée par l'auteur de *La nuit américaine* qui parachève sa réponse dans ce sulfureux échange épistolaire. Il s'agit d'une réplique du curé d'Ambricourt (Claude Laydu) dans *Journal d'un curé de campagne* (1951) de Bresson : « Si j'avais, comme toi, manqué aux promesses de mon ordination, je préférerais que ce fût pour l'amour d'une femme plutôt que pour ce que tu appelles ton évolution intellectuelle²⁴⁴. » D'emblée, l'interrogation essentielle se pose ainsi : Truffaut, qu'il mente ou pas, a-t-il manqué aux promesses de son ordination en tant qu'homme qui aimait le cinéma ? Pour y répondre, j'aimerais faire appel à ce commentaire sagace de Bazin qui résume foncièrement le même film du maître français : « La vie du curé d'Ambricourt n'imité en aucune façon celle de son Modèle, elle la répète et la figure. Chacun porte sa croix et chaque croix est différente, mais ce sont toutes Celle de la Passion. Au front du curé les sueurs de la fièvre sont de sang²⁴⁵. »

Pour le lecteur qui suit de près le fil rouge de ma thèse jusqu'à maintenant, il sait que prometteuse est une mise en rapport entre cette observation du grand critique français et l'idée jungienne d'individuation portant sur la dynamique entre l'archétype et ses innombrables représentations. De la même façon, un lecteur de Jung, en lisant ces phrases de Bazin, ne peut pas s'empêcher de se rappeler cette réflexion presque déontologique à propos d'un « anticours » (ce terme étant de Langlois, cf. note 127) qui se trouve dans *Le Livre rouge* :

²⁴³ Cet échange hostile des lettres se trouve dans François Truffaut, *Correspondance* [1988], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1993, pp. 479-489.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 489.

²⁴⁵ André Bazin, « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 118.

« Croyez-moi : Ce n'est pas une doctrine, pas un enseignement que je vous donne. D'où tirerais-je le droit de vous donner des leçons ? Je vous révèle le chemin de cet être humain, son chemin mais pas votre chemin. Mon chemin n'est pas votre chemin ; je ne peux donc/ pas vous instruire. Le chemin est en nous, mais pas dans les dieux, ni dans les doctrines ni dans les lois. C'est en nous qu'est le chemin, la vérité et la vie.

Malheur à ceux qui vivent selon des modèles ! La vie n'est pas avec eux. Si vous vivez selon un modèle, vous vivez la vie d'un modèle, mais qui vivra votre vie sinon vous-mêmes ? Donc vivez-vous vous-mêmes²⁴⁶. »

Chacun sa croix car chacun son équation personnelle : la filiation est une affaire universelle tant qu'elle est individualisée. Il n'y a pas de chemin égaré proprement dit, quoiqu'idiosyncrasique, voire hérétique, tandis qu'un chemin peut être menteur et « traître²⁴⁷ » bien qu'il paraisse normal et bien droit. D'où il n'est non insignifiant de se rappeler que lorsqu'il critique le procédé de « l'équivalence » quant à l'adaptation selon Jean Aurenche et Pierre Bost, soit deux piliers de la Tradition de la Qualité, Truffaut fait allusion à la phrase ultime du même texte de Bazin sur Bresson : « Après *Le Journal d'un curé de campagne*, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Le-Duc de l'adaptation cinématographique. » Cette référence à Bazin est extrêmement révélatrice. Cela parce que cette idée de l'équivalence est inexcusablement critiquée par Truffaut : même si les deux scénaristes la considèrent comme indispensable pour atteindre l'état idéal dit « inventer sans trahir », il avance « qu'il s'agit là d'assez peu d'invention pour beaucoup de trahison. » Dans la même veine, alors qu'Aurenche et Bost préfèrent « inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du

²⁴⁶ C. G. Jung, *Le Livre Rouge*, op. cit., pp. 146-147.

²⁴⁷ « Truffaut le traître » est une expression qui s'applique à l'auteur de *La nuit américaine* principalement à cause du succès de ce film de la part de ceux qui le considèrent trop normal, trop narratif, trop commercial, trop « consensuelle et capitulard », ou trop « [ramassé] par le système ». Notons que ces dernières remarques entre guillemets sont de Jean-Louis Bory, à quoi répond Truffaut : « Je ne suis pas ramassé par le système, je travaille à ma façon dans le système. » On sait que le commentaire de Bory concerne aussi, en plus de Truffaut, Chabrol, Rohmer et Jacques Demy. Voir Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, op. cit., pp. 588-589.

roman les eût écrites pour le cinéma²⁴⁸ », Bresson, d'après Bazin, « traite le roman comme ses personnages. Il est un fait brut, une réalité donnée qu'il ne faut point essayer d'adapter à la situation, d'infléchir selon telle ou telle exigence momentanée du sens, mais au contraire confirmer dans son être²⁴⁹. » Il en résulte qu'il y a deux réalités coexistant dans le même film : la réalité écrite et celle qui a été capturée par la caméra. Ainsi Bazin continue d'en élaborer davantage :

« La discordance ontologique entre deux ordres de fait concurrents, confrontés sur l'écran, met en évidence leur seule commune mesure qui est l'âme. Chacun dit la même chose et la disparité même de leur expression, de leur matière, de leur style, l'espèce d'indifférence qui régit les rapports de l'interprète et du texte, de la parole et des visages, est le plus sûr garant de leur complicité profonde : ce langage qui ne peut être celui des lèvres est nécessairement celui de l'âme²⁵⁰. »

Et qu'est-ce que c'est ce *langage de l'âme* sinon « l'imagination », celle qui ne peut qu'être « créatrice », et qui est définie par Cazenave comme, très judicieusement, la « puissance de l'âme²⁵¹ », étroitement liée à l'Éros, l'*unus mundus* et une réalité tant empirique que psychique. Il en résulte qu'afin de poursuivre jusqu'au bout cette discussion sur la fonction cinéphile par l'intermédiaire du verdict si Truffaut trahit-il ou pas, il faut s'attarder sur cette liaison entre l'imagination et le réalisme, ce dernier étant une sorte de *théorie en tant que symbole* concernant l'idée de « fidélité²⁵² ». En fin de

²⁴⁸ Ces citations sont du texte « Une certaine tendance du cinéma français » dans François Truffaut, *Le plaisir des yeux*, op. cit., pp. 211-229.

²⁴⁹ André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 118-119.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 119. On sait que la phrase originale du texte de Bazin citée par Truffaut est : « Après Robert Bresson, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Le-Duc de l'adaptation cinématographique. » (p. 127). Cette version importe tant qu'on peut considérer Bresson comme un univers, celui qui est anthropomorphique, en dépit des variations et différences qui se trouvent entre ses films.

²⁵¹ Voir ces deux textes importants dans Michel Cazenave, *Jung revisité I : La réalité de l'âme*, Pairs, Entre-lacs, 2011 : « L'éros ou le désir de l'un » (pp. 109-113) et « L'imagination, puissance de l'âme » (pp. 115-121).

²⁵² Un des textes-hommages de Truffaut sur Bresson s'intitule « Pour Bresson : haute fidélité sur longue durée », ce qui n'est pas anodin. Voir ce texte dans *Le plaisir des yeux*, op. cit., pp. 63-65.

compte, ceci se veut, plus éthiquement que moralement, une réflexion ultime sur cette question strictement jungienne : comment vivre symboliquement ?

3.3 Écrire contre l'imagination créatrice : la stratégie d'une araignée sans stratégie

Pour répondre à cette question, je propose qu'on commence par un geste de remise en cause : l'argument de Susan Sontag dans son célèbre texte sur Bresson doit être remis en cause. Cela parce que pour dénoncer une tentative psychologique d'interpréter le maître français, elle évoque *La pesanteur et la grâce*, ouvrage de Simone Weil, afin d'illustrer l'aura religieuse de son univers cinématographique tout en opposant ces deux idées : « imagination » et « projet » — « L'accomplissement du « projet », le contraire de l'imagination, triomphe de la pesanteur qui accable l'esprit. » En effet, l'essayiste américaine se réfère aux trois réflexions de Weil dotées d'un raisonnement syllogistiques pour caractériser ce qu'elle appelle une « anthropologie bressonienne » :

1. « Tous les mouvements naturels de l'âme sont régis par des lois analogues à celles de la pesanteur matérielle. La grâce seule fait exception. »
2. « Le Grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir ; et c'est elle qui fait ce vide. »
3. « L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce. »

Comme je l'ai montré tout en le démontrant longuement dans le chapitre précédent, la psychologie que déplore Bresson est tout sauf jungienne et le religieux chez Jung est plutôt scientifique que métaphysique quoique ces deux qualités soient toutes conditionnées par celle dite synchronistique, une comparaison entre le psychologue suisse et la mystique française n'est donc pas mon but ici, ce qui dépasse d'ailleurs ma force. Ce que je veux mettre en lumière, en revanche, est que, très probablement, il n'y a pas de contradiction principielle entre l'idée de Wu Wei, liée à la fonction

transcendante ainsi qu'à l'imagination active, et celle de la grâce weilienne, que Sontag qualifie de « la quête de la légèreté spirituelle », qui est, d'une part, « indépendante de la volonté » et d'autre part, synonyme de ce que exprime cette réplique du lieutenant Fontaine (François Leterrier) dans *Un condamné à mort s'est échappé* : « [L]utter contre moi-même. » Une réplique dont la connotation est analysée comme suit par Sontag : « Là est le vrai combat, l'affrontement intérieur, la lutte contre la lourdeur, la pesanteur qui est en soi. Et l'idée d'une œuvre, d'un projet, d'une tâche, devient l'instrument de ce combat²⁵³. » Il en résulte que, si Bazin a vraiment raison en ce qui concerne le langage de l'âme chez Bresson (ce dont je suis viscéralement convaincu), l'imagination dont parle Sontag doit être celle qui est « chimérique » et « fantastique » au lieu de « créatrice », et, par conséquent, « vraie ». Pour distinguer ces deux genres d'imagination — l'une « vraie » (*imaginatio*), l'autre « fantastique » (*phantasia*) —, il me faut recourir à ces observations de Jung qu'il arrive à affirmer par le truchement des études alchimiques :

« L'*imaginatio* doit être comprise ici comme étant véritablement et littéralement le pouvoir de créer des images, ce qui est l'usage classique du mot, par opposition au terme de *phantasia* qui ne désigne qu'une « idée qui vous vient à l'esprit » dans le sens d'une pensée sans substance. [...] L'*imaginatio* est l'évocation active d'images (intérieures) *secundum naturam* (conformément à la nature) ; une activité idéatrice ou représentatrice au sens propre, qui ne tisse pas des fantaisies au hasard et sans fondement, « dans le vide » — en d'autres termes, qui ne joue pas avec ses objets mais cherche à saisir les faits intérieurs et à en donner un portrait fidèle à leur nature. Cette activité est décrite comme étant un *opus*, un œuvre²⁵⁴. »

²⁵³ Toutes ces citations, y compris celles de Simone Weil, se trouvent dans Susan Sontag, « Les films de Robert Bresson », *L'œuvre parle* [1968], Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2010, notamment pp. 262-267.

²⁵⁴ C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, *op. cit.*, pp. 219-220. Voir également « imagination active » et « imagination créatrice », deux entrées par Aimé Agnel dans *Dictionnaire Jung*, *op. cit.*, pp. 78-80 et 81-83.

L'imagination est donc le critère, peut-être celui qui est le plus exigeant, ou définissant, pour une personnalité créatrice dont l'œuvre est, en plus de ses œuvres au sens propre, sa vie, à savoir la circumambulation du Soi dont l'itinéraire est celui du mandala. D'où l'enjeu artistique pourrait devenir indissociable de celui qui est (auto)biographique. Il n'est donc pas étonnant si la politique des auteurs est assez souvent liée à la consécration du génie et au romantisme et si la différence définie par Jung entre l'imagination et la fantaisie pourrait nous faire penser au « *pouvoir esemplastique* » que Samuel Taylor Coleridge, le grand poète du romantisme britannique, a éclairé dans *Biographia Literaria*, son autobiographie en tant que manifeste de sa vision du monde et de l'art. Sans aucun doute, l'imagination est pour Coleridge ce « pouvoir » relatif à la création poétique. D'ailleurs, il s'agit très vraisemblablement d'une invention jungienne de la personnalité artistique. Ainsi définit-il cette faculté extraordinaire chère au poète :

« Je considère par conséquent l'imagination comme étant soit primaire soit secondaire. Je pense que l'imagination primaire est la force vivante, l'agent premier de toutes nos perceptions humaines, qui reproduit dans nos esprits finis l'acte éternel de la création du JE SUIS infini. L'imagination secondaire est selon moi l'écho de la première. Elle coexiste avec la volonté consciente, est identique à la première dans la forme de sa puissance d'agir mais diffère d'elle par degré et par son mode d'opérer. Elle dissout, diffuse, dissipe pour mieux recréer : ou si ce processus rencontre des obstacles, elle se bat tant bien que mal pour idéaliser et unifier. Elle est aussi essentiellement *vitale*, que les objets (en tant qu'objets) sont essentiellement fixes et sans vie²⁵⁵. »

Si on peut excuser la façon un peu fleurie, évidemment métaphysique, parfois trop hyperbolique, dont le poète anglais définit cette faculté et l'apprécier à juste titre, on en

²⁵⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Autobiographie littéraire (Biographia Literaria)* dans *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007, p. 377.

déduirait que celui (le poète en tant qu'artiste en l'occurrence) qui possède deux imaginations sait non seulement percevoir le monde tel que le crée JE SUIS mais aussi créer son propre monde comme le fait JE SUIS car il est doué de la divinité. Cela dit, d'une certaine manière, alors que tout le monde possède l'imagination primaire, qui est une partie intégrante du psychisme, seulement le poète connaît la quintessence de l'imagination secondaire et sait comment s'en emparer puis s'en servir. C'est en fait une faculté poétique inspirée, tout comme un *souffle* qui vitalise à travers quoi ce qui est mort peut d'abord être détruit, puis ressuscité, et finalement recomposé, ou plus exactement, transformé, en quelque chose d'unifié, idéalisé et potentiellement infini, tel un corps vivant. Le produit qui résulte de ce pouvoir « synthétique » est la célèbre « forme organique²⁵⁶ ». (On sait que l'adjectif « organique » est fréquemment sollicité par ceux qui travaillent dans le métier cinématographique, y compris Wong Kar Wai, à tel point qu'il devint, ô combien, un cliché.) Très probablement, l'implication psychologique dans ces propos de Coleridge se veut comme suit : pour que cette forme soit atteinte, la coopération entre le conscient et l'inconscient de la psyché, donc l'âme, est incontournable.

À l'image d'un Bresson qui a besoin du cinéma en l'opposant au cinématographe pour élucider, voire privilégier, ce dernier, le poète anglais, lui aussi, pour mieux illustrer l'imagination, met face à face cette faculté et celle dite « la fantaisie » tout en dévaluant cette dernière :

« La fantaisie, en revanche, n'a d'autres jetons dans son jeu que les quantités fixes et définies. La fantaisie n'est en réalité rien d'autre qu'un mode de la mémoire affranchi des contraintes du temps et de l'espace ; mélangé à ce phénomène empirique de la volonté qu'on appelle le *choix* et modifié par lui. Avec la mémoire ordinaire elle a en commun de recevoir ses matériaux tout préparés par la loi de l'association²⁵⁷. »

²⁵⁶ Voir M. H. Abrams, *A glossary of literary terms*, 7^e éd [1957], New York, Harcourt Brace College Publishers, 1999, pp. 87-88 et pp. 101-102.

²⁵⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Autobiographie littéraire*, *op. cit.*, p. 377.

Ce que décrit Coleridge de l'imagination et de la fantaisie, en dernière analyse, n'est pas trop loin des idées concernant le cinématographe et le cinéma selon le maître français. Certes, l'expression telle qu'« un mode de la mémoire affranchi des contraintes du temps et de l'espace » pourrait donner l'impression que dans le processus de la fantaisie, il s'y passe une sorte de recomposition que souligne le cinématographe. (Cf. par exemple, ces deux aphorismes de Bresson : « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent* des rapports nouveaux. » et « Une chose vieille devient neuve si tu la détaches de ce qui l'entoure d'habitude.²⁵⁸ ») Pour autant, après la recomposition telle que l'entend la fantaisie, la réaction chimique ne se produit pas. Il n'y a pas de transformation de la matière dans ce processus mental : autrement dit, ce qui était « fixe », « défini » et « tout préparé » le restera comme avant. Le souffle vital n'intervient jamais. Psychologiquement parlant, ce qui est mise en travail se circonscrit dans le champ de conscience et le résultat de ce processus, au maximum, ne pourrait être qu'une « forme mécanique²⁵⁹ ». À ce titre, peut-être les aphorismes les plus parlantes à la Coleridge chez Bresson sont les suivants : « Tirer les choses de l'habitude, les déchloroformer. » et « Le coup de pistolet de l'œil du peintre disloque le réel. Ensuite le peintre le remonte et l'organise dans ce même œil, selon son goût, ses méthodes, son Beau-idéal²⁶⁰. » Voyons pourquoi.

Pour le premier, il porte sur l'imagination selon Coleridge parce que, tout d'abord, les choses sont remises en ordre, recomposées, et recontextualisées en quelque sorte : celles-ci subissent une certaine forme de « l'étrangisation », pour ainsi dire. Mais cet effet qui se fait penser immédiatement à la fameuse préoccupation des formalistes russes, à savoir *ostranenie*, en réalité, n'est pas si tant que cela pourrait suggérer. Alors que pour les théoriciens de ce courant, d'abord littéraire ensuite cinématographique, tels que Victor Chklovski et Boris Kazanski, l'essentiel de l'art est de refuser une sorte de

²⁵⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 27 et p. 59.

²⁵⁹ Cf. note 256.

²⁶⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 134 et p. 130.

reproduction dite « naturaliste » des choses en même temps que de les déformer²⁶¹, la notion de rencontre bressonienne n'est pas vraiment une tentative forcée d'atteindre cet effet. En revanche, elle le laisse venir, ou plus précisément, elle le laisse advenir. Par conséquent, l'important dans la formule du maître français réside plutôt dans le mot-clé « déchloroformer ». À cet égard, on peut toujours se poser cette question quasi rhétorique tout en proposant une réponse définitive : qu'est ce qui peut être déchloroformé sinon les choses qui sont *a priori* vivantes, animées et qui sont très susceptibles d'être réveillées à nouveau ? En d'autres termes, ce sont des choses dans un état d'hypnose ou d'anesthésie, mais la durée de cet état n'est que temporaire. D'une certaine façon, ici, le message sous-jacent, voire subliminal (car cela serait à l'insu de Bresson lui-même), pourrait être ainsi : celui qui pratique le cinématographe devrait avoir une vision *animiste* du monde. Même si ce sont des choses qu'il faut tirer de l'habitude, ces choses, en tant qu'objets, essentiellement fixes et sans vie tout comme le présume Coleridge dans sa définition de l'imagination, sont censées être des existences organiques, sinon humaines au sens propre. C'est-à-dire qu'elles sont dotées d'une certaine âme et la tâche d'un artiste, le cinéaste chez Bresson et le poète chez Coleridge, n'est rien d'autre que de ressusciter et réactiver cet âme par le moyen du cinématographe pour le premier et de l'imagination pour le dernier. À la suite de ce raisonnement, la réalisation d'une œuvre d'art impliquera non seulement le sujet mais aussi l'objet. D'où ce qui compte vraiment, me semble-t-il, pourrait dépasser le fait d'avoir ou pas la faculté d'imagination. Mais plutôt : est-ce que cet objet est quelque chose existant en face du, c'est-à-dire, en dehors du, sujet ? Ou bien, est ce que cet objet est en fait une certaine concrétisation ou projection de ce qui existe déjà chez l'artiste, sauf que c'est dans un état inconscient (ou « en puissance » selon Renoir) ? Indiscutablement, pour répondre à ces questions à juste titre, « modèle », la notion centrale chez Bresson, est incontournable. J'y reviendrai d'une façon plus détaillée quand une comparaison entre la façon dont Wong Kar Wai travaille avec ses acteurs et celle de Bresson entrera en jeu. Pour l'instant,

²⁶¹ À ce propos, voir l'entrée « formalistes russes » par Eugénie Zvonkine dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op. cit.*, pp. 306-309.

je me contenterai d'y répondre en continuant la spéculation sur la deuxième formule susmentionnée.

L'enjeu principal de cette formule, à mon avis, n'est pas exclusivement la correspondance entre les arts, le cinéma et la peinture en l'occurrence, comme elle peut se faire sentir à première vue. En revanche, ce qui compte est plutôt la deuxième moitié de la phrase, à savoir la disposition immanente de l'artiste, en particulier « son Beau-idéal » avec un « b » majuscule. Cela dit, au lieu de considérer la formule comme une sorte d'éloge du génie qui tombe du ciel, je préfère la voir comme une belle occasion de penser la manière dont fonctionne le moi-conscient de l'artiste en collaboration avec son inconscient, là où vient, ou pousse, son génie. Dans le langage de Jung, ce génie est en fait une force innée de chacun²⁶² et tout dépend de comment on peut être sa proie tout en la vivant ou vivant avec elle (cf. Le Clézio sur Bresson, note 38). Certes, on peut toujours essayer de trouver des moyens de se rapprocher d'elle, de frapper à sa porte, de la solliciter, de la faire sortir, mais rien de tout cela n'est du vrai génie si ce n'est que le moi de l'artiste qui prend l'initiative. D'où lorsque Truffaut porte aux nues *Un condamné à mort s'est échappé*, il fait spécialement allusion à deux choses qui exigent notre attention. D'abord à cette déclaration visionnaire du maître français : « Le cinéma est le mouvement intérieur. » Et puis au fait que ce film aurait dû s'intituler *Le Vent souffle où il veut*, un fait qui sous-entend pourquoi Bresson a pu réussir à « accéder à une vérité inédite par un nouveau réalisme²⁶³ ». Un réalisme flambant neuf donc. Mais, au fond, qu'est-ce que c'est ce réalisme sinon celui qui témoigne de la réalité de l'âme, dont la puissance est l'imagination créatrice qui fonction comme le vent qui souffle : un souffle qui vitalise ?

Si quelqu'un comme Truffaut peut être ouvertement, voire inconditionnellement,

²⁶² Voir C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., pp. 47-49, pour une comparaison entre le génie et l'inspiration dans l'activité créatrice, y compris la découverte scientifique. Cf. l'*unus mundus* par rapport au montage à distance selon Pelechian.

²⁶³ François Truffaut, « *Un condamné à mort s'est échappé* » dans *Les films de ma vie*, op. cit., p. 212 et p. 214.

religieux vis-à-vis du cinéma, ce n'est pas simplement parce que, comme on a l'habitude de le croire (et ceci parfois dû à ses propos qu'il vaudrait mieux, me semble-t-il, reconsidérer en cas de besoin, comme il l'a fait lui-même par rapport aux maîtres élus, cf. l'anecdote susmentionnée concernant Chabrol et Hitchcock), il a été sauvé par lui, mais qu'il a été choisi par cette situation, et — voici le plus essentiel — se voir comme, sinon se contente d'être, *l'élu par excellence de cette situation*. Il s'agit de ce paradoxe que j'ai mis tant d'efforts à élucider et que j'aimerais souligner encore et encore puisqu'il est un fait, et on sait qu'un fait, malgré son immédiateté, subit ô combien de l'omission, de l'inattention ou bien, « toute la crasse spirituelle²⁶⁴ » : il faut accepter d'être limité pour vivre éternellement (cf. Rohmer sur *Sueurs froides* en particulier et Agnel sur Hitchcock en général, note 129). C'est-à-dire que le sentiment d'infinité, d'utilité, et de non-trivialité présuppose, quoique contradictoirement, celui de fatalité et de résignation, car ce dernier se trouve là que gît vivement la force matricielle. En un sens, ce côté doté d'une sensibilité négative, inférieure, féminine et d'un certain « Mal » (cf. l'observation chabrolienne d'Hitchcock : « Vous êtes le diable. »), est là où il faut traverser pour arriver à la « totalité » (qui n'est pas synonyme de la perfection, ni de l'idéalisation, loin s'en faut), donc la « quaternité » de la personnalité. Il est question de l'intégration de l'« ombre », cette partie toujours *corporelle* dans le psychisme, par rapport à l'ascension consciente dans le développement phylogénétique d'un individu²⁶⁵. Ainsi écrit Jung :

« *La totalité n'est pas la perfection, elle est l'intégralité de l'être*. Par l'assimilation de l'ombre, l'homme acquiert en quelque sorte un corps ; le domaine animal des instincts ainsi que la psyché primitive et archaïque se trouvent eux aussi exposés au faisceau lumineux de la conscience et ne se laissent plus refouler au moyen de fictions et d'illusions. C'est par là que l'homme devient ce problème difficile que,

²⁶⁴ L'expression est de Bazin. Voir « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 16.

²⁶⁵ Cf. « totalité » et « quaternité », deux entrées interconnectées, par Aimé Agnel et « corps » par Claire Dorly dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., pp. 180, 153-154 et 120-123.

justement, il est. Ce fait fondamental doit rester présent à la conscience, si l'on veut continuer à se développer²⁶⁶. »

Il est intéressant de lire ici que la condition de l'homme en tant que « problème difficile » est considérée par Jung comme quelque chose de « juste » (je suppose que l'adverbe « justement » n'est pas utilisé involontairement par lui), soit le contraire d'être illusoire ou fictionnel. Et il est encore plus intéressant de se rappeler que lorsqu'il commente le jeu des acteurs chez Bresson (c'est-à-dire le non-jeu des modèles d'après le cinématographe), Truffaut remarque qu'« [i]l suggère essentiellement une attitude intemporelle, une posture, une « difficulté d'être », une qualité de souffrance²⁶⁷ ». Bien évidemment, prêter l'oreille à cette part primitive et animale agitant toujours chez l'homme est dur, mais celui qui est sur la route d'individuation pour qui l'œuvre se veut sa vie sait qu'à quel point cette écoute du corps est précieuse, voire immanquable, s'il estime la vérité et privilège le réalisme, c'est-à-dire ce nouveau réalisme dont la créativité se mesure par l'âme et se manifeste à travers l'imagination. « Ce qui marque le caractère de l'imagination, c'est que le corps est marqué par le spirituel, et l'esprit a son propre corps²⁶⁸. » Ces mots de Cazenave parachevant l'imagination « vraie » ainsi ramène le regard appuyé tarkovskien en jeu étant donné qu'il rendrait la matière spirituel et l'esprit matériel : un geste qui est susceptible de laisser (ad)venir la grâce.

Quelqu'un qui sait se comporter en fonction d'une attitude religieuse mène sa vie comme si c'était un combat, celui de la foi en tant que savoir. Et quelqu'un tel quel ne se trompe guère. Car même s'il est fermement *croquant*, il sait qu'il y a quelque chose qui vit derrière la façade des choses. Il pourrait avoir une position bien solide, parfois partisane, mais celle-ci est toujours prête à se changer selon ce qui ne change pas. « Le

²⁶⁶ C. G. Jung, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 100. N'oublions pas les deux traductions possibles pour l'aphorisme alchimique « *Quod natura relinquit imperfectum, ars perficit*. », cf. note 204.

²⁶⁷ François Truffaut, « *Un condamné à mort s'est échappé* » dans *Les films de ma vie*, op. cit., p. 212.

²⁶⁸ Michel Cazenave, « L'imagination, puissance de l'âme » dans *Jung revisité I : La réalité de l'âme*, op. cit., p. 118.

SENS que l'on peut exprimer/ n'est pas le sens éternel²⁶⁹. » « Rien ne persiste sinon la Mutabilité²⁷⁰. » Ces belles phrases de sagesse ultime qui, au premier coup d'œil, n'ont rien à voir avec le cinéma, il n'en serait pas au courant, mais cette ignorance ne l'empêche pas de vivre symboliquement et celui qui vit symboliquement sait savourer la difficulté d'être et estimer la qualité de souffrance. Puisqu'il sait, viscéralement, que la souffrance *est* la joie, étant donné que ce ne sont que les deux faces d'une même pièce qui s'appelle, *justement*, l'amour²⁷¹, alias l'Éros, dont la définition est, selon Jung, « un *kosmogonos*, un créateur, père et mère de toute conscience²⁷² » (cf. le *Yi King*). D'où il est tout naturel de se rappeler que parmi toutes les grandes figures influentes de la pensée de Bazin, un nom lié malgré tout au « réalisme » — celui qui ne peut pas être réducteur mais symbolique —, Dudley Andrew dans sa biographie phare du critique français a intentionnellement mis en valeur le nom de Pierre Teilhard de Chardin, dont l'apport principal à Bazin est de l'initier comment « marier la science à la religion²⁷³ ». On trouve ainsi cette illustration emblématique par Andrew là-dessus :

« Teilhard lui [Bazin] apportait (personne ne sait à quel degré de sérieux) ses propres points alpha et oméga. Ses théories justifiaient à la fois sa propension à regarder la nature au microscope pour y trouver un sens, et son espoir en la création graduelle d'une nouvelle forme de conscience. Teilhard remplaçait le personnalisme de Mounier dans le contexte de l'infini. Il donnait un sens à la révolution culturelle et sociale, à une quête de la communion de l'esprit et du corps, fondée sur les messages inscrits dans la terre elle-même. Le cinéma devenait donc un outil nouveau pour observer et décrypter ces messages et pour unir les millions d'atomes de conscience — que nous appelons

²⁶⁹ Il s'agit du premier vers du premier chapitre de *Tao-te-king*, *op. cit.*, p. 51.

²⁷⁰ C'est un des vers les plus connus de Shelley. Voir « Mutabilité » dans *Percy Bysshe Shelley : poèmes*, Paris, Textuel, coll. « L'œil du poète », 1998, p. 24.

²⁷¹ La référence ici est à l'une des répliques les plus poignantes chez Truffaut qui, d'une certaine manière, définit son cinéma. Elle est d'abord apparue dans *La sirène du Mississippi* (1969), puis dans *Le dernier métro* (1980). Voir l'entrée « C'est une joie et une souffrance » par Sylvie Robic dans *Le dictionnaire Truffaut*, *op. cit.*, pp. 86-88.

²⁷² C. G. Jung, *Ma vie*, *op. cit.*, pp. 401-402.

²⁷³ Dudley Andrew, *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1983, p. 74.

public — dans la contemplation des vérités de la nature. C'était déjà un moyen de personnaliser l'univers, une anticipation de la noosphère de Teilhard.²⁷⁴ »

En dépit d'une différence de vocabulaire, et d'une mise en rapport délicate, quelquefois troublante, entre tant de figures hétéroclites évoquées jusqu'à présent, je me sens éthiquement obligé d'avancer ceci : si le nom de Bazin, en parallèle de celui de Langlois, serait incontestablement lié au père spirituel de la Nouvelle Vague, et si finalement il est quasiment futile de réduire ce mouvement cinématographique à telle ou telle doctrine académique (cf. l'épigraphe de Rohmer de ce sous-chapitre), c'est surtout parce que la seule idée dominante, s'il y en a une, qui puisse ramasser ce composite déjà trop polyphonique, se trouve celle de la cinéphilie, fondée sur un réalisme qui se mesure par la réalité de l'âme (*unus mundus*, soit « la communion de l'esprit et du corps ») dont chaque membre ne vit que symboliquement. En fin de compte, ceci s'accorde avec une formation langloisienne de l'œil qui commence par *apprendre à voir* (soit « regarder la nature au microscope pour y trouver un sens ») et débouche sur *créer du voir* (soit « la création graduelle d'une nouvelle forme de conscience »), en passant par un *regard appuyé* (soit « la contemplation des vérités de la nature »). Plus parlant sera cet argument si lui et cette constatation d'Antoine de Baecque sont juxtaposés :

« Le futur cinéaste devait donc « apprendre à voir » avant de devenir créateur : il a, en quelque sorte, vu son cinéma dans certains films élus avant de pouvoir le réaliser concrètement. La vision conceptuelle précède la mise en œuvre, ce qui confère, dans la genèse encore controversée de la Nouvelle Vague, une place antécédente à l'«apprentissage par le regard » par rapport aux mutations techniques et économiques, explications généralement avancées dans la naissance du mouvement.

Les « jeunes-turcs » ont vu leur cinéma puis ont forgé les conditions techniques ou économiques de sa réalisation concrète. La période cinéophile fut intensément vécue

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

comme un apprentissage du regard, et la place d'un apprentissage n'est pas séparable, dans la vie d'un artiste, de ses moments de travail créateur. Godard recourt à une comparaison éclairante à cet égard : « En peinture, autrefois, il y avait une tradition de la copie. Un peintre partait en Italie et faisait ses tableaux à lui en recopiant ceux des maîtres. Nous on a fait exactement la même chose et on a remis le cinéma à sa place dans l'histoire de l'art. » En retrouvant la tradition de la peinture classique, les critiques n'ont cependant pas fait que copier. Ils ont, comme le suggère Godard, créé à partir de la copie, considérant la critique comme un des versants, indispensable, de la création artistique. *Apprendre à voir*, en définitive, c'est essentiellement *créer du voir*²⁷⁵. »

Le fait que cette citation, dont le parti pris est sur la même longueur d'onde que celui du mythe du cinéma total d'après Bazin²⁷⁶, me soit venue à ce stade d'une thèse qui est vivante n'est pas un hasard dénué de sens, mais un moment synchronistique qui fait preuve d'une puissance numineuse et d'une présence de l'Éros. Cela, telle une révélation cinéphile. Car tout d'abord, elle boucle, d'une part, la boucle de ce long sous-chapitre qui est déclenché par l'idée de « la création-critique ». D'autre part, elle s'enchaîne aux deux sous-chapitres précédents. Un itinéraire triple, spiral mais surtout concentrique ainsi voit le jour : celui qui prend forme au fur et à mesure n'est rien d'autre que cette forme à l'image d'une circumambulation dont le centre ainsi que l'énergie motrice faisant les tours circonférentiels est toujours lié à cet acte, celui de voir, relativement *passif* de prime abord mais absolument *actif* dans le tréfonds. Voici

²⁷⁵ Voir Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 31.

²⁷⁶ Le grand texte de Bazin commence ainsi : « Ce que révèle paradoxalement la lecture de l'admirable livre de Georges Sadoul sur les origines du cinéma [*L'invention du Cinéma*] c'est, en dépit du point de vue marxiste de l'auteur, le sentiment d'une inversion des rapports entre l'évolution économique et technique et l'imagination des chercheurs. Tout me semble se passer comme si l'on devait renverser ici la causalité historique qui va de l'infrastructure économique aux superstructures idéologiques et considérer les découvertes techniques fondamentales comme des accidents heureux et favorables, mais essentiellement seconds par rapport à l'idée préalable des inventeurs. Le cinéma est un phénomène idéaliste. L'idée que les hommes s'en sont faite existait tout armée dans leur cerveau, comme au ciel platonicien, et ce qui nous frappe c'est bien plutôt la résistance tenace de la matière à l'idée, que les suggestions de la technique à l'imagination du chercheur. » Voir « Le mythe du cinéma total » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 19. On sait maintenant que le mot « mythe » dans ce titre n'est pas un choix quelconque. Bien au contraire, il est soigneusement évoqué par quelqu'un qui est à la hauteur d'un esprit scientifique comme Jung.

donc devant nos yeux un itinéraire-forme qui fait penser d'emblée au titre génial du texte de Rohmer sur *Sueurs froides*, à savoir « L'Hélice et l'Idée », qui s'achève avec cette phrase inspirée étonnamment jungienne :

« Idées et formes suivent la même route, et c'est parce que la forme est pure, belle, rigoureuse, étonnamment riche et libre qu'on peut dire que les films d'Hitchcock, et *Vertigo* au premier chef, ont pour objets — outre ceux dont ils savent captiver nos sens — les *Idées*, au sens noble, platonicien, du terme²⁷⁷. »

Quelqu'un qui arrive à cette réflexion inégalée ne peut pas être celui qui écrit sur un cinéma existant en dehors de, mais *chez*, lui-même. Autrement dit, c'est sur l'archétype du cinéma qu'il écrit tout en *étant écrit par lui*. Ce phénomène ainsi dépasse définitivement la sphère de cinéphage puisque, d'une façon consubstantielle, l'écran est déjà devenu la vie et un cinéphile ne peut mener sa vie que symboliquement. « Soyez athée et la caméra vous offrira le spectacle d'un monde sans Dieu où il n'est pas d'autre loi que le pur mécanisme de la cause et de l'effet. » Soyez *non*-athée, le cinéma se veut en revanche un « art métaphorique comme celui des vitraux ». Ces deux citations sont tirées de « Génie du christianisme²⁷⁸ », texte que Rohmer a consacré à *Europe 51* (1952) de Rossellini. Néanmoins, les catégories telles hitchcockien et rossellinien seraient mises en doute du moment qu'une attitude religieuse intervient. Vis-à-vis d'un cinéma en tant que vitrail, où la loi causale ne fonctionne que contre une réalité empirique conditionnée par l'âme, un spectateur-cinéphile regarde comme s'il était *en train de* pratiquer l'imagination active, comme si ce qui est *en train de* se dévoile sur l'écran,

²⁷⁷ Voir ce texte sous le titre d'« Alfred Hitchcock : *Vertigo* » reproduit dans *Le Goût de la beauté*, *op. cit.*, p. 183.

²⁷⁸ Cité par Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer*, *op. cit.*, p. 82. Les biographes continuent de citer le même texte — « Le génie du cinéma est de savoir découvrir une si étroite union et en même temps une si infinie distance entre le royaume des corps, son matériau, et celui des esprits, son objet. » —, avant de laisser ce commentaire à la fois bazinien et d'une certaine manière, jungien : « Dans cette correspondance « miraculeuse » entre ce que tout pourrait éloigner, le cinéma trouve sa vérité. » (*Ibid.*) Il en résulte que pour Rohmer, ce qui est vrai cinématographiquement présuppose une réalité qui ne peut qu'être psychique. Cf. ma discussion des trois étapes cinéphiles sous la houlette d'*Eros*, à savoir la distance, le rapprochement et la rencontre.

celui qui est mental, illustre légitimement cette maxime de Goethe susmentionnée : « Formation — Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel. » En effet, pour un cinéphile digne de ce nom, savoir croire est déjà un travail en phase avec la rencontre bressonienne et le cinéma ne pourrait qu'être son mandala par excellence. C'est pourquoi Chabrol, un autre *croyant* à la hauteur du chef de l'école Schérer, lorsqu'il est questionné à propos de sa monographie sur Hitchcock, peut donner cette réponse pleine d'humour, hautement intuitive et instinctive, donc, *juste* :

« C'est amusant d'essayer de faire un livre dont la méthode soit plus importante que le sujet. Car c'est la méthode d'analyse qui était amusante et intéressante. Le sujet Hitchcock, aussi, évidemment, et la méthode n'était possible qu'avec ce sujet-là, qui offrait énormément de possibilités de délire d'interprétation.

Il y a un type qui a dit que — c'était un critique de province, sa phrase était extraordinaire, mais il n'en tirait pas toutes les conséquences — il a dit qu'Hitchcock était très gênant, car il donnait l'impression d'une casserole bourrée de rien, bourrée à vide. C'est impensable, et malgré tout, c'est vrai. En ce sens, Hitchcock est la plus espagnole des auberges. Il en est d'ailleurs bien conscient.

Mais, qu'à partir de ces formes nous tirions des conclusions métaphysiques, c'est forcément faux. En même temps, nous avons raison de le faire, et nous en avons le droit, mais... C'est difficile à expliquer. Enfin, je veux dire que, chez lui, le point de vue formel est obligatoirement le plus important. Car ce n'est pas un formaliste, Hitchcock, c'est un formel²⁷⁹. »

Malgré le *fond* très riche dans cette réponse, ce qui est le plus impressionnant, me semble-t-il, se trouve sa *forme* : lorsqu'il essaie de donner des explications par rapport à un de ses maître élus, Chabrol a bien raisonné à partir d'une règle du jeu relativement précise et concrète comme s'il était en train de parler d'un mode d'emploi, puis à l'aide

²⁷⁹ Voir « Entretien avec Claude Chabrol » dans Antoine de Baecque et Charles Tesson (dir.), *La Nouvelle Vague*, op. cit., p. 123. Ce texte important est apparu pour la première fois en décembre, 1962, dans le numéro spécial « Nouvelle Vague » des *Cahiers du cinéma*.

d'un épisode haut en couleur extrêmement fertile et évocateur et finit par, non sans impuissance langagière, se référer à un terme beaucoup plus subtil, nuancé et glissant que formaliste qui est « formel ». En tant qu'élève élu, il a bien raison d'être hésitant. Oui, c'est tout à fait compréhensible pour lui de l'être. Car ce qu'il est en train de saisir, ou, *ce qui est en train de le saisir*, est, ni plus ni moins, « une structure vide servant de matrice virtuelle génératrice de certains types d'images, d'idées, d'émotions ou de comportements²⁸⁰ ». En d'autres termes, plus qu'une représentation de tel ou tel maître, il est question d'un *archétype du maître*²⁸¹, donc d'une réalité psychique nécessairement lié à un besoin vital. À cet égard, on songe à *Comment faire un film*, son fameux *manuel* édité quasiment quarantaine d'années après cet entretien réalisé à l'époque de la Nouvelle Vague. Au début de ce guide ayant l'air exclusivement

²⁸⁰ Voir l'entrée « archétype » par Viviane Thibaudier dans *Dictionnaire Jung, op. cit.*, p. 27. En effet, dès qu'il est question de l'archétype, il n'est jamais trop indiscret de faire appel à cette image d'auberge espagnole, au sens le plus « maître » du terme. Voici un autre exemple très éloquent de cet ordre. Il s'agit d'une déclaration lyrique qui est non moins théorique de la part de Truffaut à Catherine Deneuve : « À quoi puis-je comparer Catherine ? Si l'on tient à la rapprocher de quelque chose, il ne faut la comparer ni à une fleur ni à un bouquet car il y a une certaine neutralité en elle qui m'amène à la comparer plutôt au vase dans lequel on peut mettre toutes les fleurs. Son comportement, son allure, sa réserve permettent aux spectateurs de projeter sur son visage tous les sentiments qu'ils ont envie d'imaginer. Malgré son apparence plutôt romantique et fragile, Catherine a le naturel absolu des filles qui sont nées après la guerre, le même côté imperturbable et une pudeur qui, dans son travail d'actrice, lui commandent de ne pas se livrer tout entière. Cette retenue fait rêver, accroît le mystère et permet aux spectateurs de « remplir le vase ». » Voir le texte « En travaillant avec Catherine Deneuve » dans *Le plaisir des yeux, op. cit.*, p. 194. Je cite exprès la raison « objective » donnée par Truffaut dans un cas où cette raison ne peut être plus mise en doute, et, d'une certaine manière, secondaire. Vu que les rôles joués par le cinéma et l'amour pour les femmes dans la vie de quelqu'un comme Truffaut, l'idée conductrice la plus possible de cette déclaration ne peut être rien d'autre que celle qui est cinéophile. Il ne faut pas oublier que cette métaphore truffaldienne, à savoir « remplir le vase », est tout à fait en phase avec l'analyse très fine faite par Thierry Jousse lorsque ce dernier parle du processus de « projection » qui se produit chez Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu-Wai) par le biais du personnage de Mygale-Su Li-zhen (Gong Li) vers la fin de 2046. Voir *Wong Kar-wai*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDRP, coll. « Les petits Cahiers », 2006, pp. 70-71. Jusqu'à présent, cette monographie, malgré sa taille, reste toujours la plus éclairante jamais écrite dans le domaine. Le seul regret de cet ouvrage est l'absence de *The Grandmaster*, ce qui est compréhensible en raison de sa date de parution. On attend avec impatience, quoique futile, une édition mise à jour. Cf. mon entretien avec l'auteur autour de ce livre dans les annexes.

²⁸¹ Révélatrice est une mise en rapport entre cet archétype du maître et plusieurs étapes dans le développement du titre de *The Grandmaster*. Ainsi explique Wong Kar Wai : « Nous l'avions appelé *The Grandmaster*, puis *The Grandmasters*, au pluriel, et enfin nous sommes revenus à *The Grandmaster*. Cela reflète notre approche. Au début nous voulions raconter l'histoire d'Ip Man, puis nous avons pensé que le sujet dépassait une seule personne et devrait être l'histoire du monde des arts martiaux et de ses maîtres dans les premiers jours de la République populaire de Chine. Nous sommes revenus au seul Ip Man parce que nous nous sommes rendu compte que raconter son histoire, c'était décrire un état d'esprit. Quelle était sa qualité ? Qui était qualifié pour le titre de « Grand Maître » ? » Voir « Décrire un état d'esprit », entretien avec Wong Kar Wai réalisé par Michel Ciment, Adrien Gombeaud et Hubert Niogret dans *Positif*, n° 626, p. 15.

pragmatique, Chabrol, devenu un maître aujourd'hui, au lieu de répondre à la question éponyme, préfère se poser cette question beaucoup plus urgente, impérieuse et substantielle pour lui-même, en tant que spectateur devenu faiseur de film : « Pourquoi faire un film ? » Voici sa réponse à la fois sulfureuse, sévère mais sincère :

« Un film coûte beaucoup d'argent. Nous pourrions donc nous demander d'abord *pourquoi* on fait un film, avant de dire *comment* on y parvient.

Pourquoi ? cela dépend des gens.

De nos jours, le cinéma jouit d'un prestige assez bizarre. Nos contemporains ne veulent pas *faire du cinéma*, ils veulent *être dans le cinéma*, ce qui n'est pas du tout la même chose. Ceux qui veulent « être dans le cinéma » ne ressentent pas une véritable nécessité de faire un film. Cela ne leur est pas aussi indispensable que l'air qu'ils respirent. À l'époque où j'ai débuté, et pendant très longtemps, il n'était pas question pour mes camarades de la Nouvelle Vague et moi de faire autre chose. Nous ne pensions qu'au cinéma. Aujourd'hui j'entends dire : « Je me verrais bien dans un métier créatif. » C'est terrible. Et le résultat ne se fait pas attendre. Il faut aussi savoir ce que l'on veut faire²⁸². »

Ce témoignage, je l'estime comme *éthiquement juste*, vu qu'il n'est pas de la part de quelqu'un dont la réputation est seulement, sinon pathétiquement, narcissiquement, voire nécrophiliquement, liée à un mouvement cinématographique dont l'esprit est déjà impossible à réduire et se trouve d'ailleurs très téléologique (cf. *Le Livre Rouge* : « Vivez-vous vous-mêmes. »). Éthiquement juste, puisque, du point de vue de l'intégration de l'ombre, donc, à l'échelle de la quaternité, le cinéma et le cinéphile ne font plus qu'un (cf. la non-extériorité de l'observateur). Le premier est *littéralement* vital pour le dernier, et vice versa (cf. Truffaut : « Notre amour du cinéma était comme la soif qui pousse l'explorateur à boire même de l'eau croupie. »). Cet argument n'a

²⁸² Voir Claude Chabrol et François Guerif, *Comment faire un film* [2003], Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2004, p. 8.

rien à voir avec la figure de style dite exagération tant qu'il s'agit bel et bien d'une confirmation de la personnalité créatrice. À cet égard, n'oublions pas que le verdict « Truffaut est-il traître ou pas » concerne Chabrol aussi (cf. note 247). Mais finalement, est-ce qu'on peut être plus traître que si on ne vit pas soi-même, que si on fuit ou refuse une confrontation avec son imagination qui surgit automatiquement du tréfonds de la psyché, c'est-à-dire de l'inconscient collectif ?

Voici est advenu le moment juste où on peut revenir à la question de la fonction cinéphile liée au processus à l'image d'« Itard-Victor » après cette longue digression pourtant indispensable dans une route circumambulatoire. (Cette digression telle un besoin vital fait penser à la problématique proprement wong kar waienne du « trajet-bifurcation²⁸³ », dont la fonction est bien au-delà d'une technique narrative. En effet, chez le cinéaste hongkongais, la bifurcation est en fait cet enjeu dit la mise en dynamique des opposés : Yang et Ying, Logos et Éros, inceste et sacrifice, causal et synchronistique, etc., tout comme le personnage de Gong Er [Zhang Ziyi] est un *donné* incontournable pour que celui d'Ip Man [Tony Leung Chiu-Wai] puisse continuer jusqu'au bout son chemin du grand maître dont les trois étapes sont « voir lui-même, voir le monde, voir ses semblables ». On sait qu'Ip Man en praticien du *Wing Chun* est celui qui procède toujours selon ce principe : le plus court chemin d'aller d'un point à un autre est la ligne droite. Tandis que Gong Er, qui se spécialise en le *Ba Gua*, est quelqu'un qui avance toujours d'une façon rétrospective et circulaire, ceci concernant son savoir-faire mais surtout son savoir-vivre. Métaphoriquement parlant, c'est elle qui déclenche la situation nostalgique et qui rend l'aura nostalgique si dense dans *The Grandmaster*²⁸⁴. Plus précisément, elle est le symbole vivant de la nostalgie-archétype.

²⁸³ Cf. Thierry Jousse, *Wong Kar-wai, op. cit.* ainsi que mes deux entretiens avec le critique dans les annexes.

²⁸⁴ Voir « *The Grandmaster or the Grand Barber ? Multiple Choice Questions for Wong Kar Wai* », entretien réalisé par Li Hongyu dans Silver Wai-ming Lee et Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers Series », p. 145. Ce recueil des entretiens est le premier de ce genre dans le monde anglophone concernant les études consacrées à WKW.

Dans ce dernier cas, elle se veut très loin d'être cette image de « perdant » au sens mondain et banal du terme. Là-dessus, les propos de Wong Kar Wai méritent une reconsidération²⁸⁵. Enfin, si Ip Man et Gong Er pourraient représenter respectivement vertical et horizontal, on sait que dans la totalité, dont la croix est un des mandalas emblématiques, tout est relatif, *a fortiori* symbiotique. De fait, la nostalgie-archétype est cette origine des origines, cette source des sources : « Le commencement dans lequel tout est un et qui, par suite, apparaît également comme le but suprême se trouve au fond de la mer, dans l'obscurité de l'inconscient²⁸⁶. » Scruté sous cette perspective, le chemin d'Ip Man est celui de la réalisation de l'*archétype du maître* que cette remarque perçante d'Agnel résume foncièrement de quoi il est question : « La totalité, telle que l'entend Jung, implique, en effet, le sacrifice du lien névrotique à la mère ; elle n'est pas, par ailleurs, comme la traduction française de l'allemand *Ganzheit* pourrait le laisser croire, une addition d'éléments qui donneraient au moi une plus grande étendue, mais une difficile et paradoxale recherche d'équilibre, toujours marquée par la perte et le deuil, entre le moi, conscient de ses limites, et le Soi, représentant de l'homme « total », de l'*anthropos* « aussi vaste que le monde »²⁸⁷. » À l'égard de cela, maintenant, on comprend mieux pourquoi il est tout naturel qu'une des répliques les plus poignantes de Gong Er est : « Sans regrets, la vie serait dérisoire²⁸⁸. » Puisque, savoir aimer, c'est savoir vivre avec ces états d'esprit tels deuil et perte. Certes, *The Grandmaster* est un film de Kung Fu, mais, pour nuancer, c'est un film de Kung Fu qui est *in the mood for love* tel une histoire d'amour dans tous les sens du terme dont le sujet est ce chemin dit l'individuation et dont l'auteur est celui qui sait pratiquer une politique sous le signe de « réussir, c'est rater. »)

Veuillez excuser cette digression emboîtée. Revenons donc sur le verdict de

²⁸⁵ Voir John Powers, *WKW : the cinema of Wong Kar Wai*, op. cit., p. 263, où Wong Kar Wai emploie le mot « *underdog* ».

²⁸⁶ C. G. Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, op. cit., p. 41.

²⁸⁷ Voir l'entrée « totalité » d'Aimé Agnel dans *Dictionnaire Jung*, op. cit., p. 180. Notons que les mots entre guillemets sont de Jung.

²⁸⁸ Cf. note 8, une esthétique liée à l'idée de regret.

Truffaut. Alors, pour un spectateur faute de connaissance de l'histoire de la cinéphilie (française), même s'il sait apprécier *L'Enfant sauvage*, mais est-ce qu'il arrive, à un moment ou à un autre, à douter que l'enfant sauvé dans le film pourrait davantage être le docteur Itard (François Truffaut) que Victor (Jean-Pierre Cargol) ? Une interprétation subjective, mais non sans objectivité, serait : c'est l'histoire d'une rencontre bressonienne entre un cinéphile déjà averti qui trouve tout en cherchant (et vice versa) et le cinéma qui, quoique potentiellement total (dans le sens bazinien du terme), n'est pas encore totalement réalisé. Parmi presque tous les propos de Truffaut qu'on peut lire sur *L'Enfant sauvage*²⁸⁹, ce film réalisé après Mai 68 est toujours considéré comme un discours « non-snob » contre le courant « anticulturel » à l'époque. Son thème principal, la promotion de la culture, est donc très en désaccord avec l'air du temps à ce titre. Ces mots de Truffaut le montre bien :

« C'est comme les mouvements anticulturels aujourd'hui, c'est très bien, mais qu'on donne déjà la possibilité à tout le monde d'être cultivé et après on fera de l'anticulture, vous voyez ? Je crois que la culture ne peut être contestée que par ceux qui en ont été gavés, et comme ce n'est pas le cas général, laissons les gens accéder aux livres, accéder à la musique, accéder à tout ça, je le crois²⁹⁰. »

Oui, je le crois aussi. Néanmoins, lorsque je fais plus d'attention au film, j'ai cette impression très étonnée d'avoir vu un docteur à la fois *élu* et *convoqué* (par ?), quasiment dénué de sentiment humain vis-à-vis du Sauvage de l'Aveyron. Ceci est vrai lorsqu'il découvre le reportage dans le journal, mais il est encore plus évident quand le Sauvage est ramené à l'Institut des Sourds-Muets de Paris et que commence un débat en tant que pari entre Itard et le docteur Philippe Pinel (Jean Dasté). Pour ce dernier, autorité qui représente l'opinion de la majorité des docteurs, l'enfant est anormal et imbécile et c'est pour cette raison même qu'il a été abandonné dans la forêt. Mais pour

²⁸⁹ Voir, par exemple, François Truffaut, « Comment j'ai tourné *L'Enfant sauvage* », paru dans *Avant-Scène Cinéma*, n° 107, octobre 1970, pp. 8-10.

²⁹⁰ Voir Aline Desjardins, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, op. cit., p. 46.

le jeune Itard, c'est simplement un enfant illégitime, à savoir *impur* (en phase avec le cinéma donc), qui manque d'être convenablement éduqué. À cet égard, dans un entretien très sous-représenté, Truffaut a dit d'Itard : « [I]l a aussi dans son caractère l'égoïsme d'un homme qui a trouvé sa mission. C'est inconscient, bien sûr²⁹¹. » Ici, je n'ai aucune envie d'invalider que ce film est une tentative de mettre en relief la vertu d'éducation comme le soutient Truffaut. Je veux tout simplement proposer que peut-être cette mission est inconsciente parce que pour un cinéphile autodidacte comme l'est Truffaut, ce Sauvage, une sorte d'homme primitif, symbolise vigoureusement la *materia prima* de son mythe du cinéma total, c'est-à-dire la toute première étape dans un processus alchimique en tant que circumambulation autour de l'archétype du cinéma. Par conséquent, Truffaut, le cinéphile élu, a peut-être eu tort d'employer le terme « égoïsme » pour cette mission car elle est plutôt du côté de l'individuation étant donné qu'il s'agit d'un individu qui, pour continuer son chemin cinéphile, quoique nostalgique, prend toujours en considération la norme collective tout en suivant une autre orientation par rapport à cette norme (Pinel dans le film ou tous les courants cinématographiques à l'époque). Mais, Truffaut, est-ce qu'il ment, est-ce qu'il trahit, est-ce qu'il devient infidèle envers ce qu'il était, de plus en plus d'ailleurs, après Mai 68 ? À cet égard, ces trois énoncés qui viennent à mon esprit, seraient susceptibles de donner des réponses persuasives, sans doute. D'abord, il s'agit de la justification susmentionnée de Truffaut par rapport à la critique de Bory sur *La nuit américaine*, son succès ambivalent : « Je ne suis pas ramassé par le système, je travaille à ma façon dans le système. » Ensuite, de l'épigraphe de Rohmer définissant l'esprit de la Nouvelle Vague : « Nous n'avons pas suivi la filière de l'institution, nous avons au contraire voulu briser les règles. C'est pourquoi, tous, nous avons été producteurs et nous le sommes restés d'une certaine façon. » Et enfin, de cette réflexion à la fois complexe, souple et lucide de Serge Daney sur la politique des auteurs, idée qui, quoi qu'il arrive, sera toujours liée au nom de Truffaut, intimement :

²⁹¹ Voir Anne Gillain (dir.), *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988, p. 256.

« Dans un art aussi impur que le cinéma, fait par beaucoup de gens et fait de beaucoup de choses hétérogènes, soumis à la ratification du public, n'est-il pas raisonnable de penser qu'il n'y a d'auteur — c'est-à-dire de singularité — que par rapport à un système — c'est-à-dire à une norme ? L'auteur ne serait pas seulement celui qui trouve la force de s'exprimer envers et contre tous mais celui qui, en s'exprimant, trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache. [...] Les films d'auteurs nous renseigneraient mieux sur le devenir du système qui les a produits que les produits aveugles du système lui-même. L'auteur serait, à la limite, la *ligne de fuite* par laquelle le système n'est pas clos, respire, a une histoire²⁹². »

Pour un lecteur qui suit de près, et surtout patiemment, cette thèse jusqu'à ce stade, un mot-clé devrait se distinguer de cette belle réflexion tout en le captivant, tel un moment de réflexivité, à savoir « distance », celle qui est bonne. Et pour un chercheur-cinéphile, cette bonne distance ne peut qu'être celle qui est *ironique*. Il est donc affaire de cette souci déontologique qui donne le ton dès le début de cette circumambulation sous les auspices de l'interaction entre le subjectif et l'objectif et qui préoccupe justement la méthode de travail d'après De Baecque. De fait, si je tiens coûte que coûte à citer cet historien français, ce n'est pas principalement pour son mérite *biographique*, mais aussi, et notamment, voire manifestement, pour sa force *autobiographique* (sinon l'enjeu reste toujours auprès de « cinéphage » au lieu de « cinéphile »). Autrement dit, c'est la distance ironique entre un savant scientifique et un cinéphile passionné, les deux coexistant d'une manière réciproque chez cette même personnalité, qui tient mon attention. « Antoine de Baecque est une phalène du septième art. Irrésistiblement attiré par le faisceau des projecteurs, il refuse cependant de s'y laisser bruler. D'où la complexe limpidité de ses analyses²⁹³. » Cette appréciation assez impartiale de la part d'un critique de *Positif* qu'est Michel Cieutat fait brusquement penser à l'intégration

²⁹² Voir Serge Daney, « Après tout », *La politique des auteurs : les entretiens*, op. cit., p. 12.

²⁹³ Voir l'entrée « Antoine de Baecque » par Michel Cieutat dans Michel Ciment et Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1997, p. 282.

jungienne de la corporalité (puisqu'instinctive) et de la faculté de différenciation telle l'entend la fonction transcendante. Dans cette disposition paradoxale en tant que dynamique psychique, il y a donc une attitude religieuse qui joue, celle qui définit si bien la cinéphilie dont la Nouvelle Vague est le symbole vivant. D'une certaine manière, c'est comme si j'étais en train de dire que entre l'historien français et le mouvement cinématographique, il existe cette équation personnelle conditionnant un réalisme dont le critère est la réalité de l'âme, dont la puissance est l'imagination créatrice et dont le cadre théorique ne peut qu'être empirique, donc toujours en devenir. « Le cinéma est une pensée qui prend forme, une forme qui pense. » Savoir prendre forme ainsi que penser, le cinéma, vu comme cela, ne pouvant qu'être un processus, ou mieux encore, un *verbe* qui se déguise en un *nom*, telle une « substantivation²⁹⁴ ». Si quelqu'un comme De Baecque, qualifiant « son » *Dictionnaire de la pensée du cinéma* d'un manifeste²⁹⁵, a pu avoir recours à cet aphorisme de l'auteur des *Histoire(s) du cinéma*, c'est parce que, je suppose, cette formule typiquement godardienne est caractérisée par une figure de style dite « réversion » : une figure dont le but n'est pas gratuitement rhétorique. En revanche, permettant à Godard « de faire revenir sur eux-mêmes les mots dans un sens différent²⁹⁶ », elle fait preuve d'une vision bressonienne du monde, celle qui est animiste. C'est-à-dire qu'il y a une âme qui habite le monde tout en ayant besoin de ce dernier pour se reconnaître, se manifester, et, de s'incarner. Il en résulte que le but de cette figure stylistique est d'ordre éthique du moment que l'objet regardé par le sujet sait, à l'inverse, regarder ce dernier tout en le surprenant, et comment ! D'où il n'est

²⁹⁴ Notons que Christine Maillard dans sa *N.d.T.* du *Livre Rouge* mentionne spécifiquement la prédilection lexicale de Jung pour le procédé de la substantivation et cela, en parallèle de l'habitude de la langue allemande, est en fait en étroite relation avec son insistance sur l'aspect symbolique des choses. Ainsi commente la traductrice : ce procédé « témoigne de la quête, par le langage, de ce qui n'est pas encore connu [...] qui, dans le cadre de la pensée de Jung, trouve son expression dans le symbole, « expression la plus adéquate pour une réalité encore relativement inconnue, mais perçue comme présente... » Il marque la dynamique d'un langage poétique constamment en mouvement. » Voir Christine Maillard, « Note sur la traduction française » dans *Le Livre Rouge*, *op. cit.*, p. 130. La citation emboîtée est l'une des définitions du symbole données par Jung.

²⁹⁵ Voir « Avant-Propos » dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op. cit.*, p. vii. Cf. mon entretien avec De Baecque dans les annexes.

²⁹⁶ Voir Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 95, pour une analyse de la fonction de cette figure stylistique.

pas trop surprenant qu'en introduisant son concept le plus *théorique* dans son ouvrage le plus *théorique* jamais conçu, à savoir « la forme cinématographique de l'histoire » et *L'Histoire-caméra*, De Baecque ait commencé par un récit ouvertement intime sous le signe de « regard-caméra » tout en parachevant ce même livre par cette formule : « Toutes les histoires sont possibles²⁹⁷. » Bien entendu, tout comme on ne peut jamais prendre ce que dit Jung au sens propre si on veut, quoique difficilement, saisir le sens de ses propres, cette formule baecquienne ayant l'air trop bienveillant n'a pas de sens si on n'arrive pas à la vivre par l'intermédiaire d'une écriture-imagination qui s'appelle l'histoire-caméra : une écriture qui est beaucoup plus souple, beaucoup plus précise et beaucoup plus personnalisée que la théorie²⁹⁸, et qui, me semble-t-il, pourrait se considérer comme une sorte de forme (au sens plus formel que formaliste du terme) du processus d'individuation.

À l'égard de cet argument, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto ont donc eu tort lorsqu'ils considèrent la cinéphilie dont De Baecque rend compte dans *La cinéphilie* trop académique, trop intellectuelle, trop élitiste, trop réductrice, trop parisienne, trop Nouvelle Vague, trop *Cahiers du cinéma*, en un mot, trop limitée²⁹⁹. Il me paraît qu'ils ont lu le livre, sans aucun doute, mais, hélas, ils ont eu trop d'envie de développer leur propre thématique que finalement ils sont allés trop vite et n'ont pas eu assez de temps,

²⁹⁷ Voir « Introduction » et « Conclusion » dans *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, pp. 19-52 et pp. 440-445. Cf. Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », 2008.

²⁹⁸ À plusieurs reprises, De Baecque fait appel au nom de Siegfried Kracauer pour élaborer la force « formelle réaliste » de cette écriture-imagination qu'est l'histoire-caméra. Selon Kracauer, écrit De Baecque, « le cinéma plane au-dessus de l'histoire comme un hélicoptère ou un avion prenant des clichés topographiques, toutefois pas aussi haut que la théorie, dont l'obsession pour les régularités et les concepts lui cache les contours du paysage au-dessous. Le cinéma descend assez bas pour examiner les détails du paysage, puis remonte pour jouir d'une perspective qui lui semble mieux appropriée et plus suggestive. Parfois même, il s'approche si près qu'il survole l'histoire au point de voir les films qui y sont donnés dans quelques ciné-parcs en plein air. Fasciné par cette mise en abîme et en reflet du cinéma dans l'histoire, l'historien peut alors cesser un instant de considérer le passé en tant que tel pour le voir comme un film, confortablement installé, dans le cinéma en plein air de l'histoire. » Voir *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 49. Ce passage important se trouve également dans « Les traversées du cinéma », *Feu sur le quartier général !*, *op. cit.* pp. 27-28. Cf. l'idée « la théorie en tant que symbole » chez Jung.

²⁹⁹ Voir Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010, notamment pp. 9-33.

ni assez de patience (donc pas assez de regard appuyé) pour faire attention à cette idée-clé de « distance ironique » telle qu'on peut la remarquer dès que l'on ouvre l'ouvrage, ni à cette réflexion en tant que profession de foi mise en exergue qui se trouve aussi tôt qu'entrée en matière :

*« Écrire l'histoire d'une passion,
c'est transformer les méthodes de sa discipline :
comment une culture en devenir agit-elle sur un savoir établi³⁰⁰ ? »*

En effet, une lecture soigneuse, mais surtout symbolique, de *La cinéphilie* pourrait très probablement mener à cette mise en abîme qui se trouve entre ces lignes de la part d'un historien qui *est* un cinéophile et l'épigraphe susmentionnée de Rohmer définissant l'esprit de la Nouvelle Vague : une mise en abîme qui se veut, en fin de compte, une mise en miroir entre deux formes d'expression proprement créatrice qui sont au fond consubstantielles, à savoir le stylo-caméra et la caméra-stylo. Un travail universitaire en particulier et scientifique en général ne doit jamais s'éloigner de ce côté « passion », soit charge affective. Bien au contraire, le risque d'être trop subjectif n'est pas si loin que cela si ce côté est posément mis de côté car il est exactement là où pousse cette racine de la conscience, à savoir la psyché objective : le champ des archétypes³⁰¹. La façon baecquienne de travailler, telle que la décrit l'historien-cinéophile lui-même sous cette métaphore de « stratégie de l'araignée », à ce titre, est très révélatrice :

« [L]a cinéphilie est en effet une culture construite autour du cinéma, un croisement de pratiques historiquement contextualisées, de gestes historiquement codés, tissés autour du film, de sa vision, de son amour et de sa légitimation. Autour du film, le chercheur croise ses sources, nombreuses, diverses, et écrit, moment par moment, le

³⁰⁰ Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 9.

³⁰¹ Cf. Viviane Thibaudier, *100 % Jung*, op. cit. pp. 145-150. Voir également Aimé Agnel, « Écrire, rêver, une affaire de devenir », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2009/2 n° 129, texte stimulant consacré à écrire contre l'inconscient.

« cinéma dans son contexte », à la manière dont une araignée tisse sa toile. L'épreuve historique, en ce sens, devrait tenter de saturer son objet d'intelligibilité. Et il faut faire effort pour penser positivement la saturation, ce que l'on peut comparer à une sorte de pari interprétatif. Le chercheur se comporte tel un joueur : il parie que son pari lui sera rendu en puissance de réflexion. Il espère que la forme de son objet — qu'il souhaite la plus inextricable possible — que les obstacles qu'il impose à son propre regard seront une motivation supplémentaire à son désir d'interpréter³⁰². »

Il s'agit donc d'une écriture en tant qu'interprétation, donc d'un geste créateur digne de ce nom, qui a une « source touffue³⁰³ » comme point d'origine ainsi que point d'appui et dont le parti pris, ou plutôt le pari, est de se trouver à mi-chemin entre tout ce qui a tendance à se vouloir unilatéral (cf. note 164, l'idée « maïeutique » chez Bazin). Biographe de Godard, De Baecque n'est pas étranger à cette formule-réversion très connue puisqu'elle est tant clairvoyante que troublante : « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction³⁰⁴. » D'où dans la pensée de l'historien-cinéphile français, une place signifiante est intrépidement réservée à cette force à la fois *réaliste* et *formelle* qui n'implique rien autre qu'une faculté dite l'imagination (cf. note 298, à propos de Kracauer). En un éclair, cette préoccupation s'enchaîne-t-elle inéluctablement à cette écriture *médiate* qu'est l'art du cinématographe qui est affaire d'un « travail intermédiaire de l'imagination » (cf. note 47) selon Bresson, qui préfère appeler son acteur modèle dont la raison la plus définitive, à mon avis, pourrait se révéler fortement dans cet aphorisme pourtant

³⁰² Antoine de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 17.

³⁰³ Voir « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *l'Histoire-caméra* », art. cit., pour l'élaboration des termes comme ceci et stratégie de l'araignée.

³⁰⁴ Citée par de Baecque dans *Godard : biographie*, op. cit., p. 95. À l'égard de cette formule, revient à mon esprit est cette anecdote très stimulante lorsque Godard demande à Pelechian si, dans une scène des *Saisons* (1975-1977) où il pleut à verse, cette pluie est réelle ou fabriquée. Gène, le cinéaste arménien donne cette réponse qui, malgré une réaction d'humeur, est potentielle de réflexion théorique : « [...] il pleuvait et [...] on a ajouté de la pluie. » Voir Serge Avédikian, « Lettre à Artavazd Pelechian », *Artavazd Pelechian : une symphonie du monde*, op. cit., p. 14.

hermétique : « Un seul mystère des personnes et des objets³⁰⁵. » Oui, je le qualifie exprès d'hermétique puisqu'il est intimement lié à toutes ces figures alchimiques telles Hermès, Mercure ou encore Thot qui sont représentations variées du même « dieu de l'écriture » : un « dieu-messager » ainsi qu'un « dieu du passage absolu entre les opposés³⁰⁶ ». De fait, le mystère est toujours « un » et « seul » car rien n'est mystère sauf si est en jeu cette réalité de l'ordre psychoïde, là où le sujet et l'objet sont vivement interchangeables. « Entre eux [modèles] et moi : échanges télépathiques, divination³⁰⁷. » En lisant ces mots inspirés de l'homme-cinématographe, tout à coup, je me suis rendu compte, ceci tel un moment de rencontre bressonienne, pourquoi Wong Kar Wai peut aimer Bresson tout en ne travaillant qu'avec les superstars du *cinéma*, pourquoi il peut travailler avec les acteurs les plus professionnels tout en leur faisant répéter tant de fois et, enfin, pourquoi il est réputé, d'une manière non moins caricaturale, de n'avoir pas de scénario tandis qu'il est un scénariste réputé devenu cinéaste. Lors de la sortie d'*In the Mood for Love* en France, dans un grand entretien passionnant accordé à Jean-Marc Lalanne, Maggie Cheung, un des modèles wong kar waiens par excellence ainsi qu'une actrice excellente, dévoile la face cachée de cette histoire de non-histoire :

« Au bout de neuf mois, nous pensions que le film était terminé. Mais huit jours après, Wong Kar Wai m'a rappelée pour que je revienne une semaine. J'ai accepté. Sauf que ça a duré un mois. Et à chaque fois qu'il me rappelait, ça durait à nouveau un mois. Je me suis souvent énervée. Je lui demandais pourquoi il n'était pas capable de décider une fois pour toutes ce que serait le film. Mais il n'y a pas de transaction possible. C'est pour lui la seule façon de procéder. Il trouve le film en visionnant les rushes. Il a besoin de découvrir les images déjà tournées pour en imaginer d'autres.³⁰⁸ »

³⁰⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 28.

³⁰⁶ Ces expressions sont de Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972, p. 105 sq. Cf. note 132.

³⁰⁷ Robert Bresson, *Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 17.

³⁰⁸ Voir Jean-Marc Lalanne, « Maggie Cheung », *Cahiers du cinéma*, n° 553, p. 50.

Il s'agit ainsi bel et bien d'un « film qui se trouve en se faisant³⁰⁹ », telle l'idée centrale de la fonction cinéphile : celle d'*inventire* (trouver en cherchant, chercher en trouvant), mot-clé sur la même longueur d'onde qu'une circumambulation du Soi. Pour rendre compte d'une manière réaliste formelle d'un objet d'étude à la hauteur de Wong Kar Wai, un chercheur-cinéphile ne peut arriver à le faire qu'à travers une confrontation avec sa nostalgie-archétype, c'est-à-dire une série de rencontres avec la grâce. « Le CINÉMA puise dans un fonds commun. Le cinématographe fait un voyage de découverte sur une planète inconnue³¹⁰. » Réaliser une thèse à force plutôt de ce dernier, c'est procéder en parallèle de l'inconscient, celui qui est personnel mais surtout collectif : un inconscient qui s'opère telle une araignée sans stratégie (cf. *A Touch of Zen*). Il est donc question d'écrire contre l'imagination créatrice, autrement dit, de vivre symboliquement sous le signe de la stratégie d'une araignée sans stratégie.

³⁰⁹ Voir Michel Chion, *Écrire un scénario : édition définitive*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 2007, p. 102. Voir également, du même auteur, « The Third Reality : *In the Mood for Love* » dans Martha P. Nochimson (dir.), *A Companion to Wong Kar-wai*, Malden, Wiley Blackwell, 2016, pp. 462-466, un texte important consacré à cette réalité empirique qui n'est possible que lorsque le film se déroulant devant les yeux de son spectateur se fait avec ce dernier. Par rapport à cette observation, voir mon premier entretien avec Thierry Jousse dans les annexes, où il affirme que chez Wong Kar Wai, cinéaste post-maniériste par excellence, « le spectateur est un partenaire absolu du film et que sans le spectateur, le film n'existe pas. C'est-à-dire que c'est vraiment le spectateur qui fait le film, littéralement on pourrait dire. »

³¹⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 35. Cf. note 91, concernant cette idée d'une marche vers l'inconnu.

Deuxième partie
Études sur la phénoménologie
de la nostalgie-archétype wong kar waienne

*« Les mélodies qu'on entend sont douces, mais celles qu'on n'entend pas/
Sont plus douces encore. »*
— John Keats³¹¹

Ouyang Feng : « Pourquoi dévisages-tu sans cesse cette femme? »
Le sabreur du crépuscule : « Parce qu'elle me rappelle quelqu'un d'autre. »
— *Les Cendres du temps*³¹²

³¹¹ John Keats, *Ode sur une Urne Grecque* dans *Poèmes choisis*, Paris, Aubier, coll. « Collection Bilingue des classiques étrangers », 1952, p. 287.

³¹² Wong Kar Wai, *Les Cendres du temps*, 1994.

Chapitre 3

Rechercher le film dans tous les films

En effet, pour un cinéphile, apprendre à voir, c'est créer du voir. Cette affirmation de la Nouvelle Vague est ainsi le pari de cette partie consacrée moins au cinéma de Wong Kar Wai *stricto sensu* qu'à une expérience strictement wong kar waienne, celle qui n'est pas possible sauf si le cinéaste hongkongais est, ni plus ni moins, LE cinéaste préféré, tel un objet déjà inéluctablement fétichiste pour le chercheur universitaire. Il s'agit donc d'une sorte de règlement de compte avec son équation personnelle de la cinéphilie, soit un projet d'étude caractérisé par une mise en abîme. Si tout est Wong Kar Wai, ou plus précisément, si Wong Kar Wai est déjà devenu la nostalgie-archétype de ce thésard-cinéphile, comment une circumambulation se fait autour du mythe du cinéma total ?

Comme c'est souvent le cas dans le travail présent, pour répondre à cette question étroitement liée à un phénomène de la substantivation, Wong Kar Wai en occurrence, avoir recours à un dictionnaire, c'est-à-dire une solution étymologique, ne peut plus être souhaitable. Ainsi pour l'entrée dédiée au cinéaste hongkongais dans *Les grands réalisateurs*, Charles Tesson, à juste titre, met en exergue deux mots-clés pour le résumer : « amour et nostalgie³¹³ ». Même s'il n'existe pas un lien évident entre les deux à première vue, l'un concernant plutôt le sentiment émotionnel entre les personnages et l'autre l'aspiration à un lieu, une période ou un objet, qui est déjà perdu ou au passé, le critique continue d'élaborer le lien intérieur entre eux à travers *2046*, qui, pour lui, est la « véritable polyphonie amoureuse sur l'éclatement du temps à partir des souvenirs d'un séducteur qui recherche la femme dans toutes les femmes³¹⁴ ». D'emblée, la lucidité mystérieuse dont fait preuve l'univers de Wong Kar Wai serait

³¹³ Voir l'entrée « Wong Kar-wai » par Charles Tesson dans Jean A. Gili, Daniel Sauvaget, Charles Tesson, Christian Viviani, *Les grands réalisateurs*, Paris, Larousse, coll. « Reconnaître/Comprendre », 2006, p. 233.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 234.

révélée si on tente une lecture symbolique de cette phrase stimulante qui recèle, me semble-t-il, au moins trois dimensions à réfléchir.

Pour commencer, je propose qu'on s'attarde un peu sur la notion « polyphonie » : une technique esthétique liée à l'utilisation du point de vue multiple chez Dostoïevski observée par Mikhaïl Bakhtine³¹⁵. Ce qui rapproche cette idée de la nostalgie est le fait que tous les deux engagent peu de valeurs définitives, sans parler de valeurs monistes. Dans une œuvre, l'idéologie ou la vérité ultime, s'il y en a, est toujours *réfractée* d'une manière détournée, plutôt que linéaire, par les voix diverses au fur et à mesure que la narration avance car un récit polyphonique se déploie de façon dialogique. Au niveau *intrinsèque*, c'est-à-dire au sein de l'œuvre, ce dialogue sera possible à condition que chaque personnage soit un idéologue gardant pour lui-même une idée ou une philosophie soit à exprimer, soit à défendre. Quant au niveau *extrinsèque*, ce dialogue implique forcément le lecteur-spectateur qui possède sa propre connaissance *a priori*. En d'autres termes, cette polyphonie amoureuse se produit non seulement entre les personnages mais également entre le discours de Wong Kar Wai et son spectateur. À ce propos, on peut se référer à une élaboration de l'idée polyphonie proposée par Thierry Jousse. Cette référence, en plus de sa contribution à approfondir la notion, nous éclaire pour deux autres raisons quasiment contingentes. Jousse, grand amateur de Wong Kar Wai, a rédigé une monographie sur John Cassavetes, d'où on va citer sa réflexion sur la polyphonie, avant de publier son ouvrage sur le cinéaste hongkongais. Du côté de Wong Kar Wai, dans un entretien passé avec Peter Brunette, il évoque l'influence sur la première partie de *Chungking Express* (1994) de *Gloria* (1980), le film ayant le plus grand succès public de Cassavetes³¹⁶. Ainsi parle Jousse de la polyphonie chez

³¹⁵ La relation entre la narration de Wong Kar Wai et le récit polyphonique carnavalesque proposé par Bakhtine est étudiée en détail par Stephen Teo dans son ouvrage saillant sur le cinéaste, *Wong Kar-wai*, Londres, British film institute, coll. « World Directors », 2005, notamment le chapitre « Pathos Angelical : *Fallen Angels* (1995) », pp. 83-97.

³¹⁶ Cet entretien avait lieu à l'issue de la projection des *Anges déchus* au Festival international du film de Toronto en 1995. Ce film est la première rencontre du critique avec l'univers de Wong Kar Wai. Dans l'entretien, Brunette avoue qu'il a vu « l'avenir du cinéma ». Voir *Wong Kar-wai*, Urbana, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2005, pp. 113-121. Voir également mon premier

Cassavetes :

« Les films de Cassavetes sont de nature polyphonique. C'est le dernier caractère dostoïevskien de ce cinéma. Polyphonique, c'est-à-dire qui échappe à la fixité d'une vérité détenue par un seul et qui se construit dans un subtil jeu contrapuntique, à plusieurs voix, où chacun contredit l'autre et participe en même temps du chant final³¹⁷. »

De cette citation, on pourrait discerner que si vérité il y a, sa valeur ne s'ancre pas. Bien au contraire, elle va se déplacer en se mettant en relation avec toutes les autres valeurs. De ce mouvement infini activé par l'interaction contrapuntique entre une force capable de fragmenter (analytique) et celle de composer (synthétique), on assiste à une valeur « intersubjective ³¹⁸ » qui est en train de prendre forme. Le mot contrapuntique d'ailleurs déclenche la question du *sosie* (le double, la structure dyadique, le principe paradoxal), un motif quasiment obsessionnel de Wong Kar Wai³¹⁹. Psychologiquement parlant, c'est pour cette raison que la polyphonie est effectivement « une capacité à mettre le discours d'un personnage à l'épreuve de l'autre [et] la démocratie est ici l'expression la plus achevée de la polyphonie³²⁰ ». À ce titre, j'aimerais faire allusion à cette remarque susmentionnée du cinéaste hongkongais à propos de sa vision du cinéma, ou bien, pourquoi le cinéma pourrait être un besoin vital pour lui, pour terminer temporairement cette première dimension : « Ce qui m'a attiré vers le cinéma, c'est avant tout un problème de communication. »

Si la première dimension concerne plutôt l'aspect narratif chez Wong Kar Wai (la

entretien avec Thierry Jousse dans les annexes pour ce hasard non dénué de sens.

³¹⁷ Voir Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989, p. 110.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 112.

³¹⁹ Cet enjeu du sosie est bien nuancé par Jean-Marc Lalanne dans son analyse de *Chungking Express*, « Deux fois deux », *Cahiers du cinéma*, n° 490. Pour le cas présent, une phrase du texte mérite notre attention : « Bien entendu, les parois entre les deux fictions sont poreuses. », p.40.

³²⁰ Thierry Jousse, *John Cassavetes*, *op. cit.*, p. 112.

voix polyphonique, la question de la perspective : soit les conversations entre les personnages, soit les monologues s'enchaînant), la deuxième porte sur la question de la mise en image, c'est-à-dire l'éclatement du temps à partir des souvenirs. Cette idée abstraite, celle de l'éclatement du temps, est abordée souvent au cinéma à travers l'utilisation du montage pour donner une impression fragmentaire au lieu d'ininterrompue. Pourtant, si cet éclatement est dédramatisé par des morceaux mnémoniques en tant que point de départ, la sensation violente pourrait être adoucie par des éléments de déjà-vu. Cet argument peut très probablement être envisagé comme suit : un mouvement temporel se déroulant en avant intervenu de temps en temps par des moments rétrospectifs. Ces interventions sporadiques rythment ainsi la perception du spectateur en engendrant une sensation à *la surimpression* comme si chaque instant était un mélange du présent et du passé (même du futur parfois). Dans son ouvrage *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym réfléchit sur la question de comment représenter la nostalgie au cinéma. Ainsi explique-t-elle :

« Une image cinématographique de la nostalgie est celle traitée en surimpression ou celle superposant deux images : chez soi et à l'étranger, le passé et le présent, le rêve et la vie quotidienne. Le moment où on tente de représenter la nostalgie dans une seule image, elle dépasse et casse le cadre ou encore brûle la surface de l'image³²¹. »

Même si la surimpression n'est pas une technique tellement sollicitée par Wong Kar Wai, son univers est saturé de l'aura nostalgique parce que chez lui ce procédé existe de façon métaphorique, voire métaphysique. Selon Boym, pour mettre en image la nostalgie il faut la juxtaposition *simultanée*, au lieu de successive, de deux valeurs contrapuntiques. D'ailleurs, on peut essayer d'envisager le débordement de l'image comme la mise en rapport du champ et du hors-champ, une sorte de relation dynamique entre le montré et le caché. Par rapport à l'expression « brûler la surface de l'image »,

³²¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, pp. xiii-ix. Traduction personnelle.

il s'agit en fait de l'interaction entre ce qui se passe au premier plan et ce qui se passe à l'arrière-plan. La nostalgie est cette énergie qui vient du fond de l'image en menaçant la tranquillité de la surface. (On n'est déjà pas très loin de la nostalgie en tant qu'archétype.) Chez Wong Kar Wai, au niveau plus visible et concret, elle s'opère sous forme de la fusillade violente dans *Les Anges déchus* ou de l'incendie vers la fin des *Cendres du temps*. La motivation principale de ces deux scènes est la nostalgie amoureuse. En revanche, cette instabilité arrive à son comble, bien que ce soit de façon assez délicate, lorsque le personnage est filmé *de profil* et *de dos* (ou *en amorce*) : deux manières préférées de filmer ses acteurs du cinéaste hongkongais. D'une certaine manière, vivre un film comme *In the Mood for Love* est éprouver la nostalgie, dans tous les sens du terme, *au* cinéma ainsi que *du* cinéma.

Finalement, on arrive à la troisième dimension qui non seulement intègre les deux premières mais également passe l'enjeu plutôt intrinsèque à celui qui est plutôt extrinsèque, à savoir la relation entre le film et le spectateur. Il est question d'un séducteur qui recherche la femme dans toutes les femmes. Si la surimpression ne s'arrête pas sur le plan technique chez Wong Kar Wai comme je l'ai noté, elle se manifeste le plus vigoureusement dans le processus « à la recherche de ». « Rechercher la femme dans toutes les femmes. » — ce processus remarqué par Tesson connote bel et bien que cette femme est susceptible de *se superposer* à toutes les autres femmes une fois qu'elles sont potentielles de la susciter. Il s'agit donc de ce complexe pourtant autonome qu'est l'archétype. D'où s'il existe indubitablement un lien intime entre le cinéaste hongkongais et la pensée jungienne, c'est leur préoccupation du phénomène *a priori*. C'est-à-dire que tout ne part pas de zéro. Tout est là, déjà. Si l'univers wong kar waien peut vraiment être revisité à force de la nostalgie-archétype, c'est surtout parce qu'en vivant ses films, le spectateur, tout comme le personnage, pourrait entreprendre un processus de quête à l'image d'une correspondance potentielle de traverser le quatrième mur (cf. l'idée de regard-caméra selon De Baecque).

Inspiré de la phrase à trois dimensions de Tesson, j'aimerais l'envisager comme point d'Archimède en changeant « amoureuse » par « cinéphilique », « séducteur » par « spectateur » et « femme » par « film » pour illustrer l'enjeu essentiel de cette partie de thèse, à savoir *comment fonctionne la polyphonie cinéphilique sur l'éclatement du temps à partir des souvenirs d'un spectateur qui recherche le film dans tous les films ?* Autrement dit, l'atmosphère amoureuse saturée de l'aura nostalgique chez Wong Kar Wai serait une métaphore d'un processus dans lequel le spectateur est en train de chercher, voire *séduire*, un film idéal, son archétype du cinéma, lorsqu'il est entouré par ou vis-à-vis des images cinématographiques. Mon hypothèse est ceci : si ce spectateur est un cinéphile de nos jours, c'est-à-dire à une époque où tout est image, et grâce à cette particularité de sa personnalité, sa connaissance des films de Wong Kar Wai devrait être dominée et décidée par son *épistémologie cinéphile*. En d'autres termes, son souvenir, ou plus précisément, sa mémoire, du cinéma va influencer et déterminer sa compréhension de Wong Kar Wai et vice versa. Afin de mettre à l'épreuve, ou plutôt, mettre en pratique, cette hypothèse, moi, en tant que chercheur-cinéphile, propose que l'on commence cette quête par un film emblématique sur la problématique de la nostalgie : *Nostalghia* de Tarkovski. Je compte l'observer à travers ma connaissance *a priori* de Wong Kar Wai et le résultat de cette observation va montrer le chemin vers une réinterprétation du cinéaste hongkongais en général et des exemples spécifiques.

1. La nostalgie comme l'expérience esthétique dans *Nostalghia*

Comment (s')incarner l'impression d'ensemble de la nostalgie ?

En tant qu'événement cinématographique pour moi, spectateur-cinéphile profondément influencé par les films de Wong Kar Wai, la rencontre avec *Nostalghia* de Tarkovski *résume* d'une manière inexplicable l'impression nostalgique que Wong Kar Wai a pu laisser sur moi. Du point de vue historique relativement causal, c'est-à-dire, l'histoire du cinéma relativement linéaire, objectif et extérieur, ce film et son

créateur peuvent être considérés comme précurseurs de l'univers de Wong Kar Wai. Par contre, puisque c'est exactement après avoir *vécu* tous les films de Wong Kar Wai que je rencontre *Nostalghia*, ma réception du film de Tarkovski devrait être essentiellement, tantôt prédominée, tantôt infléchie, filtrée en un mot, par la connaissance *a priori* wong kar waienne. Il en résulte que d'une part, le fait que Wong Kar Wai m'aide à vivre plus individuellement le film de Tarkovski est effectivement « une réalité psychologique qui a au moins la même dignité que la réalité physique³²² ». Et d'autre part, au niveau interprétatif, *Nostalghia* servirait à l'inverse de *bilan* des caractères de Wong Kar Wai d'une façon réciproque. Il s'agit ainsi de la nostalgie cinéphile et s'attarder sur cette question ne peut qu'être une tentative de saisir l'archétype du cinéma quoique insaisissable.

Dans ce chapitre, je vais tenter de caractériser l'allure esthétique de la nostalgie à travers *Nostalghia* qui est, objectivement parlant, un film-précurseur du phénomène wong kar waien. Il faut faire attention : étant donné que l'archétype n'est capable d'être perçu que dans sa représentation et qu'il ne fonctionne que formellement, je vais entreprendre de poursuivre ce travail en mettant en rapport certains procédés filmiques qui participent de la potentialité à faire revivre la nostalgie innée chez le spectateur.

1.1 Une enquête extérieure devenue une quête intérieure

Pourtant, la toute première représentation archétypique de la nostalgie-archétype se manifeste au niveau narratif. Comme je l'ai déjà défini dans la discussion sur *Stalker*, la nostalgie s'impose souvent comme un processus sous forme d'une enquête, une quête ou une poursuite, sans résultat précis néanmoins, ainsi toujours en devenir. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le sentiment amoureux fait l'objet de la connotation nostalgique (cf. Tesson sur 2046).

L'histoire de *Nostalghia* dans un sens est en accord avec ce trait de la nostalgie.

³²² C. G. Jung, « Psychologie et poésie » dans *Problèmes de l'âme moderne*, op. cit., p. 334.

Andrei Gortchakov (Oleg Iankovski), le héros du film, est un poète russe qui visite l'Italie dans le but d'écrire sur son compatriote Berezovski, un compositeur serf qui jadis avait passé quelques années en Italie. Le poète est accompagné d'une traductrice séductrice Eugenia (Domiziana Giordano) qui a envie de l'allécher mais en vain. La raison principale de cet amour sans retour (du côté d'Eugenia) s'avère que le poète est hanté sans arrêt par l'image mentale de sa femme (Patrizia Terreno). Parallèlement à l'amour frustré d'Eugenia, l'absence de sa femme et la présence de la vision *maternelle* (c'est-à-dire tout ce qui est lié à la terre natale) rendent le poète dans une situation presque comme celle subie par Eugenia. L'insatisfaction et le confinement de cette énergie psychique (de qui ? le personnage ? le cinéaste ? le film ? ou encore le spectateur-cinéphile ?) par la suite trouvent métaphoriquement une sortie dans la cristallisation d'un chien-loup³²³ qui semble se déplacer de l'espace-temps qui manque à Gortchakov. En plus de la qualité *anachronique* et *a-chronique* de cet animal, la situation *hors du temps* de son maître Domenico (Erland Josephson) renforce également et promet un lien mystérieux entre ce dernier et le poète russe. Bien que Domenico soit un homme du coin, son étrangeté n'est parfaitement compatible que par un vrai étranger. Il finit même par devenir le double de cet étranger. D'une certaine manière, Domenico se substitue à Berezovski en ce qui concerne la nostalgie de Gortchakov. À cet égard, on peut s'assurer de la relation entre l'enquête du poète russe sur Berezovski et son identification avec Domenico d'après ce qu'écrit Tarkovski :

« Que cette histoire du compositeur figure dans le film n'est pas, bien sûr, un hasard. Elle paraphrase en quelque sorte le destin de Gortchakov et l'état d'âme où nous le trouvons, lorsqu'il se ressent trop comme un étranger, un simple spectateur qui observe de loin et de côté la vie des autres, écrasé par le poids oppressant de ses souvenirs, les visages familiers, les sons et les parfums de la maison natale³²⁴... »

³²³ D'après Guy Gauthier, il donnerait l'impression d'un « coup des univers parallèles ». Voir *Andrei Tarkovski*, Paris, Edilig, coll. « Filmo », 1988, p. 124.

³²⁴ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 235.

Le sentiment d'aliénation et l'impossibilité de communication associés à la nature poreuse de la paroi entre le présent (l'Italie) et le passé (la Russie) tous aboutissent à la dernière image envoutante après que Gortchakov a réussi à traverser la piscine de Sainte-Catherine en protégeant la flamme de la bougie donnée par Domenico. Dans cette image extrêmement équivoque à la hauteur d'un symbole vivant, sans doute une vision après la défaillance cardiaque de Gortchakov, se trouve la juxtaposition de deux mondes (au moins) *simultanément*.

1.2 Plutôt Berezovski ou Domenico ?

En fonction du squelette de l'histoire du film, si une narration est imprégnée de la nostalgie, le but originel d'une enquête (le point de départ ainsi que le point originel de la narration) aura tendance à se transformer et à se déplacer. Ce but va se rapprocher de quelque chose d'autre qui possède des caractères similaires à lui-même ; de la sorte se développera l'embryon.

Dans ce cas-là, le dénominateur commun entre Berezovski, le but originel de l'enquête, et Domenico, le nouvel intérêt de la quête, est que jusqu'à un certain degré tous deux vivent quelque part ailleurs qu'ici et maintenant. Pour la part de Berezovski, il avoue dans une lettre, lue par Eugenia, qu'il va mourir s'il ne rentre pas en Russie et qu'il rêve qu'il est devenu une statue et est commandé par son maître de rester immobile même s'il est nu et qu'il fait trop froid. Cela pourrait être envisagé comme une façon de nostalgie au sens propre, à savoir le mal du pays. Quant à Domenico, la nostalgie en revanche est subie au figuré, par conséquent dans tous les sens du terme. Considéré comme fou par les gens du coin, Domenico, « l'homme faible »³²⁵ dont la logique est « 1+1=1 », suggérant l'abolition des frontières dans la société pragmatique, fait digresser l'itinéraire de Gortchakov et rend son voyage d'affaires quasiment une déambulation spirituelle. C'est avec lui que Gortchakov se mélange au fil de la

³²⁵ Pour Tarkovski c'est une figure « qui n'est pas un lutteur par ses signes extérieurs, mais [...] le vainqueur dans cette vie ». Voir *Le Temps scellé*, op. cit., p. 240. Cf. note 172 et la fonction de Gong Er par rapport à la réalisation du Soi de la part d'Ip Man.

poursuite car *Nostalghia* est avant tout un détour, celui qui est psychique plutôt que physique. Le film, à ce titre, est la mise en image de cette transition d'une enquête extérieure à une quête intérieure.

Après cette première tentative de tracer la nostalgie-archétype de par le biais de l'analyse narrative, pour l'instant je vais m'orienter vers l'aspect plutôt audiovisuel. En tant que spectateur-empiriste, je vais décrire l'impression hantée par la nostalgie lorsque je vis le film comme une expérience esthétique.

2. Saisir l'invisible derrière le visible

Avant le tournage de *Nostalghia*, Tarkovski avoue qu'il veut s'attaquer à « l'attachement fatidique qu'ont les Russes pour leurs racines, leur passé, leur culture, pour les lieux qui les ont vus naître [...]. Un attachement qu'ils gardent toute leur vie, quels que soient les horizons où le destin les entraîne³²⁶ ». Néanmoins, après avoir examiné les rushes, le cinéaste avoue qu'il est « frappé de voir combien l'ensemble avait pris un aspect sombre. Tout le matériel filmé était imprégné par cette même humeur, ce même état d'âme³²⁷ ». Cette humeur, cet état d'âme en fait est « la mélancolie étouffante et inextricable, qui couvre tout l'écran³²⁸ ». Cet attachement inextricable, à la lumière de Jung, relève de la sphère de l'archétype qui s'opère secrètement à l'arrière-plan mais qui donne naissance à l'ambiance sombre du film. Par rapport à l'apparition de l'Italie filtrée par un russe, Chion utilise cet adjectif assez pertinent : « brumeux », à côté de mélancolique³²⁹. Cependant, il faut poser une question : est-ce que le sentiment inextricablement nostalgique et l'allure brumeuse (au niveau plutôt visuel), parfois moite (au niveau plutôt tactile), sont atteints à l'aide de l'inclusion des éléments naturels tels que le brouillard, la brume, l'eau, la pluie, la neige, etc. ? Oui ! Mais pas seulement ! Sans aucun doute, il y a d'autres raisons dans la

³²⁶ *Ibid.*, p. 233.

³²⁷ *Ibid.*, p. 236.

³²⁸ *Ibid.*, p. 234.

³²⁹ Michel Chion, *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 74.

difficulté de retrouver des points de repère coutumiers lorsqu'un spectateur vis *Nostalghia*.

2.1 Le champ versus le hors-champ

Puisqu'il y a toujours un « ailleurs » en ce qui concerne la nostalgie, elle se manifeste d'abord dans la relation dynamique entre la présence et l'absence, autrement dit, entre le champ et le hors-champ au cinéma. Les deux sont liés par une *corde élastique*, qui, métaphoriquement parlant, fonctionne comme un itinéraire homérique : bien qu'Ulysse sache où aller, la détermination de se réunir avec Pénélope étant cette corde élastique, la route vers Ithaque constamment mise à l'épreuve se change ainsi en un détour. Dans *Nostalghia*, l'idée de ce détour est incarnée plastiquement par la dextérité du mouvement de caméra, en particulier dans plusieurs plans-séquences. En outre, le sentiment qu'il est difficile à repérer sera exacerbé tandis qu'il y a peu de raccords sur un regard dans plusieurs scènes de conversation.

2.1.1 La perte de sens dans la chapelle

J'aimerais commencer mon analyse par une scène entre Eugenia et le sacristain. Déjà, les piliers dans la chapelle où Piero della Francesca a peint *La Madonna del Parto* donnent une atmosphère labyrinthique [Fig. 6]. La conversation est coupée en deux parties. Lorsqu'une voix masculine interroge sur l'intention d'Eugenia de venir ici, on ne sait pas d'où elle vient et ce qui est intéressant est que cette voix basse paraissant sévère, voire austère nous rappelle l'absence présente *divine* [Fig. 7]. Puis la caméra se déplace en travelling vers la gauche en cadrant le sacristain au premier-plan (presque en amorce) avec Eugenia à l'arrière-plan, floue ; l'homme continue de parler et semble regarder la caméra [Fig. 8]. Après lui avoir demandée de s'agenouiller, l'homme se déplace à droite et sort du champ [Fig. 9]. Ensuite, du flou au net, Eugenia, toute seule dans le champ, continue de dialoguer avec le hors-champ en essayant de s'agenouiller mais n'y arrive pas. En conséquence, l'homme (encore une fois sous forme d'une absence présente divine) lui *reproche* de n'avoir pas de foi [Fig. 10]. C'est pour cela

que le plan s'achève avec un ton menaçant. Après deux plans montrant la procession, on revient à la scène de conversation. Elle commence avec la tentative d'Eugenia de *défier* le hors-champ en avançant de face vers la caméra et en posant une question qui fait réfléchir le sacristain [Fig. 11-12]. Quand ce dernier entre à droite du cadre [Fig. 13], la caméra le suit en travelling d'accompagnement à gauche en le cadrant (piégeant ?) au centre du plan. Puisqu'il est filmé de profil gauche [Fig. 14], ce n'est pas facile de discerner l'expression de son visage jusqu'à ce qu'il se tourne du côté d'Eugenia, maintenant dans le hors-champ [Fig. 15]. On observe qu'il est, évidemment, perturbé en proposant une réponse trop habituelle, voire banale, à la question. Insatisfaite de la réponse, Eugenia entre du côté droit du cadre en amorce, *efface* la présence de l'homme par ses cheveux blonds et longs, sort à droite et le rend un peu perdu [Fig. 17]. Elle revient dans le champ en l'ignorant [Fig. 18] et de là on éprouve quasiment un effet Vertigo : elle s'éloigne, de dos, vers la profondeur de champ alors qu'un travelling arrière s'amorce [Fig. 19].

Cette séquence témoigne d'une relation assez délicate entre le champ et le hors-champ. En premier lieu, l'existence du hors-champ est sentie par le champ par une voix *off* sauf que nous (les spectateurs) ne savons pas où en est la source. Dans quel sens va se déplacer la caméra ? En tout sens ? Ou elle va rester immobile ? Même si cette voix *off* est rendue *visible* en encadrant ce qui relève du hors-champ, cette perte de sens subsiste à cause du manque de raccord sur un regard entre deux interlocuteurs. À cet égard, la nostalgie se justifie d'autant plus qu'il est impossible d'éliminer le décalage entre le champ et le hors-champ malgré la réussite de cette élimination (le hors-champ devenu le champ : le hors-champ dans le champ).

Ensuite, il s'agit du fait que le hors-champ soit toujours plus fort que le champ. C'est une question d'*où se trouver*. Ce qui compte est la relation entre la présence et l'absence et peu importe *qui* se trouve où. En l'occurrence, comme je viens de le démontrer, le sacristain perd la position privilégiée [Fig. 2-5] une fois qu'il fait partie

du champ alors qu'Eugenia reprend son pouvoir progressivement en se déplaçant vers le hors-champ [Fig. 6-12].

Finalement, en ce qui concerne l'expérience esthétique, bien qu'on ne comprenne pas le dialogue (une hypothèse plus radicale : s'il n'y a pas de sous-titre ; cf. la formation de l'œil selon Langlois), notre perception *sensorielle* pourrait être activée par le mouvement de caméra et son rythme de cadrer, quitter et recadrer les personnages dont l'expression du visage est *universelle* au lieu de culturelle (ainsi relativement artificielle). L'impression de l'effet Vertigo [Fig. 14] renforce cette dimension *collective* puisque c'est une impression immédiate, c'est-à-dire qu'aucune explication intermédiaire n'est nécessaire pour *vivre* cette impression *malléable* de la métamorphose spatiotemporelle (qui est étroitement associée à l'idée de la corde élastique). L'enjeu de ce procédé nous fait penser à une des préoccupations cinématographiques de Tarkovski :

« [L]orsque l'image rapproche le monde réel du spectateur, lui donnant la possibilité de le voir dans toute son ampleur, de sentir presque son odeur, sa moiteur ou sa sécheresse sur la peau, il semble que le spectateur ait perdu la capacité de simplement s'abandonner émotionnellement à une impression esthétique direct, pour se reprendre aussitôt, et se censurer avec des questions comme : quoi ? pourquoi ? à quelle fin ? ³³⁰... »



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

³³⁰ Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 245.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

Je vais maintenant traiter deux autres scènes, toujours filmées en plan-séquence, pour approfondir la relation dynamique entre le champ et le hors-champ.

2.1.2 Une présence absente le long de la piscine

Premièrement, il est question de la scène qui se déroule le long de la piscine de Sainte-Catherine dans Bagno Vignoni. La manière dont Domenico est introduit et dont il est mis en rapport avec les éléments environnants mérite une mention. Je compte observer le mouvement entre les éléments visuels en ajoutant la dimension sonore de

façon complémentaire. Mais d'abord, le plan avant la séquence où Gortchakov est couché sur le ventre : il est réveillé par la voix *off* d'Eugenia et se prépare à se lever [Fig. 20]. Cependant, le plan suivant commence par un autre personnage qui se trouve au centre de l'image en compagnie d'un chien-loup (celui qui vient de la terre natal de Gortchakov ?) ; le montage fonctionne presque comme un faux raccord [Fig. 21]. Cette crise identitaire (qui est qui ?) est annulée un peu après lorsque Gortchakov apparaît derrière Domenico comme s'il le suivait dans son sillage [Fig. 22]. Malgré le personnage principal, Gortchakov est exclu du champ par le mouvement de caméra [Fig. 23] qui continue de suivre Domenico (vraiment?) en travelling d'accompagnement à gauche, en passant (ou plutôt ignorant) Eugenia [Fig. 24-25] et finalement de façon ironique et incertaine *la caméra est abandonnée par Domenico* [Fig. 26]. Abandonnée, la caméra a l'air perdu pendant quelques instants et le mouvement *temporel* semble se muer en une existence *spatiale* imprégné d'une impression moite et stagnante (à cause des vapeurs de la source d'eau chaude). Avec l'apparition de l'eau dans la piscine [Fig. 27] puis le bord pierreux [Fig. 28], un petit chien [Fig. 29], des bouteilles et des vêtements [Fig. 30], puis des gens dans l'eau [Fig. 31], tout cela dans une succession, reprend le sentiment de mouvement temporel. Le travelling fini par rattraper son *moteur* (à savoir l'intérêt originel) en recadrant Domenico et le chien-loup [Fig. 32].

Analysons ce plan-séquence en deux parties. Au niveau strictement visuel, le noyau central autour duquel le mouvement de caméra se déplace est Domenico [Fig. 21-24] et jusqu'au moment où il commence à prendre de l'avance sur la caméra, ainsi à faire partie du hors-champ [Fig. 25-26], il est l'intérêt majeur du champ. À proprement parler, c'est sa présence qui définit le champ tandis que Gortchakov reste toujours à l'arrière-plan jusqu'à ce que le champ l'exclut [Fig. 23] et Eugenia, au lieu d'une observatrice active, existe comme si elle appartenait au paysage. Par contre, si on ajoute la conversation *off* à l'image, on découvrira que c'est Gortchakov et Berezovski qui font l'objet de la présence sonore et Domenico n'est qu'une présence absente.

Pour la deuxième moitié, dès que Domenico quitte le champ, ce qui reste est le paysage (avec son ambiance ressemblant à celle d'un plan vide) accompagné de la conversation *off* dont la source nous intrigue [Fig. 26-30]. D'ailleurs, un soliloque *off* semblant se distinguer de la conversation commence. Si nous prenons notre discussion précédente sur la voix *off* qui est dotée souvent d'une position privilégiée, le décalage entre la conversation et le soliloque s'élargit une fois que la source de la conversation nous est exposée [Fig. 31]. Soudainement les quatre personnes dans l'eau ont l'air trivial par rapport au ton *méditatif* du soliloque dont la source reste toujours dans le hors-champ. En ce qui concerne la vitesse du mouvement de caméra, il y a quelque chose d'intéressant. Si on considère que la source du soliloque est Domenico, son mouvement est plus rapide que la caméra (autrement dit plus rapide que tout ce qui est dans le champ) le qualifiant métaphoriquement de *prophète* : toujours en avance sur son temps. Néanmoins, si c'est une voix *off* d'on ne sait qui, la question « d'où vient cette voix ? » pourrait participer d'une implication religieuse. Par conséquent, il s'agit de l'absence présente qui se fait sentir de manière *omniprésente* par l'intermédiaire sonore. (Je reviendrai sur cette idée dans la partie suivante.) Ce plan-séquence fini lorsque le travelling rattrape Domenico en le recadrant dans le champ [Fig. 32]. Ironiquement, les gens dans l'eau, maintenant dans le hors-champ, deviennent ceux qui jugent et le prophète un homme faible.

La mise en image de Domenico se glissant entre le champ et le hors-champ est en fait un déploiement esthétique pour évoquer une impression nostalgique. Il y a toujours un ailleurs. Ce qui est senti à ce moment sera mis à l'épreuve au moment suivant. Il s'agit de la fugacité de sens et chaque tentative de l'ancrer simplement donne naissance à son avatar. Ce qui est acquis n'est que le sillage de son archétype. C'est un sentiment limité. C'est l'impuissance devant le monde selon Tarkovski, un créateur de son propre monde.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

2.1.3 Une absence présente à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale

Le dernier exemple que je vais aborder se produit dans une cathédrale, une séquence filmée en noir et blanc dont l'aspect visuel est moins complexe que les deux

exemples précédents. L'enjeu ici s'oriente plutôt vers l'aspect sonore. Etant donné que le son est depuis toujours une absence qui ne se fait présente qu'à travers son influence sur le sujet qui l'entend, l'atmosphère onirique devient métaphysique lorsque le travelling à droite graduellement montre l'architecture sans toit comme si la structure s'ouvrait vers le ciel [Fig. 33] et cinématographiquement parlant, c'est un moment où le champ accueille le hors-champ. La conversation *off* crée empiriquement une aura mystique et sublime partiellement grâce au contraste entre la figure minuscule et l'édifice colossal au niveau visuel, un contraste fort qui augmente même l'effet de profondeur et donne une impression que le plan est filmé en plongée. De temps en temps, Gortchakov lève la tête comme s'il essayait de chercher la source du son [Fig. 34] et le plan fini par un faux raccord au niveau sonore quand on entend le battement d'ailes et voit une plume tombée du ciel à travers un trou qui sert de paroi poreuse entre le champ et le hors-champ [Fig. 35].



Fig. 33

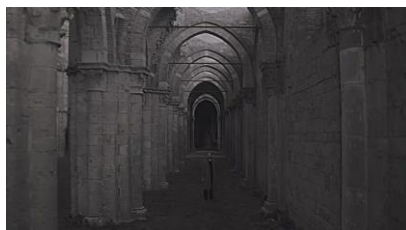


Fig. 34



Fig. 35

Le message transmis par l'image que le champ s'ouvre toujours vers le hors-champ est affirmé par la voix *off* masculine dont la source même, nous spectateurs, n'en avons aucune idée. Dans une certaine mesure, on est en train de vivre cette expérience comme le fait Gortchakov. Le Seigneur en tant qu'absence omniprésente revendique qu'il est toujours présent sauf que Gortchakov ne s'en aperçoit pas. Certes, la nostalgie-archétype continue d'exister entièrement, totalement, et inconsciemment sans être saisi par le moi-conscient. Il est à l'extérieur mais à la fois à l'intérieur de la circonférence consciente. À cet égard, le champ, du point de vue jungien, n'est-il pas une représentation archétypique du hors-champ en tant qu'archétype ? Et du point de vue

cinéphilie, chaque image, n'est-elle pas un *champ-palimpseste*³³¹ derrière lequel s'opère l'archétype du cinéma en tant que hors-champ ?

Le fait que l'on termine la discussion sur le champ et le hors-champ par un faux raccord n'est pas un hasard. Même si le plan-séquence tarkovskien est doté d'une potentialité pour faire travailler la nostalgie-archétype chez le spectateur, côte à côte, il existe une autre procédure indispensable : le faux raccord. De même que le plan-séquence dans *Nostalghia* n'est pas exclusivement *réaliste* au sens *banal* du terme (cf. ma longue discussion consacrée à cette question dans les chapitres précédents), le montage au dernier degré, dit le faux raccord, n'est pas si fragmentaire et violent une fois que la lacune entre le plan précédent et le plan suivant est remplie et traversée par le flux sonore. (C'est à ce stade que Wong Kar Wai vient à l'esprit lorsque je vis *Nostalghia*. Sans aucun doute, c'est une des manières de concevoir leur propre monde qui rapproche les deux cinéastes.) De plus, de pair avec la question du faux raccord, je vais examiner l'utilisation du regard des personnages à la caméra dans *Nostalghia*, une procédure afin d'*impliquer* au lieu d'*effrayer* le spectateur.

2.2 Le faux raccord vis-à-vis du regard-caméra

Avant d'entreprendre cette analyse, il faut se poser une question. Par rapport au phénomène champ/hors-champs dans *Nostalghia*, le lieu, s'il y en a un, où se manifeste la nostalgie-archétype se trouve plutôt *dans* le plan. L'impression nostalgique se produit au fil du temps de manière relativement *intrinsèque* d'autant que la corde élastique qui lie le champ au hors-champ se situe toujours *dans* l'image. Cependant, si on réfléchit sur l'idée du montage, le lieu où se produit l'impression réceptive, soit ininterrompue (dans le cas du raccord sur un regard), soit fragmentaire (dans le cas du faux raccord), est-il toujours dans l'image ou plutôt *hors de* l'image ? Avec l'utilisation du regard-caméra, je suppose que dans *Nostalghia*, la réponse serait *hors de l'image*. C'est chez

³³¹ Cf. L'idée de post-maniérisme élaborée dans mes deux entretiens avec Thierry Jousse dans les annexes.

nous, spectateurs, nous situant de manière relativement *extrinsèque* dans le contrechamp (devant l'écran) par rapport aux personnages dans le champ (sur l'écran), qu'engage la nostalgie-archétype de. Cela dit, cette hypothèse n'est qu'une question du degré et chaque technique n'est qu'une partie qui après qu'elle est mise en rapport avec d'autres techniques pourrait consacrer à l'aboutissement total.

2.2.1 L'appel du couloir et sa réponse

La première séquence que je vais aborder commence par la figure de découpage champ-contrechamp de façon plus conventionnelle : les bougies *regardant* Eugenia qui est en train de les regarder en retour [Fig. 36-37] du fait qu'on peut constater des reflets de lumière sur son visage. Même si une nouvelle image se trouve dans le plan suivant [Fig. 38], la proximité entre *La Madonna* et les bougies construisent tout de même une cohérence spatiotemporelle assez consistante. D'où commence lentement un travelling avant sur *La Madonna* dont le regard semblant avoir une vue dominante (divine ?) sur son contrechamp. Ainsi se produit un faux raccord lorsque Gortchakov regarde la caméra [Fig. 39] en levant son regard vers *La Madonna* dans le plan précédent (vraiment ?) et la continuité illusoire s'affermir quand le pépiement sur la bande-son [Fig. 38] s'incarne dans une plume tombant du hors-champ [Fig. 40]. Le plan en noir et blanc s'enchaîne (à travers le son du ruisseau) au plan suivant en couleurs dont, malgré une scène de conversation, la relation géographique entre les interlocuteurs est obscure à première vue. La présomption que les deux sont filmés en fonction de la règle des 180° est mise en doute alors que Gortchakov regarde la caméra pour la première fois. Est-ce qu'ils se parlent dos à dos selon la règle des 180° ou bien ils s'installent perpendiculairement à cette ligne imaginaire [Fig. 41-42] ? L'impression déroutante que le champ s'ouvre dans toutes les directions au niveau physique se glisse dans le niveau métaphysique lorsque Gortchakov regarde la caméra pour la deuxième fois [Fig. 43] et son contrechamp devient celui en noir et blanc où se trouve une femme de dos, introduite dans le film pour la première fois [Fig. 44]. Eugenia de dos dans le plan suivant pourrait être le vrai objet regardé par Gortchakov et son mouvement prompt de

tourner la tête en jetant ses cheveux blonds [Fig. 45] en quelque sorte *illumine* l'ambiance ombre jusqu'à présent. Ainsi, par la suite on a un plan qui fonctionne quasiment comme un plan large [Fig. 46]. Néanmoins, comme s'il ne se satisfaisait pas d'*ici et maintenant*, Gortchakov s'avance dans le couloir vers la caméra afin de contempler instamment devant lui en *perçant* le mur entre le champ et le contrechamp. Avec son visage en pénombre [Fig. 47], se trouvant en deux mondes en même temps, Gortchakov fait finalement apparaître son contrechamp comme par psychokinésie (cf. créer du voir) bien que sur la bande-son on entende toujours ce qui fait partie du monde derrière lui. Maintenant, son contrechamp non seulement se tourne vers lui [Fig. 48] mais également l'accueille [Fig. 49]. Par rapport à la Figure 44, le contrechamp cette fois-ci plus long et plus articulé est beaucoup plus sympathique dans lequel se déroule un paysage idyllique à l'image d'un paradis perdu.



Fig. 36



Fig. 37

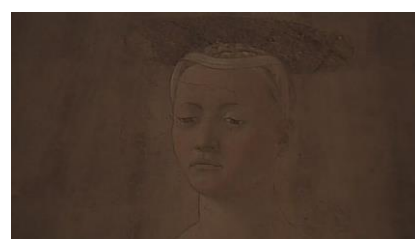


Fig. 38



Fig. 39

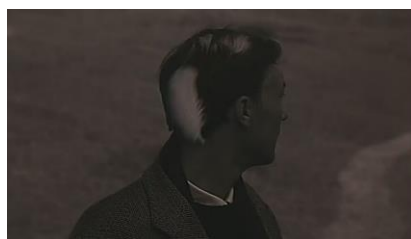


Fig. 40

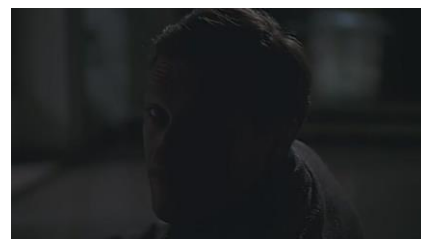


Fig. 41

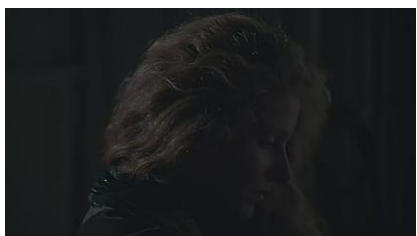


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

2.2.2 La réponse dans l'image : le raccord dans le faux raccord

Il y a au moins deux niveaux dans la manifestation de l'archétype de la nostalgie ici. En ce qui concerne la dimension plutôt intrinsèque, le faux raccord, si discontinu qu'il soit, peut transmettre une impression relativement continue grâce à la bande-son qui jette une passerelle suffisamment solide entre le plan précédent et le plan suivant et grâce aux caractères similaires entre les plans, par exemple le pépiement/ la plume, les deux femmes filmées de dos. En effet, l'archétype de la nostalgie suit un principe d'enchaînement a-causal et il est déclenché une fois qu'il existe un désaccord qui est possible d'être réconcilié. La différence entre couleurs et noir et blanc nous marque sans interrompre notre tendance à raccorder puisque la nostalgie est aussi concernant le raccord dans le faux raccord.

2.2.3 La réponse hors de l'image : le faux raccord dans le raccord

Quant au niveau plutôt extrinsèque, il porte sur l'enjeu de la réflexivité cinématographique. En l'occurrence, la nostalgie-archétype est mis en activité chez le spectateur empiriquement par le rythme (ou la durée) du regard-caméra. De cela, il est question de la relation interdépendante entre ce qui est dans l'image et ce qui est hors de l'image. En ce qui concerne le dispositif cinématographique, c'est l'interaction entre

ce qui est sur l'écran et ce qui est devant l'écran qui est mise en relief. La nostalgie est donc cette énergie psychique (la libido jungienne) qui a envie de traverser le quatrième mur et qui fait rencontrer ce qui est en deçà du mur et ce qui en est au-delà. Pour un spectateur-cinéphile, *Nostalghia* est avant tout un film sur cette question : Pourquoi aller au cinéma ?

Dans cette séquence, le processus qui attire le spectateur puis l'immerge est réalisé en rythmant le regard-caméra afin d'habituer le spectateur à ce procédé de montage pas si usuel comparé à celui fait d'après la règle des 180°. La place réservée spécialement au spectateur est *déjà* occupée d'autant que chaque regard-caméra est répondu à temps par un autre dans le plan suivant. Le contrechamp est toujours rempli trop vite. En dépit du faux raccord, on est en train de vivre relativement un raccord dans le mouvement. La nostalgie fonctionne toujours *dans* l'image avec le quatrième mur demeurant monolithique. En revanche, quand Gortchakov regarde la camera deux fois pendant la conversation avec Eugenia, la conduite du récit est tout à coup interrompu par un insert **[Fig. 44]** qui montre une image n'appartenant pas à la dimension spatiotemporelle de Gortchakov et ne regardant non plus son plan précédent. Après avoir été mis en rapport avec son plan suivant **[Fig. 45]**, cet insert pourrait être compris sous l'angle d'association corrélatrice : c'est probablement Eugenia de dos qui suscite l'image de la femme de Gortchakov, aussi filmée de dos.

À ce stade, je propose qu'on s'arrête pour réfléchir sur cette question : pourquoi filmer de dos pour introduire une figure qu'on n'a jamais vue auparavant ? Probablement on peut essayer de la répondre à l'aide d'une remarque qui résume précisément l'œuvre de Wong Kar Wai. Ainsi écrit le critique chinois Jiang Xin : « Le passé est une figure dans le souvenir vue de dos qui ne revient jamais plus ; le temps, c'est quelqu'un qui a toujours vaincu³³². » Comment s'incarner la nostalgie ? Et

³³² Jiang Xin, *All the films by Wong Kar Wai*, Pékin, China Radio and Television Publishing House, 2004, p. 51. Traduction personnelle.

comment l'incarner ? Ce sont deux interrogations qui ont engendré mon enquête qui est aussi une quête jusqu'à maintenant. Filmer de dos serait la réponse car la nostalgie se présente de façon opaque et sinieuse comme si elle rejetait le sujet tout en l'alléchant. D'ailleurs, c'est la forme, le contour ou encore la silhouette qu'engage cet archétype. Le *sujet-spectateur* ici est Gortchakov. Envoûté et désorienté à la fois, il s'éloigne de l'arrière-plan en se déterminant à faire retourner *la tête de la nostalgie* et à un moment donné il s'empêche d'être seulement un *objet-personnage* créé par son créateur « Tarkovski demiurge³³³ ». Là, il est doté d'une autonomie et dans une perspective plus abstraite, c'est chez nous, les vrais spectateurs, se situant dans son contrechamp et devant l'écran, où s'opère son propre archétype de la nostalgie. C'est le moment où le film nous regarde en nous demandant une réponse parce que c'est chez nous que se trouve son paradis perdu. D'une certaine façon, on est en fait hors de l'image mais aussi dans l'image lorsqu'on voit la femme tourner la tête.

Vivre *Nostalghia*, de ce fait, c'est vivre deux mondes simultanément. Ainsi, la logique « 1+1=1 » de Domenico vient à l'esprit. C'est pour cela que thématiquement on trouve plusieurs exemples qui portent sur l'idée alchimique de la conjonction jungienne, à savoir, l'unité (im)possible des sosies opposés. Par exemple, la femme de Gortchakov et Eugenia, Gortchakov et Berezovski, Berezovski et Domenico, Domenico et Gortchakov, et même la datcha et la cathédrale, etc. À l'inverse, c'est aussi pour cela que l'on trouve l'idée du *dédoubllement* dans le chien-loup et dans l'ange qui marche devant la datcha et qui se noie sous l'eau. Finalement, au niveau plus radical, toutes les images en noir et blanc liées au paradis perdu chez Gortchakov, ne sont-elles pas la *métamorphose* (répétition + variation) du tout premier plan-séquence (aussi le générique ou le germe) du film ? Ensuite, formellement, il s'agit de l'agencement de plusieurs motifs visuels qui insinuent l'idée du *double*, par exemple, le profil, la silhouette, le dos, la pénombre, le diorama (ou la maquette), le miroir, pour n'en citer que quelques-uns. Enfin, empiriquement, pour un spectateur-cinéphile, au fur et à

³³³ L'expression est d'Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski, op. cit.*, p. 37.

mesure que le film avance, il est en route vers l'archétype du cinéma inné *chez* lui, c'est-à-dire qu'il est parti à la découverte du cinéma total à l'image d'une circumambulation autour du Soi ainsi que vers Celui-ci.

Certes, en ce qui concerne le spectateur, chaque fois qu'il se rend au cinéma, un dispositif qui nous rappelle intuitivement un lieu *maternel* (origine, utérus, embryon), ainsi archétypique, et chaque fois qu'il rencontre tel ou tel film ou plus précisément, telle ou telle image, toutes ces représentations archétypiques, n'ont-elles pas cette fonction ainsi que cet idéal en commun, à savoir *réfracter* l'archétype du cinéma chez lui afin de (ré)inventer sa personnalité cinéphile ?

En ce qui concerne le cinéaste, Tarkovski artiste cinématographique en l'occurrence, pour qui l'art, c'est cette « nostalgie de l'idéal » qui « symbolise le sens de notre existence³³⁴ », et pour qui « [l']artiste tend à perturber la stabilité d'une société au nom de l'élan vers l'idéal. La société aspire à la stabilité, l'artiste à l'infini. L'artiste est concerné par la vérité absolue³³⁵ », sa relation avec son œuvre n'est pas celle dans laquelle l'artiste domine tout. Bien au contraire. À ce titre, j'aimerais me référer à ce commentaire du cinéaste russe sur le héros de son film ultime *Le Sacrifice* (1986) pour illuminer la relation entre l'artiste et son œuvre : « [E]n réalité il ne fait qu'obéir à sa vocation, telle qu'il la ressent en son cœur. Il n'est pas le maître de sa destinée, mais son serviteur³³⁶. » Ce qui est observé par Tarkovski est psychologiquement authentifié par Jung :

« [L]a psychologie spécifique de l'artiste est une affaire collective et non personnelle. Car l'art est inné en lui comme un instinct qui s'empare de lui et qui en fait son instrument. Ce qui, en dernière analyse, veut en lui et l'anime, ce n'est pas lui en tant qu'homme personnel, mais l'œuvre d'art à créer. En tant que personne il peut avoir

³³⁴ Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 225.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 243.

ses humeurs, ses caprices et ses visées égoïstes. En tant qu'artiste, par contre, il est « homme » dans un sens plus élevé ; il est un homme collectif, qui porte et exprime l'âme inconsciente et active de l'humanité³³⁷. »

Hormis le consensus sur la vocation de l'artiste, la conviction de Jung que l'activité autonome de l'archétype de l'art s'empare de l'artiste, son instrument, pour s'exprimer et pour se réaliser en fonction de sa propre règle est vécue et témoignée par Tarkovski après qu'il a vu les rushes de *Nostalghia* pour la toute première fois. L'atmosphère dans le matériel filmé l'a beaucoup étonné. Ainsi avoue-t-il:

« Tel pourtant n'avait pas été spécialement mon objectif. Mais ce qui était pour moi très symptomatique et unique dans le phénomène, était que la caméra avait saisi sur la pellicule, indépendamment de mes intentions, tout l'état d'esprit intérieur qui avait été le mien durant le tournage [...]. J'étais à la fois étonné et ravi, car le résultat imprimé sur la pellicule, que je découvrais dans l'obscurité de la salle de projection, confirmait pour la première fois mon pressentiment sur les possibilités et même la vocation de l'art cinématographique. Celle de devenir un moule de l'âme humaine, de pouvoir reproduire une expérience humaine dans ce qu'elle a d'unique. Et ce n'était plus là le fruit de quelque raisonnement, mais la pure réalité qui se présentait devant nos yeux avec la force de l'évidence³³⁸. »

Par l'intermédiaire de l'art cinématographique, l'expérience personnelle du cinéaste se mue en une impression strictement objective, ou plus nettement, impersonnelle, pour ainsi dire. Cette impression est éprouvée comme une expérience esthétique par le spectateur alors qu'il est appelé par le chef-d'œuvre dont l'auteur est toujours « à la recherche du spectateur ». « Mon devoir est de faire en sorte que celui

³³⁷ C. G. Jung, « Psychologie et poésie » dans *Problèmes de l'âme moderne*, op. cit., pp. 345-346. Cf. note 74.

³³⁸ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., pp. 235-236. Bien entendu, cette citation est à lire dans la lignée du réalisme dont le critère ultime est la réalité de l'âme que je m'efforce de justifier, sans cesse, dans cette thèse.

qui voit mes films ressent le besoin d'aimer, de donner son amour, et qu'il perçoive l'appel de la beauté³³⁹. » Cette résolution de Tarkovski démiurge pour faire revivre l'amour chez le spectateur s'apparente en définitive à la participation mystique jungienne qui signifie la façon dont l'homme rencontre une œuvre d'art, puis plonge dans un « état originel » et fini par réorienter et réinventer sa personnalité³⁴⁰.

3. La participation mystique jungienne : vers une filiation personnelle

« [...] les poètes sont aussi des hommes : ce qu'un poète dit de son œuvre ne fait souvent pas partie de ce que l'on en pourrait dire de mieux. Ce qui importe, ce n'est rien moins que la nécessité de défendre l'aspect sérieux de l'expérience originelle, au besoin contre les résistances personnelles du poète. »

— C. G. Jung³⁴¹

Alors, pourquoi aller au cinéma ? Pour regarder tel ou tel film ? Evidemment. Mais dans ce cas-là, c'est surtout au niveau relativement diégétique. Ainsi, c'est une compréhension en fonction de certaines trames *à huis clos*. Autrement dit, peut-être le film pourrait être épuisé un jour parce qu'il ne sait pas se changer au fil du temps ou bien il n'est pas capable de s'adapter à tel ou tel spectateur : il y a peut-être, hélas, une réponse correcte à tel ou tel film.

Et si on va au cinéma pour *être regardé par* tel ou tel film n'est-ce pas parce qu'on lui manque ? Une mise en image de cette hypothèse est réalisée par Woody Allen de façon comique et dramatique dans *La rose pourpre du Caire* (1985) lorsqu'un personnage à l'écran (Jeff Daniels), s'en sort car il est fasciné par une spectatrice (Mia

³³⁹ *Ibid.*, p. 232.

³⁴⁰ C. G. Jung, « Psychologie et poésie » dans *Problèmes de l'âme moderne*, *op. cit.*, pp. 351-352. Cf. l'idée de l'osmose selon Langlois.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 333-334.

Farrow) qui fréquente le cinéma presque tous les jours pour le regarder. La force de la séquence où se trouve le processus de cette rencontre entre ce qui est dans l'image et ce qui est hors de l'image est, en plus du raccord entre Daniels et Farrow [Fig. 50-51], la mise en valeur de la transition de Daniels en noir et blanc à celui en couleurs [Fig. 52]. C'est le moment où les deux dimensions hétérogènes se croisent l'une l'autre et coexistent simultanément : « 1+1=1 ».



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

Retournons à *Nostalghia*. Quand un spectateur est regardé par Gortchakov, quand le paradis perdu (de qui vraiment ?) se déploie progressivement chez lui, c'est le moment où le spectateur « laisse l'œuvre d'art agir sur lui comme elle a agi sur le poète [Tarkovski] : pour comprendre son sens il faut se laisser modeler par elle comme elle a modelé le poète³⁴² ». Pour un film qui est caractérisé essentiellement par le faux raccord dans le raccord, le spectateur est forcé d'affronter une expérience qui « déchire de bas en haut le rideau sur lequel sont peintes les images de notre cosmos ; et par ces déchirures béantes, l'œil est confronté, sans pouvoir les mesurer, avec les profondeurs incompréhensibles de ce qui n'a pas été encore formé. S'agit-il d'autres mondes ? Ou d'un obscurcissement de l'esprit ? Ou des sources préhistoriques de l'âme humaine ? Ou de l'avenir des générations en puissance³⁴³ » ? Ce n'est que de là où la réponse hors de l'image serait possible, la réponse venant du champ des archétypes dominé par l'Éros ainsi que le principe synchronistique³⁴⁴.

³⁴² *Ibid.*, p. 351.

³⁴³ *Ibid.*, p. 328.

³⁴⁴ Sean Martin note que le regard-caméra de Gortchakov non seulement implique le spectateur mais aussi approfondi le film en arrêtant sa linéarité. Voir *Andrei Tarkovsky*, Harpenden, Kamera books, 2011, p. 158.

Mis en abîme *chez* lui-même, un spectateur ne peut que réagir à la réflexivité du film par le biais de sa personnalité rien que de façon viscérale. Paradoxalement, en raison de cette opération de la mise en abîme, le spectateur est reconduit rétrospectivement vers le plus intime de lui-même, c'est-à-dire sa mémoire *a priori*, malgré l'intrigue qui s'avance. Ainsi, ce qui est rencontré au fil du film n'est pas nouveau mais encore et toujours tout est éprouvé comme une sensation de déjà-vu. Cela d'une part explique pourquoi le premier plan de *Nostalghia* va acquérir un poids croissant alors que la quête de Gortchakov continue et pourquoi dans presque tous les films de Wong Kar Wai il y a aussi ce genre de plan qui fait fonction de matrice formatrice qui va manquer au spectateur *de façon nostalgique*³⁴⁵. Là-dessus, je me rappelle donc le travelling latéral de la jungle touffue aux Philippines dans *Nos années sauvages*, le plan vide des houles d'or *des Cendres du temps*, la scène de conversation entre le tueur à gages (Leon Lai) et son dispatcher (Michelle Reis) en très grand-angle dans *Les Anges déchus*, le plan aérien des chutes d'Iguazu dans *Happy Together*, ou encore le travelling arrière du phonographe dans *2046*, etc. D'autre part, ces déchirures béantes ont un but principal, et peut-être celui-ci seul : faire intervenir la filiation cinématographique personnelle de chaque spectateur-cinéphile pendant la projection du film puisque la nostalgie, n'est-elle pas un phénomène assez impersonnel qui ne survient que de manière strictement personnelle ? Enfin, qu'est-ce que la réponse hors de l'image si ce n'est pas celle dont la racine est la réalité psychique ?

³⁴⁵ Très prometteuse est une mise en rapport entre ce côté chez Wong Kar Wai et le montage à distance selon Pelechian.

Chapitre 4

Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (I)

Comme je l'ai observé plusieurs fois, on ne peut s'approcher de l'archétype de la nostalgie qu'à travers ses représentations. Alors, comment je peux s'approcher de Wong Kar Wai, s'imposant ô combien *comme* archétype chez moi, si ce n'est pas par l'intermédiaire de sa métamorphose, ou plus exactement, son symbole vivant, *Nostalghia* en l'occurrence, malgré son statut de précurseur en ce qui concerne l'histoire objective du cinéma ? À quoi un spectateur-cinéphile peut recourir sinon sa propre filiation pour réinventer sa personnalité cinéphile ? Il faut un détour (et comment !) pour confirmer la détermination d'Ulysse pour retrouver son amour, qui est sa joie et sa souffrance, n'est-ce pas ?

La mise en abîme du spectateur chez lui-même ainsi lui fournit du terreau pour nourrir la filiation personnelle et les déchirures béantes qui le conduisent vers l'incompréhensible, et parfois, l'inconnaissable, ont en effet sa rencontre avec des moments de grâce comme aboutissement. Si par revivre *Nostalghia* d'une manière wong kar waienne peut me faire entrapercevoir comment la nostalgie fonctionne comme principe esthétique, maintenant, à l'inverse, je vais essayer de revisiter Wong Kar Wai « chez lui » à l'aide de ce qui est obtenu de *Nostalghia*. Autrement dit, la partie précédente à son tour pourrait ainsi servir de clé et de boussole pour l'analyse qui suit.

1. Un cinéaste-cinéphile et son film-palimpseste

Mais avant de rendre visite à Wong Kar Wai, d'abord, j'aimais m'attarder sur trois réflexions très perspicaces de Thierry Jousse pour caractériser les films du cinéaste hongkongais, toutes ayant rapport à la réflexivité cinématographique et à l'aspect empirique du spectateur. En premier lieu, de *2046*, « un film monde » ainsi qu'« une machine de cinéma » selon le critique, écrit-il :

« A dire vrai, une des spécificités de *2046* c'est de contenir plusieurs films en un seul, ce qui n'en fait pas pour autant un film à sketches. Parmi les films lovés à l'intérieur de *2046*, il y a évidemment *In the Mood for Love*, voire dans une moindre mesure, *Nos années sauvages*, en tant qu'ils chargent ce film-là d'un passé crucial, mais il y a surtout tous les films possibles qui défilent sous nos yeux pendant la projection et qui font de *2046*, la somme de tous les films virtuels logés dans une immense maison ouverte à tous les vents et tous les temps³⁴⁶. »

Ensuite, d'*In the Mood for Love*, « un monde de cinéma », encore une autre image qui fait penser au dispositif cinématographique, Jousse propose des films comme des « racines cinématographiques³⁴⁷ », par exemple *Brève rencontre* (1945) de David Lean, *Printemps dans une petite ville* (1948) de Fei Mu, *Tout ce que le ciel permet* (1955) de Douglas Sirk, *Nuages flottants* (1955) de Mikio Naruse et *Sueurs froides* d'Hitchcock, etc. De ce phénomène relevant de la question de la filiation et la réception cinéphile, élabore-t-il :

« Toutes ces références donnent aussi à *In the Mood for Love* la forme d'un film-palimpseste qui, tout en jouant sur une séduction immédiate et imparable, ne se livre pas si aisément. Ce qui est certain c'est qu'*In the Mood for Love* se situe avant tout dans un monde de cinéma, très loin de tout référent réaliste. On peut même avancer que le film est avant tout une rêverie éveillée sur le cinéma et la projection, ce que sera sans doute encore bien davantage *2046*, et ce qu'était déjà dans une certaine mesure, *Les Cendres du temps*. Dans tous les cas, le spectateur d'*In the Mood for Love* a le sentiment dès le début de la projection, d'entrer dans un monde très raffiné, très homogène, presque fermé sur lui-même, un monde de cinéma en quelque sorte, une sorte de studio géant où tout est fait pour provoquer son envoûtement. Il y aurait même une dimension presque asphyxiante dans cette cérémonie si ce n'était l'irruption progressive du

³⁴⁶ Thierry Jousse, *Wong Kar-wai, op. cit.*, pp. 53-54.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

sentiment et la puissance de sa frustration ou plutôt de son inaccomplissement³⁴⁸. »

Enfin, quant aux questions de l'évolution du style cinématographique en général de Wong Kar Wai et de la difficulté de le classer par les étiquettes comme le « *cinéaste de la maîtrise* » ou celui du « *lâcher-tout* », encore moins du « *maniérisme* », le critique répond ainsi:

« Sans doute parce que, précisément, ses films, à quelque époque que ce soit et quel que soit leur style, cherchent en permanence leur propre forme, donnant la sensation de s'inventer devant nous tout en offrant la profondeur variée d'œuvres qui changent à chaque vision, pulvérisant cette opposition finalement vaine entre maîtrise et liberté³⁴⁹. »

À première vue, il semble exister une contradiction entre la première réflexion et la deuxième en ce qui concerne *2046*. Est-ce qu'il est un film qui se ferme ou plutôt qui s'ouvre ? Est-ce que son artificialité le rend homogène ou plutôt hétérogène ? Du reste, à propos d'*In the Mood for Love*, pourquoi c'est un monde qui se boucle alors que tant de références cinématographiques sous-jacentes se croisent. La perspective trop dualistique que *2046* est un « film baroque » et *In the Mood for Love* un « film classique » en fonction de leur composition « décentrée » ou « centrée » proposée par Bamchade Pourvali dans une large mesure renforce cette contradiction³⁵⁰. Cependant, que ce soit une distinction pertinente ou non, ce qui importe ici, et ce qui m'intéresse vraiment, c'est la dimension empirique du spectateur que Jousse prend en compte et l'idée associée du film-palimpseste.

Notion proposée par Gérard Genette et particulièrement appliquée au champ

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 25-27.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁵⁰ Voir Bamchade Pourvali, *Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique*, op. cit., pp. 40-42 et pp. 47-48.

littéraire, le palimpseste est utilisé par Genette pour analyser les références au film noir dans *Tombe les filles et tais-toi !* (1972) d'Herbert Ross dont l'interprète principal est Woody Allen. Pour autant, cette tentative est *réfutée* puis modifiée par Cécile Sorin puisque Genette a tendance à confondre Woody Allen acteur et Woody Allen personnage délibérément tandis que pour un spectateur, surtout s'il est un cinéophile, la force de ce film réside la plupart du temps dans l'écart ironique entre l'image comique que Woody Allen a construite pour lui-même dans sa carrière et son effort d'imiter l'icône d'Humphrey Bogart. Cette révision d'une part réclame le régime cinématographique et d'autre part met en évidence la connaissance *a priori* du spectateur ³⁵¹. Sorin continue d'expliquer cette question de la référence cinématographique :

« La référence permet donc le report d'une œuvre dans une autre en mettant en relation des éléments qui peuvent être présents comme absents. Seules la citation et l'inclusion reposent sur la coprésence physique du film rapporté. Dans le cas de la parodie ou du pastiche cinématographiques, les références mettent nécessairement le film en relation avec un élément physiquement absent, le film second doit alors évoquer les œuvres antérieures grâce à un jeu de ressemblances. Seul le spectateur peut faire la référence, c'est-à-dire pallier l'absence physique de l'œuvre première en se la remémorant : il met ainsi en relation, par l'intermédiaire de sa mémoire, l'œuvre seconde et l'œuvre première physiquement absente mais soudainement mnémoniquement présente. [...] Sa relation à l'œuvre sera donc plus ou moins pleine dans la mesure où il sera capable de percevoir tout ou partie des relations entre les différents films, tout comme il peut aussi les ignorer. [...] De la sorte, les emprunts étudiés sont étroitement dépendants du savoir et du comportement du spectateur : c'est de lui qu'en fine leur existence dépend³⁵². »

³⁵¹ Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, pp. 28-32. Cf. note 220.

³⁵² *Ibid.*, pp. 33-34.

En d'autres termes, le statut d'un film-palimpseste ne sera pas possible sans l'intervention de la connaissance *a priori* du spectateur. Pour autant, il faut se demander, si c'est une connaissance se soumettant à une filiation extrêmement objective, ou pire encore, rigide, y aura-t-il de grandes différences entre un *érudit* et un *philistin* lorsqu'un film est perçu ? Non, probablement (cf. ma discussion consacrée à la problématique cinéphage/cinéphile). Si la troisième réflexion de Jousse nous éclaire, c'est parce qu'elle prend en considération la potentialité métamorphique des films du cinéaste hongkongais et son interaction réciproque avec le spectateur. Chaque fois qu'on revoit un film de Wong Kar Wai, le film restera-t-il toujours le même ? Si ses films sont capables de s'inventer devant nous, c'est simplement parce *qu'ils nous réinventent à chaque vision : on est remodelés de façon à la participation mystique*. En effet, le cinéaste hongkongais n'est pas pour rien dans la lignée de Tarkovski et son univers est en définitive en phase avec *Nostalghia* au niveau empirique du spectateur³⁵³.

Questionné à propos de sa formation *autodidacte* artistique, à plusieurs reprises, Wong Kar Wai, à côté de sa prédilection pour la littérature, se remémore son enfance vécue dans les salles obscures avec sa mère dans les années 1960. Hormis son intérêt pour le cinéma américain avant l'avènement du Nouvel Hollywood, il parle de cinéastes spécifiques,³⁵⁴ et ce qui m'intéresse c'est qu'avant chaque tournage, la question qui le préoccupe c'est dans quel genre son film va s'inscrire. Ainsi parle-t-il :

³⁵³ Pour une réflexion spécifique sur la question du dispositif cinématographique et sa relation avec le spectateur, voir le beau texte de Stéphane Bouquet, « De sorte que tout communique », *Cahiers du cinéma*, n° 527, pp 55-59. Le critique évoque l'idée de « cinéaste-artiste » (une terminologie forgée par Thierry Jousse) pour désigner des cinéastes, y compris Wong Kar Wai, qui ont le but de concevoir « un nouveau dispositif de cinéma à habiter » au lieu de « films à regarder », sans doute dans la lignée d'Andy Warhol et de Marguerite Duras. Ces cinéastes font intervenir le champ de l'installation pour créer un « monde scénographié », un « espace muséal », des « œuvres atmosphériques », des « environnements sensoriels » ou bien des « spectateur mouvants ». D'une façon intéressante, Chion applique l'expression « installation d'artiste » quand il parle de la scène où il pleut chez Domenico. Voir son *Andrei Tarkovski*, *op. cit.*, p. 74.

³⁵⁴ Dans « Travailler comme dans une « jam session » », le premier entretien important de Wong Kar Wai publié en France, des stars de l'âge d'or hollywoodien sont évoquées, John Wayne, Errol Flynn, Clark Gable, etc. Puis, un acteur français est mentionné en particulier, Alain Delon. En ce qui concerne les cinéastes, il parle de Bernardo Bertolucci, Godard, Bresson, Antonioni, Yasujiro Ozu et Akira Kurosawa, etc. Voir Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*, p. 9.

« La seule chose que je détermine de façon décisive dès la conception du film, [...] c'est le genre dans lequel il s'inscrit. En tant que spectateur, et plus particulièrement quand j'étais enfant, j'ai toujours été fasciné par le cinéma de genre : les westerns, les péplums, les films de guerre ou d'action, les films d'horreur... Et chaque fois que je me lance dans un nouveau projet, j'essaie de le faire rentrer dans un genre bien précis, avec tous les codes que cela implique³⁵⁵. »

En plus de cette préoccupation générique, presque tous ses films ont des films ou des cinéastes comme références. Dans le cas d'*As Tears Go By* (1988), il s'inspire légèrement de *Mean Streets* (1973) de Martin Scorsese : le film est à l'origine conçu comme le deuxième volet d'une trilogie dont le troisième est *Final Victory* (1987) de Patrick Tam, Wong Kar Wai étant le scénariste³⁵⁶. Pour *Nos années sauvages*, il évoque l'influence générale de Bresson sur l'utilisation des gros plans et *L'éclipse* (1962) d'Antonioni sur les plans vides³⁵⁷. Pour *Les Cendres du temps*, à part les influences littéraires de Jin Yong et de Gu Long et les émissions radio, il parle des films d'arts martiaux japonais et des films de kung-fu fantastique, et surtout l'influence de Chang Cheh, qui est « célèbre pour ses combats d'un-seul-juste-contre-cent-à-l'assaut-du-pouvoir³⁵⁸ ». D'ailleurs, il énumère des figures comme Sergio Leone, Sam Peckinpah et Ennio Morricone pour mettre en valeur sa tentative du « mélange de *wu xia pian* traditionnel et de western » afin de réinventer un genre déjà éculé à Hong Kong³⁵⁹. Du côté plutôt thématique, il renvoie à *La prisonnière du désert* (1956) de John Ford

³⁵⁵ Voir Laurent Tirard, *Leçons de cinéma : l'intégrale*, op. cit., p. 165.

³⁵⁶ Voir « Travailler comme dans une « jam session » » dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, op. cit., p.10.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 12. De l'aspect antonionien, voir l'entretien avec Peter Brunette dans *Wong Kar-wai*, op. cit., p. 119. Par ailleurs, la figure de « l'oiseau sans pattes » à laquelle Yuddy (Leslie Cheung) aime s'identifier pourrait faire allusion aux derniers mots d'Arthur (Claude Brasseur) dans *Bande à part* (1964) de Godard. Pour cette allusion, on peut se renvoyer à Bamchade Pourvali, *Wong Kar-wai*, op. cit., pp. 48-51. Selon Patrick Tam, le côté de l'attachement à la mère du film s'inspire du *Conformiste* (1970) de Bertolucci. Voir son entretien avec Li Jhao-sing et Pan guo-ling, « On peut dire que je suis un perfectionniste » dans Li Jhao-sing et Pan guo-ling (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, op. cit., p. 327.

³⁵⁸ Bérénice Reynaud, « Entretien avec Wong Kar-wai », *Cahiers du cinéma*, n° 490, p. 39.

³⁵⁹ Vincent Ostria, « Le plus bel âge : entretien », *Les Inrockuptibles*, n° 47, p. 19.

comme l'embryon de son projet³⁶⁰. Et comme je l'ai déjà marqué, la première partie de *Chungking Express* a *Gloria* de Cassavetes comme référence et la deuxième partie, *Lola* (1961) de Jacques Demy, suggérant l'influence du film noir et de la structure musicale³⁶¹. Quant aux *Anges déchus*, au départ conçu comme la troisième partie de son film précédent, c'est *Le samouraï* de Melville et la figure de Delon qui viennent à l'esprit du cinéaste hongkongais³⁶². Et *In the Mood for Love* ? Malgré son allure de mélodrame, son terreau est *Sueurs froides* d'Hitchcock et il est développé et montré progressivement comme un thriller ou un film à suspense³⁶³. Et comme toujours, le cinéaste cite Bresson et Antonioni en disant que « [c]es références, c'était un des plaisirs de ce film³⁶⁴ ». Sans oublier Shigeru Umebayashi dont la musique de *Yumeji* (1991) de Seijun Suzuki se fait le leitmotiv du film. Dans *2046* et *La Main* (2004), plusieurs musiques composées par Peer Raben persistent qui se réfèrent à l'univers de Rainer Werner Fassbinder³⁶⁵. Finalement, dans *2046*, on entend deux fois la musique de *Tu ne tueras point* de Krzysztof Kieslowski et le titre *Julien et Barbara* de *Vivement dimanche !* (1983) de François Truffaut s'écoule de façon erratique, voire lancinante, tout au long du film³⁶⁶.

³⁶⁰ Voir « The This and That of Wong Kar-wai », entretien réalisé par Yeung Wai-lan et Lau Chi-kwan dans Silver Wai-ming Lee et Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews*, op. cit., p.23. De cela, Stephen Teo envisage Ouyang Feng (Leslie Cheung) comme « un Ethan Edwards oriental [...] dont la destinée est d'errer éternellement à la mémoire d'une femme qu'il ne peut pas épouser ». Voir son *Wong Kar-wai*, op. cit., p.72. Traduction personnelle.

³⁶¹ Voir Peter Brunette, *Wong Kar-wai*, op. cit., p. 115.

³⁶² *Ibid.* Dans un entretien avec Tony Rayns, le cinéaste évoque aussi John Woo (sinon ironiquement) comme référence des scènes de fusillade. Voir « Poet of Time », art. cit., p. 12.

³⁶³ Voir « La leçon de cinéma de Wong Kar-wai », *Avant-Scène Cinéma*, n° 504, p. 75. Il s'agit d'une Masterclass animée par Gilles Ciment au Festival de Cannes, le 16 mai 2001.

³⁶⁴ L'entretien avec Michel Ciment et Hubert Niogret, « Deux personnes qui dansent ensemble lentement », reproduit dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, op. cit., p. 30. Dans l'entretien « L'architecte et le vampire » avec Olivier Joyard, Wong Kar Wai explique en détail son admiration pour le maître français, notamment de l'aspect de la direction de l'acteur : « Les films de Bresson, bien sûr, ont été un grand choc esthétique pour moi : un art du guet et de l'affût. Chez lui, les acteurs sont l'équivalent des pierres, des arbres, des objets. Son travail se situe du côté des éléments, de l'effacement progressif de leur statut, de leurs connotations, pour pouvoir réécrire par-dessus. » Voir Charles Tesson et Olivier Joyard (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Made in China : Taipei, Hong-Kong, Shanghai, Pékin », 1999, p. 28. Cf. ma discussion sur le modèle vers la fin du Chapitre 2.

³⁶⁵ Quant à *2046*, le titre *Sisyphos at Work* est de *La troisième génération* (1979) et le titre *Dark Chariot, Querelle* (1982). Quant à *La Main*, *Concerto Alevta* est de *Lola, une femme allemande* (1981) et le titre *Slow Dance for Lovers, Lili Marleen* (1981).

³⁶⁶ Par rapport à toutes ces questions très liées au (post-)maniérisme, voir mes entretiens avec Thierry Jousse dans les annexes.

Pour autant, et assez curieusement, tout cela rend le phénomène WKW encore plus hors de portée. Au lieu de vivre une expérience à la Quentin Tarantino, également un très grand cinéaste-cinéphile, lorsqu'on voit un film de Wong Kar Wai, toutes ces références *proclamées* ou *intentionnelles*, soit qu'elles nous parviennent, soit qu'elles nous échappent, ne peuvent se produire que de manière purement *personnelle*. La connaissance des films de la Shaw Brothers, des films de Yakuza ou des films de samouraï peut augmenter et enrichir le plaisir d'un film comme *Kill Bill Volume 1* (2003) et parfois elle est même indispensable, par exemple, dans le cas de *Kill Bill : Volume 2* (2004). Et bien que le manque de connaissance des films comme *Point limite Zéro* (1971) ou *La grande casse* (1974) ne diminue guère la compréhension ou le plaisir de *Boulevard de la mort* (2007), les références sont là, de toute évidence. En quelque sorte, ce n'est pas trop loin d'une expérience vécue d'un Brian De Palma³⁶⁷ ou d'un grand Truffaut. Est-ce que la connaissance de toutes les références est obligatoire pour apprécier ou savourer un film cinéphile emblématique comme *La nuit américaine* ? Si la réponse est non, néanmoins, qui peut fermer les yeux sur l'amour maniaque du cinéma inondant le film ? Peut-être on pourrait mieux montrer les multiples possibilités et virtualités d'une filiation personnelle qu'un Wong Kar Wai peut dégager par le contraste avec un film consacré à une filiation cinéphilique relativement objective : *Innocents* (2003) de Bertolucci. Avec un événement historique reconstruit (l'affaire Langlois en l'occurrence) et d'abondantes archives filmiques citées, soit les actualités, soit des séquences mémorables dans l'histoire du cinéma, ou bien des figures imitées, quelque intime qu'ils soient, les souvenirs évoqués dans ce film sont d'une nature plutôt extérieure et collective.

Si Thierry Jousse a tellement raison de noter qu'un Wong Kar Wai est susceptible de s'inventer sans cesse, c'est non seulement parce qu'il se situe dans un monde de cinéma, loin de tout référent réaliste mais également parce qu'il se différencie de toute

³⁶⁷ Cf. Stéphane Delorme, « À maintes reprises », *Cahiers du cinéma*, n° 529, pp. 31-33, pour la manière de retravailler l'univers d'Hitchcock chez De Palma.

référence cinématographique. À proprement parler, il n'est ni homogène ni hétérogène puisqu'il s'ouvre en même temps qu'il se ferme. À l'instar de l'archétype de la nostalgie qui s'opère exclusivement d'une manière ambivalente sur son sujet à force d'une puissance numineuse, un Wong Kar Wai rejette son spectateur tout en l'alléchant. Ainsi glissante est son image habitée par énormément de sentiments ambigus dont les messages sont toujours fuyants qui engagent décidément l'aspect empirique du spectateur-cinéphile.

2. L'âge du recyclage et ses images circulant

La reconnaissance internationale de Wong Kar Wai a sans doute à voir avec Tarantino (le distributeur de *Chungking Express* aux Etats-Unis). Une fois il parle ainsi du cinéaste américain et aussi de la problématique déterminante pour les cinéastes de sa génération :

« Tarantino me semble être quelqu'un qui aime vraiment le cinéma. Je pense qu'il est curieux de tout voir et qu'il apprécie chaque film à sa juste valeur. [...] Plusieurs cinéastes peuvent très bien travailler en des lieux totalement différents et sur des sujets distincts et finalement faire des films dont l'esprit est très proche. [...] nous sommes différents des metteurs en scènes qui nous ont précédés. À l'époque, les réalisateurs avaient beaucoup à découvrir. Le monde du cinéma était un monde jeune et vierge, un univers inexploré en attente de quelques aventuriers. Tandis qu'aujourd'hui, nous en sommes à l'âge du recyclage. Notre génération voit beaucoup de films. Nous nous en nourrissons, nous les détruisons puis commençons à les reconstruire. C'est un peu comme au supermarché : nous sommes confrontés aux mêmes produits mais nous nous efforçons d'inventer d'autres recettes. Et c'est ça qui est amusant³⁶⁸. »

Dans un sens, cette observation s'adresse aussi bien aux cinéastes qu'aux

³⁶⁸ Voir l'entretien avec Wong Kar Wai réalisé par Jimmy Ngai, « Los Angeles/Tokyo. Dialogues dans l'espace et dans le temps » dans Jean-Marc Lalanne, David Martinez, Ackbar Abbas, Jimmy Ngai, *Wong Kar-wai*, Paris, Dis Voir, 1997, p. 83.

spectateurs. À une époque où il est impossible de s'isoler de l'enveloppement des images (cinématographiques) qui nous arrivent d'une manière aléatoire, ce qu'il faut, du côté du cinéaste, c'est la faculté d'imagination afin de supporter l'avalanche d'images puis s'en servir. Quant au spectateur, qu'est-ce que la faculté d'imagination signifie sinon une filiation personnelle, c'est-à-dire vivre symboliquement ? Devant un Wong Kar Wai, un spectateur se trouve face à un phénomène plus précaire que celui de la transposition des genres ou celui des genres atypiques. Il s'agit bien plus que du métissage des genres et il engage beaucoup plus que l'évolution ou la mutation au sein d'un genre³⁶⁹. Le recyclage dont parle Wong Kar Wai implique avant tout la circulation des images *dans la tête du spectateur-cinéphile* qui se comporte au niveau mnésique en recourant aux souvenirs strictement individuels ; la filiation personnelle intervient une fois que cette activité de la circulation est stimulée selon le modèle de la nostalgie-archétype. À propos de cette question de la circulation des images ou bien celle des images qui circulent, on peut consulter une observation de Jean-Marc Lalanne. Ainsi parle-t-il :

« Un des enjeux majeurs de Wong Kar Wai est l'organisation de grands circuits où les images se déplacent, déposent des germes et poussent parmi l'ordonnance des séquences comme une végétation sauvage non maîtrisable. Une légende prétend qu'au moment de la mort, le cerveau repasse toutes les images de la vie en une seconde. Les plans de Wong Kar Wai donnent le même sentiment de faire irruption sous l'impulsion d'une incroyable libération d'énergie, dans un dérèglement concerté de tous les sens³⁷⁰. »

³⁶⁹ L'exemple emblématique de ces enjeux génériques dans l'histoire du cinéma se trouve dans le cas de Leone qui s'approprie l'héritage de Kurosawa et de Ford en les fusionnant pour reconfigurer sa propre vision de l'Amérique par le biais du western spaghetti. On peut se référer à une analyse perçante de cette question de la filiation qui met en rapport les figures, entre autres, comme Leone, Kurosawa, Ford, Howard Hawks, Scorsese, John Woo, et Clint Eastwood dans Charles Tesson, *Akira Kurosawa*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Grands Cinéastes », 2007, p. 72.

³⁷⁰ Jean-Marc Lalanne, « De l'intérieur des images » dans Jean-Marc Lalanne, David Martinez, Ackbar Abbas, Jimmy Ngai, *Wong Kar-wai, op. cit.*, pp. 18-19.

Si Wong Kar Wai peut nous aider à réfléchir sur la question de la filiation personnelle selon l'archétype de la nostalgie mis en activité chez le spectateur-cinéphile, c'est parce qu'en vivant son film, les souvenirs des références cinématographiques commencent à s'opérer de façon incontrôlable, voire *concurrente* et à partir de ce moment strictement wong kar waïen, toute logique causale se met à céder à une énergie qui s'enchaîne selon un principe tant chaotique qu'organique, ainsi l'état de dérèglement concerté de tous les sens.

Pour mieux élaborer ce phénomène, je me permets, encore une fois, de faire une digression pourtant vitale dans une circumambulation de l'archétype du cinéma afin de jeter un œil aux deux images ci-dessous qui peuvent nous éclairer à propos des images qui circulent. Devant elles, qui peut laisser passer leur ressemblance tout en étant marqué par leur différence ? Par ailleurs, comment réagir après cette première impression ?

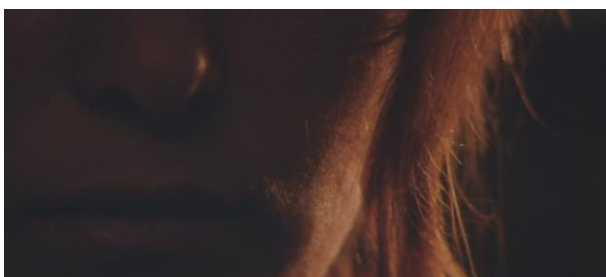


Fig. 53

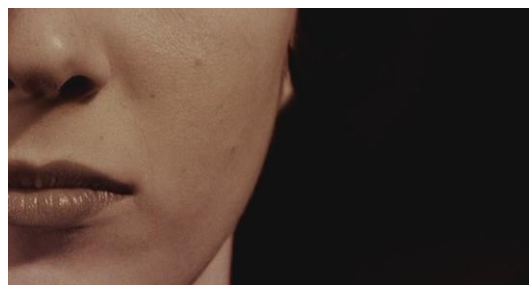


Fig. 54

En dépit des différences, moi, en tant que spectateur-empiriste, je suis tout de suite marqué puis saisi par la ressemblance entre elles : la composition décentrée qui fragmente le visage en montrant un quart à gauche et le fond noir à droite. Paradoxalement, la ressemblance est privilégiée à l'aide des différences : les cheveux, l'oreille, le cou, l'éclairage, le cadrage, voire le format des images (2.35 contre 1.66). Si vous, mon cher lecteur, vous rappelez la séquence dans le couloir où Eugenia de dos incite l'image mentale de la femme de Gortchakov, vous savez très bien que la

nostalgie-archétype se met à fonctionner à partir de la différence innée dans la ressemblance. C'est justement grâce à ce manque de précision, ainsi créant une distance inexorable entre ici et ailleurs, qui rend la nostalgie possible.

À propos, d'où viennent ces deux images ? La figure 53 est de *Solaris* de Tarkovski. Elle montre la matérialisation d'Hari (Natalia Bondartchouk) pour la première fois en fonction de l'inconscient de Kris (Donatas Banionis) à bord de la station spatiale. Pour la figure 54, elle est le premier plan du générique conçu par Saul Bass de *Sueurs froides* qui montre Kim Novak en très gros plan. D'une certaine manière, ces deux figures démontrent comment la circulation des images peut remodeler la personnalité cinéphile ainsi que sa filiation personnelle car il n'y a pas de lien évident entre les créateurs de ces images qui d'ailleurs sont catégorisées très différemment. D'un point de vue causal, l'image de la figure 53 arrive après celle de la figure 54 dans l'histoire du cinéma et d'une perspective biographique, le nom Hitchcock reste toujours absent dans le panthéon cinématographique de Tarkovski. Selon Vida T. Johnson et Graham Petrie, la liste des figures préférées du cinéaste russe, entre autres, comprend Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni, Dovjenko, Kurosawa, Buñuel, Mizoguchi. Outre ces maîtres constamment cités, on trouve aussi les noms comme Cocteau, Renoir, Vigo, Chaplin, Welles, Ford, Iosseliani, Paradjanov³⁷¹. Pas d'Hitchcock. De plus, l'idée de l'érotique n'est pas aussi *usuelle* chez Tarkovski que chez Hitchcock. Par conséquent, l'explication de l'imitation intentionnelle (ou bien du hommage) serait mise en doute.

En revanche, la façon visuelle pour introduire ces deux personnages féminins demande notre reconsidération. Pourquoi montrer *la partie* avant *le tout* si ce n'est pas pour susciter le sentiment vertigineux et créer une ambiance ambiguë ? Bien entendu, il s'agirait du dynamisme champ/hors-champ et par la suite, de la mise en valeur du point de vue exclusivement subjectif du spectateur, soit celui qui est *dans* l'image, soit

³⁷¹ Voir Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp.27-30.

celui qui est *hors de l'image*. L'impasse de Scottie, n'est-elle pas qu'il est restreint d'abord par sa propre perspective en fait dirigée par Gavin Elster (Tom Helmore) mais qui finit par se transformer en un dirigeant *mettant en scène* sa propre perspective tout en devenant la proie de cette même perspective ? Et nous, en tant que spectateurs devant l'écran, sommes comme Scottie, dont l'enquête mercenaire devient une quête *individualiste*, qui est désormais saisi inexorablement par l'illusion absolue et mis en abîme du champ de l'Éros. (Dans sa relecture excellente de *Sueurs froides*, Miguel Marías retrace les cinq phases de *la mise en scène* et de *la manœuvre de séduction* dans le film ; tout est lié à l'idée du point de vue subjectif et limité [cf. l'idée de paralysie d'après Rohmer, note 129]. Cette machination opérative qui commence comme une séduction *au cinéma* finira par devenir une séduction *du cinéma*³⁷².)

Tout de même, le très gros plan envoûtant d'Hari apporte une énergie irrésistible douée de redessiner la frontière entre l'objectif et le subjectif en ce qui concerne le regard de Kris et finit par devenir un point de départ pour réfléchir sur la question épistémologique à propos de la manière de regarder en ce qui concerne le spectateur hors de l'image. Ce procédé (le travelling arrière à partir du gros plan) pour contempler le visage qui est capable d'interroger sur ce qui a l'air vrai à première vue est reproduit et exacerbé à la fin du film lorsqu'on découvre que la datcha sur la Terre où se trouvent Kris et son père n'est qu'une île minuscule sur la surface de l'océan-Solaris. La mise en abîme de cette île à travers le travelling arrière fonctionnant quasiment comme un plan aérien pour provoquer une métamorphose sensorielle est le comble de l'allure ambiguë de la réalité vécue. De cette fin énigmatique, l'interprétation la plus radicale serait que Kris ne quitte jamais la Terre et que tout le voyage ne se passe que dans sa tête, ainsi purement subjectif. À l'instar de la relecture de *Sueurs froides* de Marías, ce voyage *au cinéma* se transformera en celui *du cinéma* au fil du film³⁷³.

³⁷² Voir Miguel Marías, « Forever Falling », *Sight and Sound*, mai 2011, pp. 44-47.

³⁷³ Voir Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, op. cit., pp. 105-106.

Si ce gros plan d'Hari met à feu la réminiscence du film cinéphile par excellence chez moi et en conséquence oriente mon appréciation de *Solaris* en l'envisageant comme un film qui porte principalement sur la problématique érotique, lorsque je vois *Le Miroir* (1975) de Tarkovski, la sensation de déjà-vu revient premièrement par les images de deux femmes (néanmoins le même personnage Maroussia) filmées de dos [Fig. 55-56] et ensuite cette sensation est intensifiée et compliquée alors que, encore une fois, le grand film d'Hitchcock revient à l'esprit :



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

La figure 57 en tant qu'expérience vécue chez moi est une image-revenante ; elle se fait donc un principe d'enchaînement a-causal s'opérant selon la synchronicité afin de mettre en rapport les éléments tels que : spectateur-chercheur → (en)quête → détour → crise identitaire → pénombre → déchirures béantes → mise en abîme → champ de l'archétype (Éros) → participation mystique → filiation personnelle → nouvelle personnalité cinéphile → événement cinématographique → spectateur-chercheur → (en)quête → détour...etc., sous forme d'une circumambulation, un processus toujours en devenir. Que Tarkovski soit influencé par Hitchcock ou non, à l'âge du recyclage où ses images circulent en arrivant au spectateur de façon contingente, ce qui compte est le fait que sa tête est un *lieu-dérèglement* (cf. Lalanne, note 370) qui est concerté de tous les sens. De cette idée de « tous les sens », elle met en évidence d'une part que ce lieu-dérèglement est d'une nature poreuse et d'autre part qu'il ne connaît que les repères flottants au lieu d'inébranlables. Suite à ce modèle, la figure 57 va finalement s'enchaîner à la figure 44, la femme de Gortchakov filmée de dos, qui est, comme on

l'a remarqué, la nostalgie même du spectateur qui est dans l'image ainsi que de celui qui est hors de l'image. À cet égard, cette énergie circulante pourrait servir de passeur du spectateur-cinéphile sur la route, un itinéraire homérique, vers ce cinéma total, cet archétype du cinéma.

Dans sa préface à l'étude sur *Le Miroir*, sous-titrée « *Le drame d'Éros* », de Jean-Christophe Ferrari, Antoine de Baecque affirme avec passion la tentative de Ferrari qui « insiste sur l'érotisme du cinéma de Tarkovski » et il continue, très judicieusement, de modifier la catégorisation du cinéaste russe :

« On a peu l'habitude de remarquer l'érotisme chez Tarkovski (Slavoj Zizek parle même, à tort donc, d'« asexualité »). [...] Dans *Le Miroir*, les fétiches érotiques prennent la forme de la nuque et du chignon de la femme, omniprésents et fascinants. La caméra tourne autour de la nuque de Maroussia, car c'est ce que la femme a de plus secret, nu, silencieux, fragile — inaccessible. Puis vient son regard-caméra : irréductible, vivant de sa provocation, de son mystère irrésolu. Ce qui est érotique ici c'est la confusion, la perte de repères, dans le temps et dans l'espace, autour du corps de la femme, cette confusion entre folie et rêve, entre les époques, entre les figures féminines elles-mêmes, mère, grand-mère, épouse. Ce qui est érotique, c'est l'abandon de tout contrôle³⁷⁴. »

S'abandonner, c'est la perte du moi et de s'engouffrer dans le champ des archétypes ainsi que d'être submergé par l'Éros. Ce retour-détour au point originel, un lieu maternel, pour se nourrir du terreau de l'image va déclencher une nouvelle quête de l'archétype du cinéma qui ne s'achèvera jamais mais qui s'inventera pour toujours. Rencontrer volontairement les images pour qu'elles circulent et pour faire partie de cette circulation même à l'âge du recyclage est de se mettre en route vers, mais surtout

³⁷⁴ Antoine de Baecque, « Préface » à Jean-Christophe Ferrari, *Le Miroir de Andreï Tarkovski*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2009, p. 8.

autour de, la nostalgie cinéphile, une attitude qui fait écho à la constatation susmentionnée de Wong Kar Wai : « Notre génération voit beaucoup de films. Nous nous en nourrissons, nous les détruisons puis commençons à les reconstruire. »

Chapitre 5

Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (II)

Après les premières tentatives de décrire la relation entre Wong Kar Wai, son univers cinématographique et ses spectateurs d'une manière plutôt générale, je vais à présent la traiter plus spécifiquement en revisitant des moments-clés chez le cinéaste hongkongais.

1. Yin/Yang et rejet/conjonction

Pour entrer dans l'univers de Wong Kar Wai, la toute première clé est la crise identitaire qui est de nature vacillante et mutable. Rien ne peut incarner cette « situation » mieux que le personnage Murong Yin/Yang (Brigitte Lin) et ses cages à oiseaux qui se multiplient en dédoublant ses alentours. Il s'agit d'un personnage maudit par l'Éros dans *Les Cendres du temps*, un film maudit dans la filmographie du cinéaste hongkongais. La conception de cette personnalité schizophrénique provient du thème régnant du film : celui du rejet³⁷⁵. En effet, la sensation nostalgique est amplifiée ici tout simplement parce que l'idée chinoise du Yin/Yang est la racine même des concepts dyadiques, par exemple, ici/ailleurs, présence/absence, présent/passé, vrai/faux, masculin/féminin, etc. En d'autres termes, Murong Yin/Yang est un personnage-opération qui joue avec la relation dynamique champ/hors-champ au cinéma, voire *du* cinéma. D'une façon très étonnante, il y a d'ailleurs des scènes, même des plans à la *Nostalgia* dans *Les Cendres du temps*.

Le chapitre entre Murong Yin/Yang et Ouyang Feng (Leslie Cheung) se déroule d'abord dans l'ordre inverse, une sorte de « flash-back dans le flash-back », ainsi élargissant l'écart entre l'objectif et le subjectif en ce qui concerne les spectateurs dans

³⁷⁵ Selon Wong Kar Wai, le rejet est aussi « un fil qui court à travers tous [ses] films ». Bien qu'il évoque l'inflexion de cette préoccupation dans *Chungking Express*, on voit clairement que ses films suivants la reprennent de manière obstinée sauf, peut-être, *My Blueberry Nights* (2007). Voir « Travailler comme dans une « jam session » » dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai, op. cit.*, pp.14.-15

l'image ou hors de l'image. Le désordre temporel ici nous vaut un déploiement des scènes selon l'ordre chronologique pour mieux analyser :

(I) La séduction : Dans une auberge à Gusu, Huang Yaoshi (Tony Leung Ka Fai), à cause de son amour sans retour de la femme interprétée par Maggie Cheung, essaie de séduire Murong Yang en lui disant que s'il a une sœur, il promet de l'épouser.

(II) La rupture de la promesse : Dans le désert se trouve Murong Yin avec sa cage à oiseaux pour le rendez-vous avec Huang Yaoshi qui n'apparaît jamais.

(III) Le premier marché : Dans le désert Murong Yang amorce une conversation avec Ouyang Feng en lui demandant de tuer Huang Yaoshi de façon la plus douloureuse parce que sa sœur, Murong Yin, avait été abandonnée par lui.

(IV) Le deuxième marché : Dans l'auberge d'Ouyang Feng, Murong Yin demande à Ouyang Feng de tuer Murong Yang au lieu de Huang Yaoshi puisqu'elle croit que son frère veut la garder pour lui-même.

(V) Le troisième marché : Dans le désert Murong Yang négocie avec Ouyang Feng en lui confirmant sa détermination pour protéger sa sœur contre Huang Yaoshi. À son tour, Ouyang Feng lui avoue que Murong Yin veut tuer son frère.

(VI) Le quatrième marché : Dans l'auberge d'Ouyang Feng, Murong Yin, en entrevoyant une cage à oiseaux *arrivée auparavant* chez Ouyang Feng, lui avoue sa haine pour Murong Yang et elle veut que ce dernier se tue. Ensuite Ouyang Feng lui confie son illumination : pour tuer quelqu'un de façon la plus cruelle, il faut tuer la personne qu'il aime, Murong Yin en l'occurrence. Mais comme il a besoin d'elle pour la récompense, il ne peut pas la tuer avant de tuer Murong Yang.

(VII) Le délire de persécution : Ouyang Feng marque par hasard une cage à oiseaux et découvre Murong Yin dans un état extrêmement fragile. Elle lui dit qu'il y a quelqu'un qui veut la tuer parce qu'on dit que Huang Yaoshi l'aime. Pour la calmer, Ouyang Feng lui fait boire du vin.

(VIII) Le dernier marché : Pour la première fois Murong Yang se trouve chez Ouyang Feng pour l'interroger sur la disparition de sa sœur. Au cours de la conversation, Murong Yang se prend pour Murong Yin et elle confond Ouyang Feng, vu à *la silhouette*, pour Huang Yaoshi en lui demandant une *répétition obligatoire* : à partir de maintenant, si elle (Murong Yang en tant que Murong Yin) redemande, il (Ouyang Feng en tant que Huang Yaoshi) faudra la considérer comme son amour absolu. Cette scène s'achève par une illumination d'Ouyang Feng : c'est très facile de dire « je t'aime » s'il se prend pour Huang Yaoshi.

(IX) L'ombre palpable : Cette nuit-ci, Ouyang Feng se sent caressé par quelqu'un d'autre. C'est une scène avec deux personnages superposant cinq personnages. Lorsque Murong Yang caresse Ouyang Feng, il le prend pour Huang Yaoshi tandis qu'Ouyang Feng le prend pour la femme de son frère. On voit aussi Murong Yin caressant l'ombre du rideau et de la cage sur le mur. Cette situation de *toucher l'intouchable* finit par Murong Yin, toute seule, en costume de Murong Yang, jouissant en s'appuyant contre un arbre qui semble bifurquer.

(X) La vengeance de Murong Yang : Un jour dans une auberge, un sabreur défie Murong Yang de prouver son sexe. A ce stade, Huang Yaoshi, qui a perdu la mémoire après avoir bu le vin « Une vie sans soucis » donné par la femme (Maggie Cheung), se fait un médiateur et finit par être abattu. Murong Yang ensuite quitte le champ en s'esclaffant.

(XI) Le solitaire qui cherche les défaites : Quelques années plus tard, après la disparition de Murong Yang/Yin, paraît une sabreuse (une figure androgyne en fait) issue du *Jiang hu* qui aime battre son propre reflet et qui s'appelle Le solitaire qui cherche les défaites.

Contre le gré de ce déploiement chronologique, le tout début de ce chapitre est montré dans l'ordre comme suit : (X)→(III)→(I). Ainsi, d'une certaine manière c'est une sorte de flash-back dans le flash-back car on voit d'abord ce qui arrive après, à savoir, Murong Yang tuant quasiment Huang Yaoshi puis ce qui arrive avant : son marché avec Ouyang Feng et finalement sa toute première rencontre avec Huang Yaoshi. Je dis plutôt « ce qui arrive après » et « ce qui arrive avant » au lieu de « effet et cause » parce que même si la scène (I) est la cause de la scène (X), pour la scène (III), comment fonctionne-t-elle dans cette chaîne causale ? De la même manière, à quoi servent les scènes de (III) à (IX) en ce qui concerne l'inéluctabilité de la scène (X) puisque Murong Yang va abattre Huang Yaoshi en tout cas sans rencontrer Ouyang Feng. Logiquement parlant, la vraie cause de la scène (X) est le vin « Une vie sans soucis » qui efface (vraiment ?) la mémoire de Huang Yaoshi. En ce sens, la nostalgie-archétype se produit parce que, d'une part, l'épisode avec Ouyang Feng n'est qu'un détour et, d'autre part, le point originel (le vin) est toujours dans le hors-champ. Malgré notre connaissance du vin « Une vie sans soucis » dès le début du film, en ce qui concerne le point de vue principal du film, celui d'Ouyang Feng *ainsi que de nous*, il ne sait qu'à la fin du film pourquoi le vin est arrivé à Huang Yaoshi. Au niveau narratif, le chapitre de Murong Yang ainsi dégage deux idées nostalgiques chez le spectateur : il est question du détour psychique plutôt que physique³⁷⁶ et le hors-champ est toujours plus fort que le champ.

³⁷⁶ Une raison pour laquelle Wong Kar Wai s'inspire de *La prisonnière du désert* est les changements formidables que le temps peut provoquer chez le voyageur : en l'occurrence, le motif originel qui pousse Ethan Edwards à chercher sa nièce a beaucoup changé au fil du temps. C'est aussi une dimension qu'il veut ajouter à ce genre propre à Hong Kong qui met en valeur plutôt les scènes d'action. Voir « The This and That of Wong Kar-wai », entretien réalisé par Yeung Wai-lan et Lau Chi-kwan dans Silver Wai-ming Lee et Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews, op. cit.*, pp. 22-23. Thierry Jousse est très juste en disant que « la pensée voyageuse constitue la colonne véritable du récit » de ce film. Voir *Wong Kar-wai, op. cit.*, p. 12.

2. Le visage-cage et la persona fragmentée

Ces idées dégagées au niveau narratif sont renforcées par une dimension visuelle : le décalage persistant entre le champ et le hors-champ réussit à intégrer le hors-champ dans le champ. La cage à oiseaux avec son ombre glissant sur les visages de deux acteurs montre ce décalage ainsi que cette élimination :



Fig. 58



Fig. 59

Dans la figure 58, lorsque Murong Yin (le champ) parle de sa haine de Murong Yang (le hors-champ), elle parle en fait d'elle-même (le hors-champ devenu le champ). C'est le rejet de Huang Yaoshi qui donne naissance à cette tension pathologique entre Yin et Yang de la même personne. Tout de même, dans la figure 59, lorsqu'Ouyang Feng essaie d'expliquer pour Huang Yaoshi (« Il faut se quitter pour savoir qu'on s'aime. »), il parle en fait de sa propre situation plein de regrets avec la femme de son frère. Dans ce cas-là, ce sont les deux amants qui se rejettent pour garder (ou gagner) leur propre dignité indigne. Les ombres ainsi fragmentent leur persona et dédoublent leur identité en dévoilant leur alter ego et font le hors-champ devenir le champ³⁷⁷. Ce jeu entre les ombres et la lumière est en fait une relation dynamique entre le Yin et le Yang ou entre ce qui est montré et ce qui est caché. C'est pour cette raison qu'Ouyang Feng peut percer à jour la mentalité de la personnalité schizophrénique et commenter sur Murong Yin/Yang (et sur lui-même) en observant : « En fin de compte, Yin et Yang

³⁷⁷ A propos de cette cage à oiseaux qui quadrille le visage comme enfermé dans une cage, une image revient à mon esprit sauf que pour le moment je ne suis pas encore capable de déchiffrer clairement la relation entre cette image et le film de Wong Kar Wai : celle qui montre le crâne (la structure formelle de la tête) du poète tournant sans cesse dans *Le sang d'un poète* (1932) de Cocteau.

ne sont que deux identités de la même personnalité. Derrière elles se cache une âme blessée. »

3. Derrière le profil, au fond de la silhouette : le champ envahi

Dans la scène VIII, ce jeu entre les ombres et la lumière se métamorphose en d'autres allures qui sont capables de provoquer le sentiment de la nostalgie : le profil et la silhouette. Dans la figure 60, malgré l'apparence d'une scène de conversation, l'interaction entre les deux interlocuteurs se situant au premier plan et à l'arrière-plan nous déroute. La plupart du temps, la figure au premier plan en costume de Murong Yang se prend pour Murong Yin. Le dialogue n'est qu'un prétexte pour qu'un monologue se noue. Filmer ce visage de profil est la stratégie pour faire parler ce qui est caché derrière ce qui est montré et pour faire s'imbriquer les deux profils d'un même visage. Cette figure s'adresse au hors-champ avec son vrai interlocuteur à l'arrière-plan devenant, en contre-jour maintenant, une figure à la silhouette, un contour, ou mieux encore, une existence purement *formelle* (au sens jungien du terme, cf. Chabrol sur Hitchcock ou Truffaut sur Deneuve) qui n'attend qu'à se cristalliser selon la volonté de la figure qui contrôle la scène. À un moment donné, tout ce qui est montré dans le champ devient l'existence absente ou plus précisément, le hors-champ. Les figures absentes présentes ici sont Murong Yin (cachée sous le costume) et Huang Yaoshi (remplissant la silhouette) et la conversation concerne la scène (I), le point originel de ce chapitre, dont le vrai motif de cette séduction : l'amour sans retour de Huang Yaoshi pour la femme du frère d'Ouyang Feng, va s'échapper de Murong Yin/Yang à jamais.



Fig. 60



Fig. 61

En fait, on peut trouver ce sentiment de l'envahissement du hors-champ dans le champ au sens propre dans *Nos années sauvages* ou bien au niveau narratif dans *Chungking Express*, *Les Anges déchus*, et *In the Mood for Love*. Par exemple, dans la figure 61, lorsque Yuddy et Mimi (Carina Lau) s'amuse dans une chambre privée et intime, un espace relativement fermé, la caméra tourne autour des corps des amants en se déplaçant à droite pour montrer les fenêtres à l'arrière-plan. Tout à coup, à la surprise des amants ainsi que du spectateur, une fenêtre est ouverte et l'ami de Yuddy (Jacky Cheung) s'impose. C'est un moment où le hors-champ fait irruption dans le champ au sens propre. Et dans les deux films se situant dans le Hong Kong contemporain, on trouve Faye (Faye Wong) qui s'invite dans l'appartement du Policier 663 (Tony Leung Chiu-Wai) et He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro) qui a l'habitude de faire irruption dans des magasins clandestinement après les horaires d'ouverture. Quant à *In the Mood for Love*, dans une séquence (un flash-back ?) se montrant dans un état dont l'objectivité est mise en doute, on trouve Su Li-zhen (Maggie Cheung) qui se faufile dans la chambre d'hôtel à Singapour de Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu-Wai) et laisse des traces (son rouge à lèvres sur le mégot d'une cigarette et la paire de mules plates volée) en rendant la chambre fantomatique qui va troubler Chow Mo-wan.

Or, la nostalgie-archétype de s'opère de manière plus délicate. Il recourt à l'inconscient du spectateur. On se rappelle donc la séquence de la piscine de Sainte-Catherine où le sens provenant du champ est mis à l'épreuve du hors-champ à tout moment. On se rappelle aussi la séquence de la cathédrale en ruine où le hors-champ est l'archétype du champ qui, à son tour, n'est que son filtre puis sa représentation. La figure 60 est une image-nostalgie emblématique simplement parce que ce qui est présent n'est qu'au service de ce qui est absent. Ce qui est plus fort est derrière le profil, au fond de la silhouette. Il est question de la réminiscence qui non seulement envahit ici et maintenant mais également en est la racine, telle une source des sources.

Bref, c'est à partir de cela que je me sens éthiquement capable d'argumenter que

le rejet est une préoccupation *au* cinéma ainsi que *du* cinéma pour Wong Kar Wai dont les images nous rejettent tout en nous alléchant et vice versa. D'où on peut poser une hypothèse extrêmement radicale, entre autres, pour relire ses films. Par exemple, on a l'habitude de considérer que le couple dans *In the Mood for Love* s'aime au fur et à mesure que leur répétition avance, c'est-à-dire, progressivement. Cet amour est partiellement fondé sur la vengeance. Cependant, Su Li-zhen et Chow Mo-wan ont le coup de foudre dès leur première rencontre. La liaison entre leur époux/épouse respectif n'est finalement qu'un prétexte pour diminuer l'insupportable culpabilité de leur amour. Je reviendrai à *In the Mood for Love*.

La question maintenant est : où surgit *Nostalghia* ? Comme on l'a marqué, la filiation personnelle commence à travailler quand se produit le faux raccord. Bien que le faux raccord se manifeste déjà somptueusement dans la scène (IX), si on ajoute une image à cette scène, des déchirures béantes vont s'ouvrir devant nous et nous intègrent dans la circulation des images. C'est le dernier plan de la scène (X) tandis que Murong Yang de profil, filmé au ralenti, avance à gauche, une sorte d'image qui revient dans *Les Cendres du temps* pour rythmer, et par conséquent fonctionne comme motif. Car le profil est lié souvent au dynamisme champ/hors-champ, il y a toujours un « ailleurs » qui fait travailler l'imagination du spectateur. Pour le moment, attardons-nous sur *Nostalghia*.

4. Le profil avançant au ralenti : la conjonction souhaitée

Après la scène du couloir dont nous avons discuté dans la première partie, Gortchakov rentre dans sa propre chambre mais à sa surprise (ou bien à son gré ?) Eugenia frappe à sa porte pour demander s'il veut téléphoner à sa femme à Moscou. (Mais c'est elle qui frappe ?) La refusant, il rentre et essaie de s'endormir. L'ambiance de la chambre devient de plus en plus envoûtante et la frontière de la réalité de plus en plus poreuse dans la mesure où le télescopage des réalités se produit : le chien-loup ainsi sort de la salle de bain et vient se tapir aux pieds de Gortchakov. Se mettant au lit,

il caresse, sans aucun étonnement, le chien-loup. Dans un état à moitié éveillé, s'accompagnant du son de la pluie, au cours du zoom avant qui finit par cadrer la tête de Gortchakov, on se glisse insensiblement dans une dimension spatiotemporelle strictement psychique, un espace-temps inconscient. D'où se noue le rêve de Gortchakov. Le son de la pluie s'enchaînant à celui de la goutte, on voit la femme de Gortchakov de profil [Fig. 62] qui représente son paradis perdu avancer à droite, au ralenti. Elle arrive derrière Eugenia, aussi de profil [Fig. 63], lui fait tourner la tête et puis les deux femmes s'embrassent. On constate des larmes sur le visage d'Eugenia [Fig. 64], le sourire sympathique de la femme [Fig. 65] et on remarque aussi le jeu entre les ombres et la lumière lorsque la brune étreint la blonde en caressant ses cheveux qui brillent [Fig. 66]. À ce stade, une autre séquence débute sur Eugenia de profil, toute seule, regardant vers le bas du champ comme si elle souhaitait prendre contact avec ce qui est regardé [Fig. 67]. La caméra continue de se déplacer en se laissant glisser le long des cheveux blonds [Fig. 68] qui d'ailleurs ont l'air très séduisant. Ils titillent finalement le visage de Gortchakov [Fig. 69] qui *résiste* en serrant son poing : une image ambivalente et, bien évidemment, érotique [Fig. 70]. Finalement la figure 66 fait retour et les visages changent de position. Eugenia regarde la caméra et on remarque simultanément la main de la femme qui semble apaiser Eugenia, toujours en larmes [Fig. 71]. Une nouvelle séquence. On voit Gortchakov sortir du lit où se trouve sa femme, enceinte [Fig. 72]. Il quitte ensuite le champ et le zoom arrière commence lentement. Grâce au changement de l'éclairage, un moment tarkovskien de la lévitation se produit comme si la femme et le lit lévitaient sur le fond noir [Fig. 73]. Le zoom arrière continue jusqu'au moment où la lumière revient dans la chambre : la chambre d'hôtel de Gortchakov. La femme, ayant l'air délaissé, tourne la tête et regarde la caméra puis on entend « Andrei », le prénom de Gortchakov, comme si sa femme l'appelait [Fig. 74]. Cet appel va s'enchaîner à un autre par une autre femme, Eugenia [Fig. 20], qui va réveiller le rêveur.



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

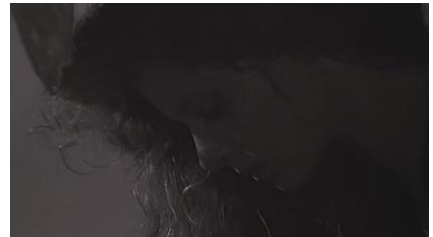


Fig. 67

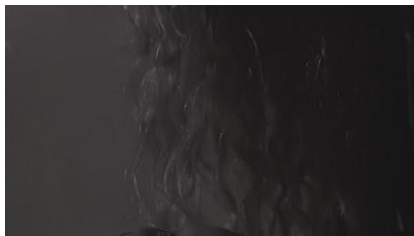


Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74

Dans un sens, cette séquence explique la nostalgie chez Gortchakov et amplifie la relation métaphorique entre la nostalgie et l'amour (sans retour). La raison pour laquelle Gortchakov désire visiter *La Madonna* mais n'a aucune envie d'y entrer à la dernière

minute serait que la fresque lui fait penser à sa femme. (Il parle d'ailleurs de la ressemblance entre les deux dans une conversation avec Domenico.) Et la beauté d'Eugenia l'appâte continûment en précipitant sa résistance. Est-ce dû à la loyauté envers sa femme ? À l'obligation envers sa famille ? À l'attachement à sa terre natale ? D'où provient son mal du « pays », sa nostalgie. En raison de toutes ces possibilités, cette séquence-rêve pourrait être considérée comme un souhait dans le but de soulager sa douleur ainsi que d'envisager un vœu pieux : une conjonction jungienne. Le cadrage de la femme la fait sembler immobile sinon à l'aide du changement au fond et le ralenti rend la figure quasiment à la Cocteau (ou à la Demy). C'est une image dont le motif nous échappe. Sa rencontre avec Eugenia est très inattendue. Néanmoins, son attitude accueillante qui rassérène Eugenia donne une impression de réconciliation entre deux situations amoureuses d'un même homme. Ce paysage à la Janus, en pénombre, est la conjonction de Yin et Yang, le champ et le hors-champ car il y a toujours un « derrière » en ce qui concerne la figure de profil. En conséquence, on peut se poser des questions telles que : Est-ce que le sourire de la femme dans la figure 66 insinue qu'elle peut pressentir et, par la suite, pardonner ou, mieux encore, accepter sa prémonition [Fig. 67-70] ? Est-ce que le regard-caméra d'Eugenia est une prière dont le résultat est les figures 72-74 ? Quoi que soit la réponse, ce qui est certain est que derrière ces images s'opère l'idée du rejet et sa partenaire symbiotique : la conjonction. Les deux forment une relation dynamique, d'où naît l'énergie de la nostalgie³⁷⁸.

5. Les plans anonymes : partie avant tout

Revenons maintenant aux *Cendres du temps*, la scène (IX) : l'ombre palpable. Cette scène onirique arrive après le dialogue/monologue entre Murong Yang et Ouyang Feng mais elle montre les deux plus trois autres figures fantomatiques. Il s'agit ici de la division et de la conjonction : un jeu de l'agencement et de l'ordonnance. Le chef est

³⁷⁸ En dépit de la précellence de cette scène, Tarkovski attribue son originalité à *Persona* (1966) de Bergman. Voir Vida T. Johnson et Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, op. cit., p. 29. En outre, la figure 65 est, incontestablement, un hommage à *Face à face* (1976) du maître suédois.

Murong Yin/Yang et le jeu commence par dédoubler cette figure à travers le faux raccord. On voit d'abord l'ombre de Murong Yang touchant le rideau en bambou sur le mur **[Fig. 75]** mais dans le plan suivant la figure devient Murong Yin de dos touchant le rideau *réel* **[Fig. 76]**. Lorsqu'on voit le gros plan d'Ouyang Feng avec une main essayant de le toucher **[Fig. 77]**, le plan suivant nous fait supposer que c'est la main de Murong Yin **[Fig. 78]** mais cette supposition est niée dès que le plan suivant est montré **[Fig. 79]**. La main de Murong Yang continue d'explorer le corps d'Ouyang Feng ; on en est sûr grâce à la manche **[Fig. 80]**. Ensuite, on voit l'ombre de Murong Yin sauf qu'on n'est pas certain *de quel côté du rideau* elle est **[Fig. 81]**. Dans les deux plans suivants **[Fig. 82-83]**, Ouyang Feng ouvre ses yeux comme s'il sentait quelque chose d'autre que la texture tactile. Une sorte de télépathie ? De qui est-ce la main ? Celle de Murong Yang ou celle de son amour ? La réponse nous est donnée par un déplacement léger de la caméra **[Fig. 84]**. Mais la question élevée à la figure 81 reste sans réponse **[Fig. 85]**. Grâce à la manche, on sait bien qu'Ouyang Feng jouit d'une caresse de son amour dans les trois plans suivants **[Fig. 86-88]** malgré sa voix *off* : « Je sais que ce n'est pas moi qu'elle veut caresser. Elle me prend pour quelqu'un d'autre. Mais en tout cas, moi aussi. Ses mains sont aussi douces que celles de la femme de mon frère. » Une confession douce-amère qui s'enchaîne aux cinq plans suivants montrant Murong Yang s'imaginant que c'est Huang Yaoshi qu'il caresse **[Fig. 89-93]**. Le retour de la figure 78 cette fois-ci **[Fig. 93]** connote une réconciliation possible entre Yin et Yang pour la première fois.

Si les plans assemblés par le montage parallèle jusqu'à présent créent une impression cyniquement poignante, comme le note Ouyang Feng, ce qui arrive à partir de maintenant est irrémédiablement pathétique. Les figures 94-101 suggèrent que sans doute Murong Yang ne traverse jamais le rideau **[Fig. 97]** et le jeu-substitution en deçà du rideau n'est qu'une masturbation imaginaire. C'est la main d'Ouyang Feng qui le touche tout seul **[Fig. 94]** et les figures 96, 99, 101 ne sont que les variations des figures 80, 83 et 86. Cette scène, de façon métaphorique, préfigure celle de masturbation du

dispatcher dans *Les Anges déchus*, qui est d'une nature relativement charnelle. Toutefois, érotique ou non, le moment de ce genre est purement wong kar waïen comme le note Larry Gross, à juste titre : « Rien n'est plus typique chez Wong Kar Wai qu'une scène de sexe où il manque un(e) des participants³⁷⁹. » Le pire est que peut-être il n'y a rien du tout au-delà du rideau [Fig. 102] sinon l'entrelacement permanent entre les ombres et la lumière et la circulation du désir d'on ne sait qui. À la fin, Murong Yin/Yang se perd en se masturbant contre un arbre se dédoublant [Fig. 103].



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

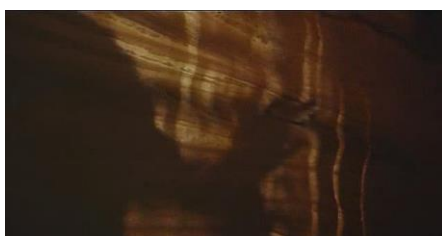


Fig. 85



Fig. 86

³⁷⁹ Larry Gross, « Nonchalant Grace », *Sight and Sound*, septembre 1996, p. 10. Traduction personnelle.



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98

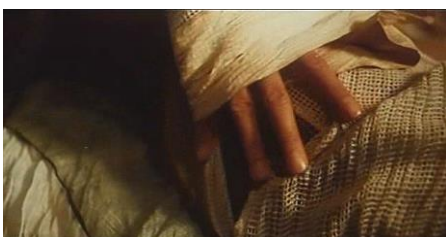


Fig. 99

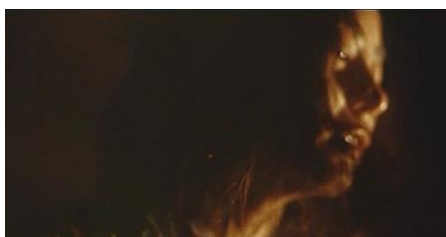


Fig. 100



Fig. 101

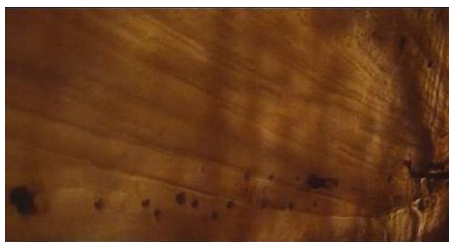


Fig. 102



Fig. 103

L'effet vertigineux de cette scène résulte de l'utilisation des faux raccords en série pour enchaîner les plans et la plupart d'entre eux sont filmés en gros plan, voire très gros plan. C'est une stratégie esthétique qui privilégie les parties pour montrer un tout dont la crédibilité ferme est ébranlée par les pores épars entre les plans. Nos hypothèses telles que « Qui est qui ? », « Quel corps est touché par qui ? » et « À qui appartient la main ? » s'effacent puis s'inventent à plusieurs stades au cours de la scène à tel point que tout ce qui est montré dans le champ devient une projection complètement subjective de son contrechamp. Vraisemblablement, *rien ne se passe dans l'image* (cf. la figure 102). Toutefois, dans un lieu mental, à savoir, un espace-temps strictement virtuel chez le spectateur devant l'image, tout se passe fougueusement comme une épopée d'Éros. Vivre une scène comme cela, la réminiscence agitée du spectateur remonte à un temps dont la date repérable échappe. Si l'ombre peut être palpable, c'est parce que la face cachée et la face montrée, par l'intermédiaire de la magie télépathique, s'efforcent de se retrouver malgré les frustrations désespérantes. Derrière ces retrouvailles fugaces s'opère la nostalgie-archétype qui se fait le raccord dans le faux raccord à l'intérieur de l'image. À l'aide de la musique de Frankie Chan douée pour adoucir la rupture d'identité, on s'aventure dans une zone à la fois labyrinthique et désertique en s'enfonçant dans les images fantasmagoriques des personnages tourmentés par « un passé dont on ne sait plus lesquelles appartiennent au rêve, au cauchemar, à un passé réel ou fantasmé³⁸⁰ ». En revanche, à l'extérieur de l'image, la nostalgie se fait le faux raccord dans le raccord. Des déchirures béantes donc s'ouvrent.

³⁸⁰ Hubert Niogret, « *Les Cendres du temps* : la mémoire, source de tourments », texte reproduit dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai, op. cit.*, p. 82.

5.1 Deux moments cinématographiques revisités

C'est grâce à cette scène (surtout la figure 94) qu'on peut revisiter les figures 69 et 70. Les postures similaires, physiques et psychiques, entre elles nous font présumer si Gortchakov n'est qu'un rêveur dans un rêve qui s' imagine une situation en s'emprisonnant. Son dilemme, soit amoureux (entre sa femme et Eugenia), soit culturel (entre l'orthodoxie et le catholicisme), semble-t-il une « confrontation assez théorique³⁸¹ » comme l'argumente Michel Chion puisqu'il peut rentrer chez lui à tout moment. De la même façon que Gortchakov, Ouyang Feng peut retourner à la Montagne du Chameau Blanc quand il le veut. Cela dit, la dimension métaphysique de la nostalgie est accentuée d'autant plus car, comme le révèle Tarkovski, chacun peut souffrir de la nostalgie même chez soi.

Par ailleurs, c'est aussi grâce à cette scène qu'un jour après avoir vu *Le point de non-retour* (1967) de John Boorman à Paris que ma filiation personnelle pourrait se modeler dès lors. Au niveau générique, à quoi sert un film de sabre hongkongais tandis qu'il est question d'un néo-noir par un cinéaste anglais ? Réfléchissons sur cette question d'abord. Dans la lignée des cinéastes issus de la Shaw Brothers, ancien disciple de Chang Cheh, John Woo manifeste la propension à filmer ses scènes de fusillade comme les duels des sabreurs. En conséquence, il n'est pas très étonnant que John Woo modèle Chow Yun-Fat, son alter ego en tant que tueur à gages dans *The Killer* (1989), à l'image de Ti Lung et David Chiang, deux héros jumeaux chez Chang Cheh, tout en se référant aux figures interprétées par Delon, Eastwood, Robert De Niro ou encore Steve McQueen³⁸². Si John Woo est un grand amateur des acteurs du néo-noir, est-ce qu'il importe également si Wong Kar Wai crée ses personnages en fonction de Lee Marvin ou Angie Dickinson ? Non, sans doute. En matière de la filiation personnelle, ce qui marque un spectateur-empiriste est avant tout la similarité (et la différence innée) de la mise en image et ensuite il lui faut creuser et élucider l'écheveau insondable

³⁸¹ Michel Chion, *Andreï Tarkovski, op. cit.*, p. 76.

³⁸² Pour cette conception, on peut se renvoyer au commentaire de John Woo dans le DVD édité par The Criterion Collection, 1998.

thématique et formelle au fond des images : un procédé jungien assez phénoménologique. Voici la séquence très *à la Wong Kar Wai* :



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106

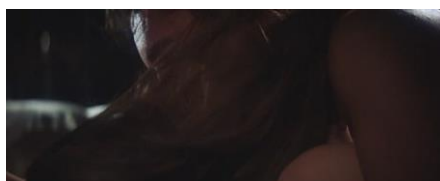


Fig. 107

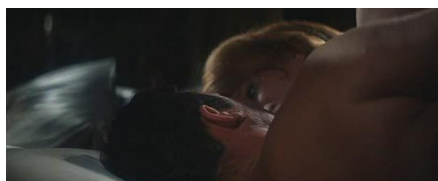


Fig. 108



Fig. 109

Malgré son but originel follement précis, au fil de sa poursuite, Walker (Lee Marvin) fait plusieurs méandres en s'enfonçant dans un dédale qui se caractérise par la crise identitaire comme si plus il marchait en route pour la fin, plus il en déviait. Tout se dédouble en se multipliant. Pour autant, en ce qui concerne la nostalgie, c'est-à-dire, la quête d'un paradis perdu, qu'est-ce que la fin sinon un *processus* qui nous mène au début en faisant une boucle ?

Dans la figure 104 on voit Walker et Chris (Angie Dickinson) face à face par terre. La sœur de Lynne (Lynne interprétée par Sharon Acker est la femme de Walker), Chris est l'appât pour séduire le meilleur ami de Walker, Mal Reese (John Vernon). Ce dernier avec Lynne trahit Walker. Ainsi, Chris catalyse un sentiment très ambivalent chez Walker. Ainsi est déclenchée une hallucination constituée par des faux raccords en série. Walker et Chris s'embrassent puis se tournent vers la caméra en se cachant le visage [Fig. 105]. (Dans un sens, le personnage de dos ici fonctionne comme une figure en amorce.) Les deux s'enchaînent à Walker et Lynne [Fig. 106] puis à Lynne et Mal Reese [Fig. 107] puis à Mal Reese et Chris [Fig. 108] et finalement à eux-mêmes [Fig. 109]. Un détour ainsi qu'un circuit. La mise en image du sentiment troublant dans cette

séquence fait que *Les Cendres du temps* (ou WKW en général) vient à l'esprit et par la suite resitue le cinéaste hongkongais et le néo-noir dans ma filiation cinématographique en réorientant ma personnalité cinéphile.

Deux procédés mettent en rapport cette séquence et *Les Cendres du temps* : filmer le visage de profil et de dos. Notons en particulier de la figure 105 à la figure 108. Ce sont des corps nus. Filmer des figures déshabillées, c'est dans le but de les priver de vêtements, d'accessoires, ou plus précisément, de repères personnels, voire identitaires. C'est pour rendre ces corps anonymes. En d'autres termes, c'est un choix esthétique de (tout) montrer tout en (tout) cachant et vice versa afin de susciter une envie de la conjonction jungienne. C'est un art de filmer le rejet. Revenons maintenant à Wong Kar Wai et *Nostalghia*.

6. Les variations du profil à la *Nostalghia*

Si le rêve de Gortchakov porte sur une conjonction souhaitée, rien ne l'exprime mieux que la figure 62 : une figure de profil se déplace tout en semblant immobile grâce au ralenti et au cadrage comme si la surface de l'image (la figure) ne bougeait pas avec le fond de l'image (le mur) ruisselant à gauche. Et cet écoulement s'arrête lorsqu'Eugenia, qui d'ailleurs fait partie de ce fond, est cadrée. On pourrait interpréter ce plan-séquence en posant une hypothèse : c'est la femme qui fait apparaître Eugenia, au départ une existence hors-champ, comme par psychokinésie afin d'abréger la distance et d'adoucir le clivage entre les opposés. En matière de la question du profil, on dirait que c'est un moment où la face montrée aspire à son côté jumeau pour parvenir à la conjonction, en l'occurrence, un visage intégré.

Chez Wong Kar Wai il existe énormément de variations de cette figure de profil et on trouve des exemples les plus pitoyables dans *Les Cendres du temps*, une terre vaine où se croisent des cœurs désertés. Voici des exemples :

6.1 Se complaire dans le reflet : le profil de Murong Yang

La première variation du profil à *la Nostalghia* se trouve dans la scène (X) : la vengeance de Murong Yang. Après qu'il a fini son acte de vengeance, on le voit se tenir immobile comme une statue dans un état pensif. Même si Huang Yaoshi est gravement blessé, il s'esclaffe comme s'il attendait ce moment destiné depuis toujours. À ce titre, on découvre que le vin « Une vie sans soucis » n'est en fait qu'une plaisanterie et Huang Yaoshi s'en est déjà très bien rendu compte. Ensuite on voit Murong Yang de profil se déplacer à gauche au ralenti [Fig. 110] semblant attaché (à tout ce qui est derrière lui ?) et tout à coup, de manière extrêmement hystérique, éclate de rire. Cette rencontre inattendue avec son amour sans retour devient le prologue à sa malédiction éternelle. Il va devenir Le solitaire qui cherche les défaites, une figure qui ne peut vivre qu'avec son reflet dans un délire hallucinatoire. Ses deux faces vont se manquer et se quitter l'une et l'autre, un état qui trouve son expression plastiquement par le faux raccord [Fig. 111-112]. (À propos, le cri démoniaque ici qui raccorde les deux images et qui se fait l'écho du rire dans l'image 105 est, au grand regret de beaucoup d'amateurs de Wong Kar Wai, supprimé de la version redux du film [2008].) Passons au suivant.



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112

6.2 Etre aveuglé par la nostalgie : le profil du sabreur du crépuscule

Le profil de ce personnage tragique (Tony Leung Chiu-Wai) est d'une nature nostalgique. Fleur de pêcheur (Carina Lau) trompe son mari avec son meilleur ami à savoir Huang Yaoshi. C'est pour cela qu'il quitte sa ville natale pour chercher un moyen de s'exiler. Un exil dans tous les sens du terme. Une fois qu'il s'installe dans l'auberge

d'Ouyang Feng, il propose un duel avec un sabreur réputé dans les environs afin de se qualifier comme mercenaire. Le montage dans cette scène de combat est très rapide et les profils des sabreurs donnent une impression que c'est *un combat avec soi-même* au lieu de celui entre deux adversaires. Ensuite, au cours de l'attente du combat final, se développe son affection pour la jeune fille avec un mulet (Charlie Yeung), une figure, lorsqu'elle est vu de loin, qui est capable de susciter l'image de Fleur de pêcher chez lui. Quand l'heure de combat arrive, il l'embrasse et quitte le champ en marchant de profil et commence une voix *off*: « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait ça. Je n'ai pas pu me contrôler. En m'éloignant j'ai senti les larmes de la fille sécher lentement sur mon visage. Je me demande si ma femme verserait des larmes pour moi. » Il ne peut pas se contrôler puisqu'il est contrôlé par une force beaucoup plus forte. Tout à coup une image de Fleur de pêcher vient s'insérer. Le pas continue mais le profil ne s'avance pas vraiment. Le ralenti et le cadrage donnent ensemble une sensation de ténacité de l'image [Fig. 113]. Est-il piégé ? La corde élastique de la nostalgie va s'attacher à cette figure-zombie en l'emmêlant jusqu'à son autodestruction. Probablement grâce à sa télépathie très forte, au dernier moment de sa vie, une image-nostalgie surgit [Fig. 114]. Néanmoins, étant donné que cette image est déjà apparue dans la scène entre Fleur de pêcher et Huang Yaoshi, est-ce que cette femme se tourne vers son mari ou vers son amant ? Ou tout simplement, est-ce juste un faux raccord ?



Fig. 113

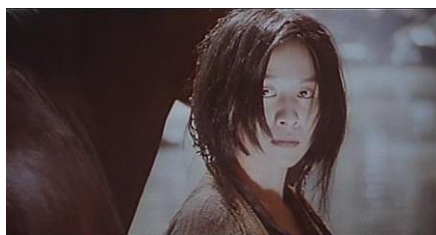


Fig. 114



Fig. 115

6.3 La confession d'un séducteur : le profil de Huang Yaoshi

Le profil peut faire parler la face cachée comme dans la figure 60. Si dans ce cas-là il semble qu'il s'agit d'une confession insane, d'une nature inconsciente, voire

pathologique, le profil de Huang Yaoshi nous permet d'accéder au cœur d'un homme de façon relativement franche [Fig. 115]. Il est question d'une confession de la formation d'un séducteur. En l'étant durant le film, Huang Yaoshi ne dévoile la raison derrière cette persona que près de la fin du film pendant une scène de conversation entre lui et la femme du frère d'Ouyang Feng. L'image de son profil se produit justement après le décès de son amour inaccessible. Il séduit toutes les femmes pour avoir le sentiment d'être aimé puisque celle qu'il aime vraiment n'aime qu'Ouyang Feng. Ainsi devient-il un terrible séducteur afin de rechercher la femme dans toutes les femmes (cf. Tesson) et finit-il par blesser tout le monde, y compris lui-même parce qu'on sait de sa voix *off* que grâce au vin « Une vie sans soucis », tous ses souvenirs s'effacent sauf sa prédilection interminable pour les fleurs de pêcher. (C'est dans la saison de cette fleur qu'il rend visite à cette femme chaque année.)

Huang Yaoshi est un séducteur incurablement séduit par son amour sans retour qui même se retire sur l'Île des fleurs de pêcher en vivant en ermite et s'appelle le maître de l'île. Si on revisite *Les Cendres du temps* dans l'ordre inverse à partir de cette confession, le film pourrait être considéré comme la face montrée d'un homme rejeté par sa face cachée et d'une certaine manière, le film pourrait s'intituler *Comment je suis devenu séducteur* tout comme on peut tracer dans *In the Mood for Love* la formation de Chow Mo-wan le séducteur de 2046.

6.4 L'archétype de la face cachée : le profil de la jeune fille

Plutôt qu'un personnage à part entière, la jeune fille avec un mulot pourrait être envisagée comme une énergie psychique : *l'archétype de la face cachée*. En d'autres termes, du point de vue jungien, elle donne corps à une « situation » dans laquelle la face cachée de chacun va se déclencher. Donc ce n'est pas pour rien qu'elle, ayant la fonction d'archétype, se présente pour la première fois de dos qui va ensuite agiter la réminiscence de l'amour sans retour chez Ouyang Feng. De la même manière, elle va susciter l'image de Fleur de pêcher chez le sabreur du crépuscule. Dans ce cas-là, elle

se situe toujours dans le hors-champ, sinon filmée de dos, et communique toujours en voix *off* avec le sabreur dans le champ. Quant à Huang Chi (Jacky Cheung), c'est une question plutôt narrative au lieu de visuelle. À travers l'interaction avec elle, Huang Chi va redécouvrir sa face cachée, le côté plutôt nostalgique, c'est-à-dire « un homme simple », puisqu'au fur et à mesure qu'il reste avec Ouyang Feng, il s'éloigne de plus en plus de son soi. De plus, de façon indirecte, elle aussi promeut la conjonction souhaitée de Huang Chi : retrouver sa femme, au départ abandonnée par lui, et partir ensemble. À ce titre, Huang Chi est une exception chez Wong Kar Wai, un personnage a-wong kar waïen pour ainsi dire. (Et d'une certaine manière, il préfigure Ip Man à venir dans *The Grandmaster*.)

Alors, où se trouve le profil de la jeune fille ? Une nuit, lorsqu'elle et le sabreur du crépuscule sont ensemble (mais pas cadrés ensemble), elle lui demande s'il ne l'aime pas, s'il veut rentrer chez lui, s'il est marié et s'il aime sa femme. La réponse à la fois très calme et assurée de l'homme est suivie d'un plan comme *reaction shot* de la fille qui a l'air érotique mais aussi poignante et jalouse [Fig. 116]. Ensuite on voit son profil filmé en ralenti filé [Fig. 117]. Dans une certaine mesure, ce plan, par rapport aux autres profils discutés, se rapproche le plus de celui de la femme de Gortchakov bien que la sensation qu'il dégage soit plus violente. Le ralenti filé non seulement ponctue et *hache* le rythme de la figuration de l'image mais également accélère la vitesse du mouvement de ce personnage. (Evidemment, ces effets sont accentués par la musique.) Le suspense est parfaitement créé. Où va-t-elle ? Différent des trois autres plans qui se finissent par un fondu au noir et qui transmettent plus ou moins le message de la résignation au sort, le plan de la fille finit par elle s'arrêtant devant un poteau puis s'appuyant contre lui [Fig. 118]. Une implication sexuelle ? Peu importe si ce plan est aussi érotique que la figure 103. La jeune fille en tant que personnage-situation proprement dit incarne d'un côté la potentialité de la conjonction chez les autres spectateurs dans l'image et de l'autre côté l'autonomie de l'archétype, qui pourtant attend d'être réalisé et répondu par les spectateurs hors de l'image.



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118

6.5 Trois profils, deux séparations et une seule revenante

Au côté de ces quatre figures de profil marchant au ralenti dans *Les Cendres du temps*, on en trouve d'autres variations dans *2046*. Il s'agit de la scène de séparation entre Chow Mo-wan et Mygale/Su Li-zhen (Gong Li) et celle entre Chow Mo-wan et Bai Ling (Zhang Ziyi). Malgré les occasions et personnages différents, derrière tous ces profils se cache une figure incarnée par Maggie Cheung. Si Mygale n'a aucune envie de partir avec Chow Mo-wan, ce n'est pas complètement parce qu'il ne connaît pas son passé. La vraie raison serait qu'elle sait que Chow Mo-wan cherche l'image-nostalgie à travers elle. Ainsi, malgré les plans successifs, on voit deux profils qui semblent s'avancer en même temps au même rythme [Fig. 119-120]. *Dos à dos*, pourtant. C'est une conjonction qui a été tentée ardemment (cf. la dernière scène de baiser entre les deux) mais ratée malgré tout.

Quant à Bai Ling, lorsqu'elle demande à Chow Mo-wan « Pourquoi on ne peut plus être comme avant ? », ce qui va lui échapper pour toujours est le fait que probablement il n'y a pas d'« avant » entre eux. La scène de leur promenade dans la rue n'est construite que par des gros plans fragmentant leur corps à l'image de celle d'*In the Mood for Love*. La scène du taxi en noir et blanc est d'une part la variation de celle dans *In the Mood for Love* et d'autre part une scène imaginée où se trouvent Chow Mo-wan et Su Li-zhen. Néanmoins, le dernier profil avec un sourire, qui en fait est très cynique et résigné, pourrait être le profil le plus loin de la tentative de conjonction. C'est vrai que Chow Mo-wan quitte le champ, nettement, sans fondu au noir, mais cette

figure toute seule n'a déjà aucun désir ni moyen de sortir du piège destiné [Fig. 121]. (Selon Li Cheuk-to, la plus grande différence entre la version cannoise et la version sortie en salle du film réside dans la dernière voix *off* de Chow Mo-wan. On entend dans la version cannoise la voix *off* ainsi : « Chaque passager à destination de 2046 a le même but. Il veut retrouver des souvenirs perdus. Car rien ne change jamais en 2046. Personne ne sait si c'est vrai ou non. Parce que personne n'en est jamais revenu. Sauf moi. Parce que j'ai besoin de changer. » Mais dans la version finale les dernières deux phrases sont supprimées³⁸³.)



Fig. 119



Fig. 120

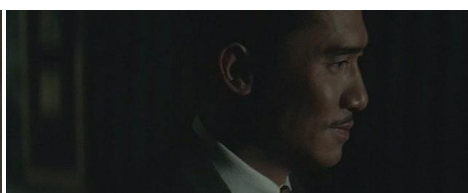


Fig. 121

En ce qui concerne la filmographie de Wong Kar Wai, la persistance de Su Li-zhen dans une certaine mesure témoigne de la conception du temps du cinéaste. Ainsi parle-t-il de 2046 : « Pour moi, dans cette histoire, le futur est une manière de fuir le présent tout en étant une extension du passé. C'est une façon très chinoise de penser. Pour nous, le temps est un cercle qui commence là où il se termine, et inversement³⁸⁴. » La persistance, voire omniprésence, de la figure de Su Li-zhen qu'on ne peut considérer que comme une existence quasiment *a priori* et cette idée de la circularité temporelle, tous les deux nous aident à réfléchir sur la relation entre le profil et la nostalgie.

Chaque fois que la figure de profil marchant au ralenti se produit, le sentiment de perte nous arrive et la raison pour cela est plus ou moins pareille : on a l'impression que même si chaque perte provient de sa propre source, au fil du temps, si on y réfléchit à

³⁸³ Li Cheuk-to, « 2046 : la version cannoise vs la version sortie en salle » dans Li Jhao-sing, Pan guo-ling (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, op. cit., pp. 156-163.

³⁸⁴ Voir l'entretien avec Michel Ciment et Hubert Niogret, « Comme fumer de l'opium » dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, op. cit., p. 34.

deux fois, toutes ces sources différentes ont une source commune : l'image de Maggie Cheung. Et pour trouver cette figure *matricielle formatrice*, qui d'ailleurs n'est pas facile à repérer, il faut un itinéraire homérique, un détour psychique, une circumambulation, comme si chaque perte spécifique provenait de la perte éternelle, pour ainsi dire (cf. l'idée de deuil et perte selon Agnel, note 287).

Par exemple, le profil de Murong Yang a la rupture de promesse de Huang Yaoshi comme sa source à première vue mais cette source va se déplacer et remonter à une autre jusqu'à l'image de Maggie Cheung. Le profil du sabreur du crépuscule vient de sa renonciation de sa femme qui, à son tour, est renoncée par Huang Yaoshi dont la source de tourments est l'image de Maggie Cheung. C'est pareil dans le cas de la jeune fille dont la vraie source va lui échapper à jamais. Et si le détour entre le profil de Huang Yaoshi et sa source semble relativement court, on peut toujours poursuivre en s'interrogeant sur la relation tragique entre la femme du frère d'Ouyang Feng et cet orphelin, qui rejette les autres pour se protéger puisqu'il est rejeté dès le début. Mais rejeté par qui ? La vraie mère dans *Les Cendres du temps* ou celle dans *Nos années sauvages* ? La raison pourquoi Yuddy rate ses relations amoureuses *exprès* a à voir avec son interaction monstrueuse avec sa mère adoptive (Rebecca Pan) qui d'ailleurs noue des liaisons avec plusieurs éphèbes dont un d'entre eux, à un moment donné, est filmé de dos puis de profil en se montrant comme la *copie conforme* de Yuddy [Fig. 122-123]. Bien que Su Li-zhen soit introduite *pour la première fois* dans *Nos années sauvages*, l'image de Maggie Cheung arrive chez Wong Kar Wai bien avant l'avènement de ce personnage. Et déjà dans ce cas-là, à savoir, *As Tears Go By*, on peut remarquer l'amour impossible et irréalisable (car incestueux ?) entre un gangster et sa cousine, qui d'ailleurs se présente *pour la toute première fois* par le biais de sa vue de dos [Fig. 124]³⁸⁵. « Le passé est une figure dans le souvenir vue de dos qui ne revient jamais

³⁸⁵ On peut se renvoyer à deux entrées de Roland Barthes dans son *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1977, pour l'explication de la relation entre être amoureux et être incestueux : « Angoisse » et « Etreinte ». « [L]'angoisse d'amour [est analogue au primitive agony] : elle est la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi. » (p. 38). « Hors l'accouplement [...], il y a cette autre étreinte, [...] c'est le retour à la mère [...]. Dans cet

plus. » Ainsi la maxime de Jiang Xin revient à l'esprit. L'image de Maggie Cheung, c'est le paradis *déjà* perdu lorsque tout vient de commencer.



Fig. 122



Fig. 123

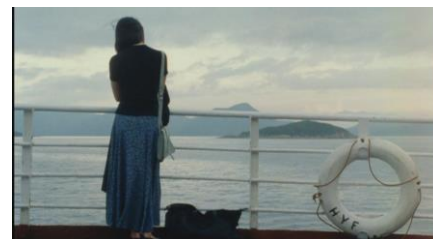


Fig. 124

Ce qui est intéressant de Maggie Cheung est que dans les génériques chez Wong Kar Wai, deux fois devant son nom se trouve un *avertissement* : « avec l'apparition spéciale de ». Une fois dans *Les Cendres du temps : redux* et l'autre fois dans *2046*. Si ce n'est pas dans la lignée de caméo ou de *guest star*, Maggie Cheung-Su Li-zhen en effet s'opère comme une existence sous-jacente qui surgit ou s'invite chez Wong Kar Wai. Elle est une revenante, la personnification de l'idée de « la réincarnation, au sens cinématographique du terme³⁸⁶ » et par conséquent participe de l'implication fataliste : une femme fatale.

6.6 Le profil silhouetté et le visage annulé : tout au profit de l'archétype

En plus des cas susmentionnés, une autre métamorphose de la mise en image du profil se trouve au début de *Nos années sauvages* pendant la rencontre entre Yuddy et Su Li-zhen. C'est une séquence de séduction qui va donner naissance à une relation

inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés. Cependant, au milieu de cette étreinte enfantine, le génital vient immanquablement à surgir ; il coupe la sensualité diffuse de l'étreinte incestueuse ; la logique du désir se met en marche, le vouloir-saisir revient, l'adulte se surimprime à l'enfant. Je suis alors deux sujets à la fois : je veux la maternité et la génitalité. (L'amoureux pourrait se définir : un enfant qui bande : tel était le jeune Éros.) » (pp. 121-122). D'ailleurs, le premier intertitre de *2046* (« Tous les souvenirs sont les traces de déchirures. »), si on le traduit littéralement, dit : « Tous les souvenirs sont humides. » Du point de vue jungien, il s'agit de la séparation du moi du Soi, un lieu maternel, matriciel, humide, caractérisé par la fertilité, plein de terreau, une sorte de jardin d'Eden. Tomber amoureux d'une part relève du mythe « la chute » et d'autre part signifie la conjonction entre le moi et le Soi. Il s'agit, bien évidemment, du processus d'individuation.

³⁸⁶ Thierry Jousse, *Wong Kar-wai, op. cit.*, p. 46.

amoureuse se terminant trop tôt. Avant de faire savoir au spectateur l'histoire ambivalente entre Yuddy et ses mères, le film déjà présente ce personnage comme figure du rejet. D'emblée, le ton est donné.

Le tout premier plan du film est un travelling avant d'accompagnement de ce personnage de dos qui est toujours en train de « voler », toujours « en fuite » : un oiseau sans pattes. C'est une figure à la silhouette, un contour plutôt qu'un personnage, une « situation » capable de rejeter en alléchant, un potentiel de provoquer l'aura nostalgique, pour ainsi dire [Fig. 125]. Ensuite, même si la scène de conversation est filmée à travers le champ-contrechamp, la durée parfois trop longue que la caméra passe sur le champ bizarrement crée une tension ou une ambiguïté dans le plan. Par exemple, dans les figures 126 et 127 où se trouve la conversation de « l'ami d'une minute », la caméra demeure sur le visage de Yuddy et les cheveux de Su Li-zhen ont pour fonction une figure en amorce. En ce qui concerne la fille qui reste silencieuse, on n'est pas certain de sa réaction même si d'après les premières deux séductions elle pourrait déjà en tomber amoureuse. Quant à celui qui parle, la mise en image présente un paysage quasiment en pénombre, la conjonction de Yin et Yang, le champ et le hors-champ car cette figure en amorce semble se faire le « fond noir » ou encore la « surface noire », une sorte de « paravent-abîme », en transformant une scène de conversation en celle de monologue d'un narcissiste qui préfère se fermer pour se protéger (cf. la figure 60). (A propos, cette manière de traiter la composition *déconcentrée* dans le format 1.66 préfigure son avatar le plus éblouissant dans le format 2.35 de *2046*. C'est la « décision plastique » la plus importante du film qui est susceptible d'accentuer « l'impression de vide » selon Wong Kar Wai³⁸⁷.) Déjà, Su Li-zhen en amorce s'impose comme un moteur qui fait travailler l'imagination du spectateur, soit dans l'image, soit hors de l'image. Elle est la présence absente, le secret projeté (inconsciemment) du spectateur. Elle offre une scène, une « situation » à proprement parler, pour que le sujet amoureux mette en

³⁸⁷ Voir son entretien avec Jean-Michel Frodon à propos de *2046*, « Nous étions comme une troupe de cirque sur la route », *Cahiers du cinéma*, n° 594, p. 46.

scène son discours amoureux. « Bouffée de langage au cours de laquelle le sujet en vient à annuler l'objet aimé sous le volume de l'amour lui-même : par une perversion proprement amoureuse, c'est l'amour que le sujet aime, non l'objet. »³⁸⁸ C'est une communication purement *solipsiste* exécutée par un locuteur qui s'adresse à lui-même. Et que va-t-il arriver après cette conversation de la solitude ?



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127

Dans la figure 128, une scène juste après avoir fait l'amour, se trouve donc la conjonction loin de l'être. Ce qui est mis en évidence est le clivage entre la face montrée et la face cachée. La position des deux visages ici s'impose comme une configuration du *tête-bêche*. Ce concept philatélique est d'ailleurs le titre français du roman de Liu Yichang, d'où viennent les intertitres d'*In the Mood for Love* et on dit que le symbole Yin/Yang est une représentation parfaite du tête-bêche. Ironiquement, se cache l'instinct du rejet derrière ce moment intime de l'entrelacement. En outre, le sentiment de rupture (renonciation) est intensifié par le contraste entre les gros plans en série au lit et le plan américain suivant. Su Li-zhen sort du lit et commence à s'habiller à l'arrière-plan (le balcon). La caméra se déplace progressivement à droite et à un moment donné son visage est caché par un chambranle de porte qui d'ailleurs la dédouble [Fig. 129]. Elle demande ensuite à Yuddy s'il va l'épouser puis elle devient floue une fois qu'il entre dans le cadre par le bas. Il la regarde puis tourne la tête qui est en contre-jour maintenant. Ce profil silhouetté donne une réponse négative à la demande en mariage de Su Li-zhen [Fig. 130].

³⁸⁸ Voir l'entrée « Aimer l'amour » de Barthes, *Fragments d'un discours amoureux op. cit.*, p. 39.



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 130

En dépit de cette réponse bien déterminée, sans aucun revirement, la mise en scène de ce plan mine la fermeté de cette négation comme si derrière cette répulsion de s'engager, il existait une aspiration à s'ancrer. Mais où donc sinon là où l'affection humaine peut se cultiver (cf. le couple idéal d'Huang Chi et sa femme) ? Pour un pur sujet amoureux qui aime l'amour *per se* au lieu d'un objet, c'est-à-dire, une personne, un être humain, il lui faut toutefois rejeter quoi que ce soit par tous les moyens pour sauvegarder le sanctuaire de l'Éros. Il lui faut annuler Su Li-zhen en tant que représentation archétypique au profit de celle en tant qu'archétype parce que c'est seulement là, le champ de l'Éros, dans lequel le sujet amoureux veut, et peut, s'ancrer. De la sorte la fille est effacée [Fig. 129] par l'énergie psychique qui exerce un contrôle rigoureux sur le sujet amoureux qui, à son tour, n'est que son serviteur, son instrument, sa « situation » pour se réaliser, pour se manifester [Fig. 130]. Au service de l'inconscient abyssal, sa face montrée, tout comme sa face cachée, devient noire, dépourvue de lumière.

Pour mieux élucider cette mentalité obscure, on pourrait citer Barthes. Et d'une manière assez intéressante, le pronom sujet « je » utilisé dans cette citation la rend quasiment une confession analytique de Yuddy :

« Il suffit que, dans un éclair, je voie l'autre sous les espèces d'un objet inerte, comme empaillé, pour que je reporte mon désir, de cet objet annulé, à mon désir lui-même ; c'est mon désir que je désire, et l'être aimé n'est plus que son suppôt. Je m'exalte à la pensée d'une si grande cause, qui laisse loin derrière elle la personne dont

j'en ai fait le prétexte (c'est du moins ce que je me dis, heureux de m'élever en rabaissant l'autre) : je sacrifie l'image à l'Imaginaire. Et si un jour vient où il me faut bien décider de renoncer à l'autre, le deuil violent qui me saisit alors, c'est le deuil de l'Imaginaire lui-même : c'était une structure chérie, et je pleure la perte de l'amour, non de tel ou telle³⁸⁹. »

Donc il lui faut sacrifier Su Li-zhen en tant que représentation archétypique (c'est-à-dire l'image) à Su Li-zh en tant qu'archétype (c'est-à-dire l'Imaginaire) pour préserver la structure chérie. Et qu'est-ce cette structure sinon celle qui peut l'attirer en le rejetant, une « situation » nostalgique, ou beaucoup plus précisément, l'archétype de la nostalgie ? Selon ce que j'ai observé, qu'est-ce que l'opération de Maggie Cheung-Su Li-zhen lorsqu'elle est portée au degré d'incandescence sinon un amour inaccessible à jamais ? C'est *le rejet des rejets* qui annule non seulement l'objet [Fig. 126, 127, 129] mais également le sujet [Fig. 130] et qui est la vue de dos de l'origine, de la source des sources. C'est le hors-champ ultime. C'est le temps de l'invention du mythe.

Ainsi se met en marche l'imagination, celle qui est exclusivement créatrice, du spectateur-détective dans l'image autant que de celui hors de l'image.

Après avoir lu les lettres de sa vraie mère, Yuddy ouvre la porte-paroi en tant que quatrième mur et regarde la caméra en s'inventant un moment imaginaire, ou purement *cinématographique* [Fig. 131]. On entend le son des sirènes qui est physiquement impossible d'être dans ce plan. Est-ce la corne de brume pour annoncer le départ pour les Philippines où habite la vraie mère de Yuddy ? Ou bien, est-ce le chant des sirènes qui fait dévier le spectateur de sa réception plutôt rationnelle du film (et du fait) et l'emmène jusqu'au champ de l'Éros ? De toute façon, des déchirures béantes s'ouvrent et l'itinéraire homérique est pris : le *searcher* « avance dans son parcours comme dans

³⁸⁹ *Ibid.*

un monde aquatique³⁹⁰ ». Yuddy quitte le champ [Fig. 132] et dans le plan suivant se trouve la vue de dos de sa mère adoptive [Fig. 133] qui lentement, avec hésitation, tourne la tête [Fig. 134]. Malgré l'aspect artificiel des dernières lueurs au fond (très à la mode de la Shaw Brothers), le rythme de l'alternation entre le champ et son contrechamp ici crée une sensation spatiotemporelle plutôt *réaliste*. Autrement dit, lorsqu'elle se tourne, Yuddy est déjà parti. Soit il la quitte, soit elle le rejette, cette séparation est mise en scène de façon relativement objective. (Cependant, aussitôt des questions se produisent : « Mise en scène par qui ? Yuddy ? » ou « Pourquoi Yuddy quitte la scène avant que sa mère adoptive se tourne ? »)

En revanche, une fois aux Philippines, l'impression réaliste commence à diminuer. Puisque sa vraie mère ne veut pas l'accueillir, Yuddy quitte la villa. On entend sa voix *off* en regardant un plan où se trouve sa vraie mère (vraiment?) de profil, qui, selon l'imagination de Yuddy, est en train de le regarder [Fig. 135]. Ainsi s' imagine-t-il : « 12 Avril 1961, finalement je suis chez ma vraie mère. Mais elle refuse de me voir. Les domestiques disent qu'elle a déménagé. Quand je quitte cette maison, je sais qu'on me suit des yeux. Mais je ne me retourne jamais. Je veux seulement la voir. Son visage. Puisqu'elle ne me pas laisse la voir, je ne la laisse pas me voir. » Car cette voix *off* continue jusqu'au plan suivant où Yuddy de dos s'éloigne de la caméra, d'abord à vitesse normale puis au ralenti [Fig. 136], l'impression que tout vient de son imagination est renforcée. Mais on peut aussi s'arrêter pour réfléchir sur cette question : si la figure 135 n'est pas produite par l'imagination de Yuddy, pour quelle raison il lui faut quitter s'il a tellement envie de voir sa mère ? Très probablement, c'est parce qu'il faut également annuler sa vraie mère pour maintenir la « situation » nostalgique, à savoir, la structure chérie du sujet amoureux.

³⁹⁰ Voir Hubert Niogret, « *Nos années sauvages* : d'une terre à l'autre », texte reproduit dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai, op. cit.*, p. 66.



Fig. 131

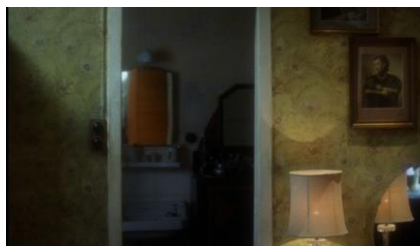


Fig. 132

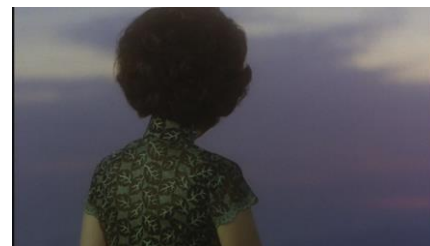


Fig. 133

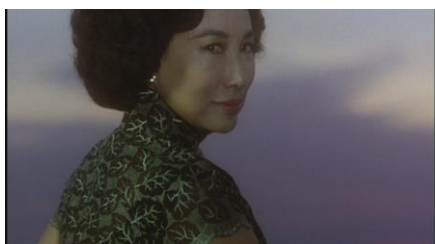


Fig. 134

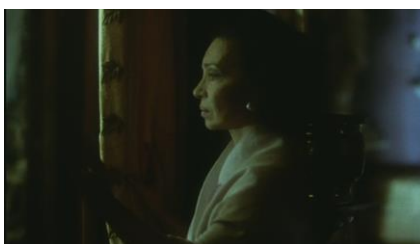


Fig. 135



Fig. 136

Cette imagination trouve sa forme d'aboutissement lorsque vers la fin du film, dans le train, en fuite avec l'ex-policier (Andy Lau), Yuddy reçoit une balle dans le ventre et tout à coup un faux raccord se produit. Une image intervient s'accompagnant de la voix *off* de la mère adoptive qui explique comment se passa le jour où elle a reçu Yuddy de sa vraie mère à l'hôpital. Selon Jean-Marc Lalanne, cette séquence est comme « une révélation divine, un éclair extralucide provenu d'on ne sait où³⁹¹ » qui d'ailleurs a à voir avec la sorte d'image « montrée avant d'avoir été vue³⁹² » qui caractérise l'art de Wong Kar Wai. Ce sont des images qu'on a du mal à trouver d'où elles viennent puisqu'on ne sait pas qui les regarde. « Certaines images ont donc le pouvoir de devenir autonomes et de s'affranchir de toute mise en situation narrative ; elles se décantent et flottent librement à la surface du film³⁹³. » On peut pousser cette constatation assez perspicace de Lalanne plus avant avec une hypothèse : cette révélation divine, telle une rencontre bressonienne, est inventée ensemble par l'imagination du spectateur dans l'image et de celui hors de l'image en même temps : un moment où le spectateur, qui a essayé pendant longtemps de traverser le quatrième mur, finalement reçoit sa réponse hors de l'image comme le fait Gortchakov. Ce faux raccord dans le raccord est un

³⁹¹ Voir Jean-Marc Lalanne, « De l'intérieur des images », *Wong Kar-wai, op. cit.*, p. 18.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

moment emblématique de la participation mystique entre deux mondes hétérogènes :
« 1+1=1 ».

Tout est rejeté, Su Li-zhen, la mère adoptive, voire la vraie mère, sans parler de Mimi, car le hors-champ est toujours plus fort que le champ. Le décalage inné *désirable* entre les deux subsiste car il est le préalable à la nostalgie, une structure d'une nature amorphe, s'inventant sans cesse, toujours en devenir. Tout est sacrifié au profit de l'archétype. Le sujet amoureux enfin fait retourner la vue de dos de son contrechamp par l'intermédiaire de l'imagination et retrouve son paradis perdu, peut-être.

6.7 La fatalité de la vitre poussiéreuse pour être *in the mood for love*

Par l'imagination, le sujet amoureux a réussi à faire apparaître sa propre version (vision) de l'histoire personnelle. Grâce à ce moment de la participation mystique, le spectateur hors de l'image, au fil du temps, pourrait s'en servir pour interpréter des séquences ou des images mystérieuses dans *In the Mood for Love*, peut-être le film par excellence de Wong Kar Wai pour faire opérer l'imagination car il s'agit avant tout « le refus de montrer³⁹⁴ ». Déjà, la décision quant à comment modeler les deux personnages principaux suggère une potentialité de l'imagination. Interrogé sur la raison pourquoi refuser de montrer leurs époux, sauf leur vue de dos et leur voix *off*, le cinéaste hongkongais répond:

« Principalement parce que les personnages centraux allaient jouer ce qu'ils pensaient que leurs époux étaient en train de faire ou dire. C'est-à-dire que nous allions voir les deux rapports — la liaison adultère et l'amitié réprimée — dans ce seul couple. [...] Cela fonctionne comme un cercle, la tête et la queue du serpent se touchent³⁹⁵. »

³⁹⁴ Voir Benjamin Delmotte, « *In the Mood for Love*, le refus de montrer », *Avant-Scène Cinéma*, n° 504, pp. 77-80.

³⁹⁵ Voir l'entretien réalisé par Tony Rayns, « *In the mood for Edinburgh* », *Sight and Sound*, août 2000, p. 17. Cet entretien est partiellement reproduit et traduit dans Thierry Jousse, *Wong Kar-wai, op. cit.*, pp. 74-77.

Cette image circulaire qu'un serpent mord sa propre queue est en fait ce symbole alchimique susmentionné : *ouroboros* (cf. la maxime de Goethe liée au mandala : « Formation—Transformation, voilà l'activité éternelle du sens éternel. »). Sa forme circulaire ou quadrangulaire implique la synchronicité et l'opération selon l'Éros. À partir de cette mise en « situation » de ses personnages, le film exige l'imagination des spectateurs dans l'image ainsi que hors de l'image et faire l'expérience de ce film est de vivre la face montrée et la face cachée à la fois. Ou encore, plus précisément, c'est d'éprouver simultanément un processus de *surimpression* (plutôt que de substitution) et celui de *différenciation* de tout ce qui est superposé. Cela explique pourquoi il y a tant de moments où les deux personnages sont filmés de profil et de dos jusqu'à un tel point que ce choix esthétique devient l'enjeu même du film : la tentation de traverser la ligne pour savoir comment est le « là-bas ». En un sens, au moins deux moments jouent avec cette *ligne imaginaire* pour déplacer le spectateur à l'autre côté du profil et du dos.

Pendant le rendez-vous dans un restaurant Chow Mo-wan et Su Li-zhen se rendent compte pour la première fois de la liaison adultère entre leurs époux. La scène est construite rigoureusement en filmant seulement du côté en deçà de la ligne imaginaire. Ainsi on voit Su Li-zhen de profil droit [Fig. 137] et Chow Mo-wan de profil gauche [Fig. 138] pendant toute la scène. Pour intensifier la tension et le suspense de cette scène (ou s'en moquer ?), le panoramique « aller-retour », très brusque d'ailleurs, est d'abord utilisé entre les deux profils et puis à un moment donné il commence même à balayer à gauche à partir du siège derrière Chow Mo-wan [Fig. 139]. Cette scène est suivie d'une scène de répétition dans la rue, une occasion pour jouer leurs époux en traversant la frontière identitaire. C'est juste après cette scène-répétition qu'on voit une autre scène de restaurant qui se déclenche, cette fois-ci, par l'autre côté de l'alcôve comme si tout allait (re)commencer par l'autre côté du profil. Élégamment, la caméra se glisse en montant puis *transgresse* au-delà de la ligne imaginaire [Fig. 140]. Mais le montage ensuite transporte le spectateur pour le situer encore une fois en deçà de la ligne imaginaire [Fig. 141]. Si cette première tentative de jouer avec, ou mettre en

évidence, la règle des 180° ne marche qu'au niveau plutôt *intrinsèque* en ce qui concerne la perception du spectateur hors de l'image, voire des chichis pour parader la virtuosité stylistique, la deuxième tentative de flirter avec cette ligne fonctionne strictement *extrinsèquement*.



Fig. 137



Fig. 138



Fig. 139

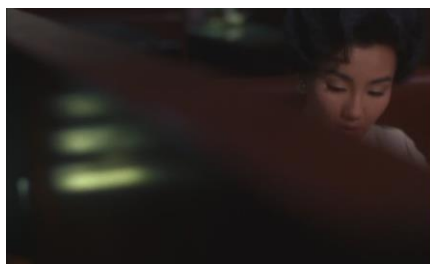


Fig. 140



Fig. 141

Comme on a noté tant de fois dans ce travail, extrinsèquement présuppose « empiriquement ». Au cours du film, au fur et à mesure que toutes les répétitions s'enchevêtrent, on s'est imprégné donc des sillages imaginaires et l'enquête extérieure à l'origine se transforme peu à peu en une quête intérieure. Doucement, un détour psychique du spectateur se produit. Le cadrage devient asphyxiant (cf. Jousse, note 348) mais l'ambiance est incurablement intime : une situation idéale pour être amoureux, pour être *in the mood for love*. Le hors-champ n'importe plus puisqu'il n'est qu'un prétexte de se rapprocher, puisqu'il n'existe qu'ici et maintenant. Ainsi un dilemme arrive *au gré de* ces deux figures amoureuses pour les coincer dans la chambre ainsi que dans le champ, où se noue insensiblement une alliance contre le commérage (virtuel ?) en tant que hors-champ. C'est pour cela que lorsqu'un panoramique à droite

malicieusement exclut Su Li-zhen du champ, il lui faut se pencher afin d'être cadrée, afin de faire partie du champ [Fig. 142]. Ensuite la caméra se déplace à gauche et grâce à une armoire vitrée, Chow Mo-wan peut rester avec sa camarade dans le champ [Fig. 143]. Ce travelling circulaire qui symétriquement rythme le flux temporel semble faire fonction du pendule. Le temps passe et l'alliance se renforce. Pourvu qu'il ne reste que toi et moi. Pourvu que le temps disparaisse. En naît une concrétisation de ce vœu du spectateur : un « *mock-freeze*³⁹⁶ », c'est-à-dire, un *faux arrêt sur image* réalisé par l'actrice elle-même [Fig. 144]. La subjectivité de ce plan est d'abord dégagée par l'effet Vertigo avec la figure et la caméra s'éloignant en même temps puis par l'immobilité de Maggie Cheung-Su Li-zhen comme si elle était contre le passage du temps, qui est mis en image par la profondeur du couloir et la rangée de plafonniers blancs. Ainsi s'amorce le thème musical de *Yumeji* et un travelling circulaire commence pour mettre « les deux » toujours dans le champ ensemble à l'aide du déploiement de miroir qui fait rencontrer ce qui est en deçà de la ligne imaginaire et ce qui en est au-delà : une conjonction souhaitée, un visage intégré en train de prendre forme. « Les deux » dans le champ pourraient être Chow Mo-wan de dos en amorce et le reflet de Su Li-zhen qui le regarde [Fig. 145] ou bien à l'inverse plus le reflet de Chow Mo-wan en double [Fig. 146]. Ou tout simplement, Chow Mo-wan avec son propre reflet [Fig. 147]. C'est le moment où le processus de *différenciation* cède temporairement. Temporairement, parce que la musique cède et à l'improviste le mari de Su Li-zhen rentre et elle lui fait avouer qu'il a une maîtresse [Fig. 148]. Le champ finalement s'ouvre. Ou bien il préfère se fermer mais est envahi par le hors-champ sans pouvoir rien faire ? Après qu'il avoue, elle le gifle. Cependant, dans le contrechamp se trouve personne d'autre que Chow Mo-wan [Fig. 149] !

C'est un moment où il n'y a pas de faux raccord et la règle des 180° est très bien observée mais tout devient faux et tout est transgressé. C'est un moment ultime de L'Éros qui désoriente tout et qui exige la perte des repères et l'abandon de tout contrôle

³⁹⁶ Ce terme génial est fabriqué par Stephen Teo, *Wong Kar-wai, op. cit.*, p. 132.

(cf. De Baecque sur *Le Miroir*). Ce faux raccord dans le raccord arrive empiriquement, donc strictement extrinsèquement. Tout à coup, ce qui est montré *réellement* jusqu'à maintenant dans le film mériterait d'être reconsidéré.



Fig. 142



Fig. 143

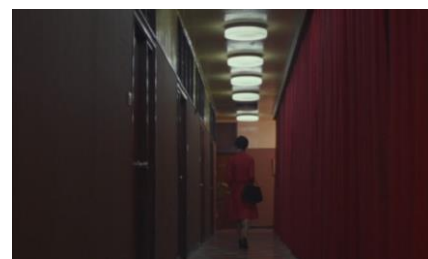


Fig. 144



Fig. 145



Fig. 146



Fig. 147



Fig. 148



Fig. 149

À ce titre, à propos de la question de la représentation des années 60, par exemple, est-ce que le film concerne une « (ré)construction » *fidèle*, un « enregistrement » autrement dit, de cette époque et de cette communauté shanghaïenne à Hong Kong, comme l'a souligné tant de fois Wong Kar Wai³⁹⁷ ou est-ce que le film est simplement

³⁹⁷ Voir, entre autres, « In the mood for Edinburgh » et « Deux personnes qui dansent ensemble lentement ». Le cinéaste hongkongais a l'habitude de comparer l'ambiance des années 60 dans ce film-ci et celle dans *Nos années sauvages* en disant que dans le premier, elle est *authentique* tandis que dans l'autre, assez personnelle. Cf. tous les passages consacrés au réalisme en fonction de la réalité de l'âme

une réminiscence, peut-être une « réorganisation » dans une large mesure ? Ces questions sont en fait intimement liées à une séquence mystérieuse qui oscille *entre les réalités* et comme par hasard elle porte sur l'envahissement du champ qui paraît d'ailleurs comme le seul flash-back dans ce film relativement *chronologique* dans la filmographie de Wong Kar Wai.

Un flash-back. Vraiment ? Ou un flash-back dans le flash-back ? Ou simplement un rêve évoqué ? Mais évoqué par qui ?

Après que sa chambre d'hôtel à Singapour est pénétrée avec effraction, Chow Mo-wan raconte à son ami la légende à propos de chuchoter le secret dans un trou d'arbre. D'une manière à suspens, le plan suivant montre un escalier vide, puis un gros plan de la rampe s'introduit comme s'il était *inséré* [Fig. 150]. Quelques secondes après, une main anonyme entre par la gauche dans le cadre. Celle de Su Li-zhen ? (Pourvu que ce soit sa main.) Ensuite commence la scène où elle bouge dans la chambre de Chow Mo-wan. Elle même lui téléphone au bureau. Malgré l'apparence d'un flash-back *objectivement* montré par le film, à l'aide de la mise en image de la révélation divine de *Nos années sauvages*, on peut se demander si ce flash-back se génère complètement de la tête de Chow Mo-wan selon le modèle de la révélation divine inventée par Yuddy : un espace-temps d'un ailleurs qui s'invite *ex abrupto* où se trouve un travelling glissant sans aucune contrainte autour d'une rampe de forme circulaire et ce circuit finit par l'apparition de la vraie mère de profil [Fig. 151, 152, 153]. Peut-être ce flash-back, cette effraction, est juste un rêve d'un rêveur, un pur sujet amoureux qui est dominé par l'archétype de la nostalgie et qui s'inspire de son imagination afin de créer un mythe personnel (cf. Gortchakov et Ouyang Feng).

Rétrospectivement, on peut douter de l'objectivité de cette séquence en la mettant en rapport avec un regard-caméra de Chow Mo-wan qui a l'air très énigmatique aussi

dans cette thèse.

[Fig. 154]. Est-ce qu'il a vu Su Li-zhen et son enfant, *leur* enfant, dans le contrechamp ? Si la réponse est oui, pourquoi n'ose-t-il pas frapper à la porte puisque c'est pour revisiter ce qui est derrière cette porte qu'il décide de revenir à Hong Kong en 1966, l'année où tout le monde préfère y quitter ? À l'entrée de son paradis perdu, cette figure de dos et de profil [Fig. 155] s'enchaîne impérativement aux figures 125 et 136. Au lieu d'un personnage, il devient une figure du rejet ayant le pouvoir de faire travailler l'imagination. Donc, on entend dans le plan suivant Su Li-zhen appeler l'enfant « Yong-sheng » : une combinaison badine de deux grands écrivains sinophones des romans d'arts martiaux : Jin *Yong* et Liang Yu-*sheng*. Quel prénom-requiem forgé à la mémoire d'une époque vue de dos !



Fig. 150

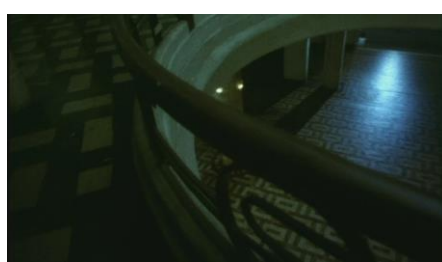


Fig. 151

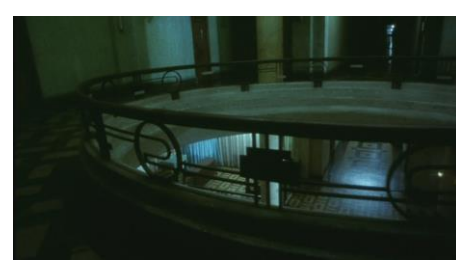


Fig. 152



Fig. 153



Fig. 154



Fig. 155

Cette opération de traverser la ligne imaginaire continue jusqu'à Angkor Vat au Cambodge. La toute première vue de ce lieu sacré est un plan en contre-plongée montrant un moine assis devant le portique [Fig. 156]. Si cet épilogue, précédé par l'actualité filmée de la visite de Charles de Gaulle au Cambodge, peut offrir une « distance », une autre dimension par rapport à l'histoire entre les deux amoureux et en

conséquence fonctionne comme un « réveil » d'après Wong Kar Wai³⁹⁸, cette figure religieuse pourrait servir dans une certaine mesure de point de vue privilégié en dépit de son existence vue par nous. C'est une présence qui se situe dans un poste d'observation et qui se fait presque un spectateur divin ou, mieux encore, on pourrait dire que c'est une perspective *avec le recul*. (En plus, cette figure est silencieuse et immobile comme si elle faisait partie du paysage.) Cependant, après plusieurs plans vus sous les angles multiples et aux échelles différentes, y compris un gros plan, un plan large, un plan rapproché et deux plans serrés, sans doute tous observés par cette figure religieuse en tant que présence absente, très brusquement un plan en plongée s'introduit où la tête du moine est vue de dos, floue, qui occupe le premier plan et masque largement l'arrière-plan où se trouve Chow Mo-wan [Fig. 157]. La composition assez expressive de cette image s'enchaîne impérativement à un autre plan dans *Les Cendres du temps* qui montre la vue de dos d'une figure très floue [Fig. 158]. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux plans insolites chez Wong Kar Wai ? J'aimerais argumenter sur la manière de la mise en image dont l'archétype de la nostalgie s'incarnerait comme la relation entre le spectateur et l'image cinématographique.



Fig. 156



Fig. 157



Fig. 158

Prenons la figure 157 d'abord. Si le moine sert d'existence divine qui peut observer Chow Mo-wan sous tous les angles, d'une façon *omniprésente*, pourquoi est-il observé aussi ? Probablement derrière ce poste d'observation il y a toujours un « ailleurs » qui

³⁹⁸ Voir l'entretien « Deux personnes qui dansent ensemble lentement » reproduit dans Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai, op. cit.*, pp. 26-27.

observe et il y a toujours une tentation de la vue de dos qui rejette en alléchant. Bien que ce soit une figure du rejet, elle s'ouvre puisqu'elle est attirée par ce qui est *derrière* elle (en tant que prise de vue de dos) ainsi que *devant* elle (en tant qu'image sur l'écran cinématographique). Cet « ailleurs » est à l'extérieur et à l'intérieur de l'image à la fois. C'est un moment subtil où le spectateur hors de l'image prend sa place en tant que contrechamp du film en tant que champ, qui a besoin de lui afin de s'enchaîner, de se réaliser, de continuer sa vie. On va au cinéma pour rendre visite à tel ou tel film puisqu'il nous attend, puisqu'on lui manque (cf. *La rose pourpre du Caire*). Quant à la figure 158, selon la voix *off* de la femme du frère d'Ouyang Feng, c'est son fils, qui a l'habitude d'ignorer, de rejeter les autres et dont la vue de dos, selon Huang Yaoshi, est surdouée de susciter la mémoire d'Ouyang Feng chez elle. Ce qui est intéressant dans ce plan est que le plan vide des houles d'or du début des *Cendres du temps* trouve au cours du film et enfin son spectateur (le fils) qui à son tour est contemplé par sa mère et Huang Yaoshi. Soudainement, un message survient pour le spectateur-empiriste : comme s'il fallait reculer de quelques pas, il fallait avancer à reculons physiquement, voire métaphysiquement, pour mieux observer les choses. C'est un message en phase avec l'illumination de *Nostalghia* : Ce qui est senti à ce moment sera mis à l'épreuve au moment suivant. Il s'agit de la fugacité de sens et chaque tentative de l'ancrer simplement donne naissance à son avatar. Ce qui est acquis n'est que le sillage de son archétype. Ainsi écrit l'épigraphe des *Cendres du temps* sur le fond des houles d'or : « C'est écrit dans le canon bouddhiste : Les drapeaux sont immobiles, pas un souffle de vent. C'est le cœur de l'homme qui est en tourment³⁹⁹. » Peut-être tout ce qui se passe dans l'image n'est qu'une illusion ou simplement une projection inconsciente du spectateur (cf. *L'ombre palpable* et *Solaris*). C'est une soudaine révélation, celle de la participation mystique jungienne, telle un moment cinéophile par excellence.

In the Mood for Love en tant que film-ouroboros : il s'agit avant tout d'un

³⁹⁹ Cette épigraphe est annulée dans la version française du dvd édité par TF1 Vidéo en 2006. Heureusement, elle est reprise dans la version redux chez le même éditeur en 2010.

processus de formation et transformation, et la métamorphose de ce même processus. Le Yin et le Yang se poursuivent au profit d'un visage intégré, d'une conjonction souhaitée. Cette poursuite s'achève par un intertitre extrait de *Tête-bêche* qui dit : « Les jours perdus restaient visibles, insaisissables comme derrière une vitre poussiéreuse. Il se souvient toujours de ce qui s'est passé. S'il avait pu briser cette vitre, il aurait retrouvé les jours perdus⁴⁰⁰. » En d'autres termes, le spectateur a choisi (de façon quasiment compulsive) de rester derrière la ligne imaginaire, de garder sa distance, de se rendre nostalgique. Il se rejette en arrière pour être alléché, pour protéger la structure chérie, la « situation » où circule l'imagination, car la nostalgie est une énergie psychique qui nous conduit au point originel avec une frustration *quasi-volontaire* pour y arriver car l'existence de ce point originel ne peut jamais être vérifiée. Il est donc question de cette phrase génialement inventée par le grand cinéphile Truffaut : « Réussir, c'est rater. »

Après avoir revu le film tant de fois, l'objectivité de ce qui se passe dans le film est ébranlée à tel point que ce n'est pas facile d'exclure l'hypothèse que les deux personnages ont de coup de foudre et la liaison de leurs époux n'est qu'un prétexte de mettre en scène leur propre histoire d'amour comme si chaque répétition réfractait une partie de ce qu'ils sont et en même temps les rapprochait de leur nostalgie-archétype. L'amour ne part pas de zéro entre eux. Si le film est nostalgique de nature, la raison principale pour cela n'est pas parce qu'il a reproduit au pied de la lettre l'ambiance shanghaienne des années 60 à Hong Kong. Dans un entretien avec William Chang, le décorateur et costumier, et parfois monteur, de tous les films de Wong Kar Wai, il avoue qu'il s'inspire des *Parapluies de Cherbourg* (1964) de Demy pour le style visuel du film, y compris les *qipaos* que porte Maggie Cheung et les papiers peints

⁴⁰⁰ Bizarrement, la phrase la plus décisive dans cet intertitre : « S'il avait pu briser cette vitre, il aurait retrouvé les jours perdus. » n'est pas traduite dans la version « édition limitée » chez TF1 Vidéo en 2001, ni dans la version « director's special edition » chez Tartan Vidéo éditée dans la même année, ni dans version The Criterion Collection éditée en 2002. Heureusement, elle est correctement traduite dans le découpage minutieux réalisé par Juliette Senik dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 504, p. 67.

flamboyants.⁴⁰¹ Le critère de l'impression nostalgique évoquée dans ce film est loin de la reproduction authentique d'une époque perdue il y a longtemps. Le film est nostalgique parce qu'il s'agit de la nostalgie en tant que « situation » de la perte éternelle. La vitre est poussiéreuse mais intacte et grâce à cela, miraculeusement, on serait susceptible de se retrouver *in the mood for love*.

⁴⁰¹ Voir l'entretien-texte de Leslie Camhi, « Setting his tale of love found in a city long lost », *New York Times*, janvier 28, 2001, disponible sur <http://www.nytimes.com>, consulté le 28 octobre 2011.

Voler grâce aux virtualités de poisson : en guise de conclusion

« La nostalgie de la lumière est la nostalgie de la conscience. »

— C. G. Jung⁴⁰²

« La seule nostalgie que j'ai est envers le futur. »

— Roberto Rossellini⁴⁰³

Justement, c'est à travers cette vitre poussiéreuse qu'une vie cinéphile toujours à venir et déjà en devenir, tant bénie que maudite, sera envisageable et c'est aussi grâce à elle que le cinéma pourrait se considérer comme ce vitrail-mandala pour un cinéphage devenu cinéphile, celui qui sait créer du voir *en même temps qu'*apprendre à voir, car pour lui, savoir voir, c'est déjà un acte de créer. Puisque, si l'idée de modèle est au cœur même de la rencontre bressonienne en fonction de laquelle Wong Kar Wai peut découvrir tout en tournant, écrire tout en montant, c'est qu'il s'agit avant tout de cette formule d'Aumont : « *figurer*, c'est copier le modèle en le modelant⁴⁰⁴. » Voir, sous cette perspective, porte ainsi sur beaucoup plus que la vue toute seule. Il est en fait affaire de cet éveil des sens, donc de ce sixième sens auquel aspire Tarkovski ainsi que de cette éducation par osmose que propose Langlois. Et là-dessus, on sait combien tous les deux présupposent un regard appuyé qui est une pratique intimement liée au temps, c'est-à-dire au Kung Fu, dont l'odyssée wong kar waïenne, très longue, très sinueuse et très risquée d'ailleurs, fait preuve, ceci telle une situation « Ip Man vis-à-vis de Gong Er », à l'image d'une ligne droite contre un mouvement circulaire. Voici donc une pensée trop souvent tournée vers l'avenir saisie par un sentiment nostalgique, qui, paradoxalement, contient-il ce germe créateur aussi rétrospectif que prospectif. Car ce qui est en jeu ici, ce n'est plus une vision passéiste, mais un archétype dit la nostalgie

⁴⁰² C. G. Jung, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 309.

⁴⁰³ Propos cités par Hélène Frappat dans son *Roberto Rossellini*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁰⁴ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, *op. cit.*, p. 12.

qui est la racine même de l'homme, la couche la plus profonde de la psyché, le mystère qui est la réalité de l'âme à l'instar de cette corde élastique reliant tous les opposés tout en *étant* tous ces opposés. Cette structure vide servant de matrice virtuelle génératrice de L'Être est ce Non-être dont Jung, vers la fin de sa vie, a bien rendu compte à l'aide de deux vers de Lao-Tseu : « Tous les êtres sont clairs, moi seul suis trouble⁴⁰⁵. » Une vision taoïste qu'Ip Man a bien énoncé, lui aussi, à l'issue du combat-filiation contre Maître Gong Baosen (Wang Qingxiang) sous le signe de « passer le flambeau », à force d'un autre vers de *Tao-te-king* : « Une grande perfection paraît forcément insuffisante⁴⁰⁶. » Un vers, que les trois traducteurs (adaptateurs) des sous-titres français de *The Grandmaster* ont bien traduit en le rendant ainsi : « On dit que c'est en trébuchant qu'on parvient à progresser⁴⁰⁷. » Aussi compréhensible, sinon simpliste, cette remarque n'en est pas pour autant si gratuite, ni si réalisable que cela. (Je me sens éthiquement responsable de répéter encore une fois, ceci, quoique je coure le risque de me mettre dans une redondance maladroite : il vaut mieux ne pas prendre ce qui a l'air facile à comprendre au sens littéral.) Car il est toujours beaucoup plus facile de dire que de vivre, vu que dans le vécu, cette partie encore trop *saurienne* dans le *mammifère*⁴⁰⁸ est là, prête à rattraper ce dernier. Mais pourquoi ? Pour le contredire ? Pour le corriger ? Pour le contrebalancer ? Oui, sans doute, mais surtout, pour *s'exprimer*, pour *se réaliser*, et pour ce faire, il faut le faire dévier, et si besoin est, le *submerger*, et cela, à tout prix. C'est pourquoi le moment le plus important à partir duquel Ip Man *ne peut pas s'empêcher de se lancer* dans son itinéraire homérique est, me semble-t-il, celui où Gong Er se fait volontairement et *malicieusement* tomber dans l'escalier pour voir si ce premier va la suivre, c'est-à-dire tomber lui aussi, ou plus précisément, se plonger, afin de la sauver [Fig. 159]. Ce moment est inexorablement définitif parce qu'il s'agit moins

⁴⁰⁵ C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p. 408. Voici les vers selon la version de Wilhelm : « Les gens sont clairvoyants, hélas ! si clairvoyants ; / moi seul, je parais obtus. » Voir le chapitre XX de Lao-Tseu, *Tao-te-king*, op. cit., p. 70.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, le chapitre XLV, p. 98.

⁴⁰⁷ Voir Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann, « *The Grandmaster* : Un film, deux versions, trois adaptateurs », *L'Écran traduit*, n° 2, automne, 2013. Un entretien-fleuve très passionnant à propos des difficultés rencontrées lors de la traduction des sous-titres du film.

⁴⁰⁸ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit., p. 113.

de la virtuosité des arts martiaux que du reflexe corporel, donc de l'instinct, le pendant biologique de l'archétype. D'où lorsqu'ils, l'un et l'autre, sont rattrapés, chacun de leur côté, par ce moment-revenant, qui s'est *objectivement* produit mais qui devient, malgré tout, de plus en plus *subjectivement* abyssal, dans un souvenir à la fois collectif et personnel, le mouvement de cette chute est d'une part dans le sens des aiguilles d'une montre [Fig. 160] et d'autre part, dans le sens inverse [Fig. 161], ceci telle une figuration inspirée d'une circumambulation.



Fig. 159

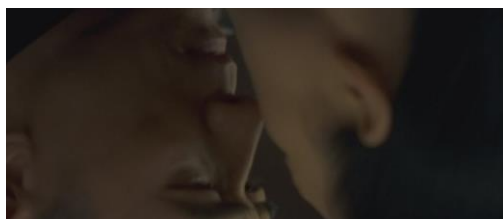


Fig. 160



Fig. 161

Vis-à-vis d'un symbole si vivant, ces mots imagés fortement cinéphiles ne peuvent que venir à l'esprit instinctivement. Oui instinctivement :

« Il faut que cette mathématique laisse la porte libre à la liberté. Poésie et géométrie, loin de se briser, voguent de conserve. Nous y cheminons dans l'espace de la même manière que nous y cheminons dans le temps et que cheminent aussi nos pensées et celles des personnages. Ce ne sont que coups de sonde, ou plus exactement coups de vrille vers le passé. Tout fait cercle, mais la boucle ne se boucle pas, la révolution nous conduit toujours un peu plus profond dans la réminiscence. Les ombres succèdent aux ombres, les simulacres aux simulacres, non point comme les cloisons qui s'escamotent ou des miroirs à l'infini reflétés, mais par une espèce de mouvement plus inquiétant encore, parce que sans solution de continuité, et qui possède à la fois la mollesse du cercle et le tranchant de la droite⁴⁰⁹. »

⁴⁰⁹ Voir le texte de Rohmer, « Alfred Hitchcock : *Vertigo* », reproduit dans *Le Goût de la beauté*, op. cit., p. 183.

Bizarrement, même s'il est inimaginable que quelqu'un comme Rohmer ait vu *The Grandmaster*, et que Wong Kar Wai ait lu ces mots, cette remarque sur l'impression vertigineuse suscitée par une expérience érotique qu'est *Vertigo* est on ne peut plus en phase avec une confrontation entre le *Wing Chun* et le *Ba Gua*. Il en résulte que si on, un cinéphile en l'occurrence, sait croire, le miracle, celui sous la forme d'une filiation, est vraiment possible. Oui, croire, ce verbe n'est pas évoqué ici gratuitement, d'autant plus qu'il s'agit de la fin d'un travail scientifique où le chercheur, quelques pages auparavant, citait lui-même ces mots de son propre maître zurichois : « Je n'ai pas besoin de croire. Je sais. » Mais comment il sait sans croire sauf s'il sait croire d'abord ? Ainsi au tout début d'un grand film fantastique tel *La belle et la bête* (1946), Cocteau laisse ces mots écrits à la main, comme si c'était un mode d'emploi pour un spectateur idéal qui n'habite plus cet état idéal :

« L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable « Sésame ouvre-toi » de l'enfance : Il était une fois... »

Notons que ce verbe magique qui se répète est même souligné quelques fois par quelqu'un qui a baptisé Langlois de « ce dragon qui veille sur nos trésors » : un dragon qui préfère le cinéphile au cinéphage. Alors, si à plusieurs reprises Wong Kar Wai a dit que *The Grandmaster* aurait pu s'appeler *Il était une fois le Kung Fu*, ce n'est pas seulement parce qu'il a envie de rendre hommage à tel ou tel maître de l'histoire du cinéma, comme Leone ou Morricone⁴¹⁰. Je dis « seulement », puisque ce geste

⁴¹⁰ Jean-Michel Frodon, « Wong Kar-wai : « Mon film aurait pu s'appeler Il était une fois le kung-fu ». Voir cet entretien sur <http://www.slate.fr/story/70813/wong-kar-wai-grandmaster-interview>, consulté le 20 avril 2013.

d'hommage est là, de toute évidence, mais cette explication n'est pas tout. Ce que je préfère croire, c'est que lorsqu'un cinéphile rend hommage, c'est surtout au cinéma, ou mieux encore, à son archétype, qu'il s'adresse. Et c'est de là, de cette croyance cinéphile, que l'image se veut symbolique et dynamique, et que de l'image elle-même, ou plus exactement, de la profondeur insondable de l'image, que le moment de grâce surgira. Quelqu'un qui a lu le Hitchbook sait de quoi je parle. Je suis en train de faire allusion à ces photogrammes miraculeux du *Faux coupable* (1956) que dans ce livre Truffaut a bien voulu reproduire, très soigneusement, où se montre un processus d'un faux coupable (Henry Fonda) redevenant innocent grâce à sa prière : un processus métaphorique telle une leçon sur le cinéma en tant que révélation⁴¹¹ : le champ est récompensé par le hors-champ, la forme est redéfinie par le fond, le documentaire est redressé par le fictionnel, le physique est rééquilibré par le métaphysique, le faux est retrouvé par le vrai. En effet, il faut cette archétype de la conjonction des opposés pour laisser advenir un moment juste, celui de grâce, celle d'un cinéphile, qui sait croire car sa foi n'est pas ailleurs, mais en lui, très forte d'ailleurs. Par rapport à cela, lorsque Truffaut fait une mise en rapport intuitive entre cette « affirmation de la croyance en la Providence » et « le vent souffle où il veut » en disant que c'est là-dessus où « culminent et cessent les similitudes » entre Hitchcock et Bresson⁴¹², il a bien raison. Cela parce que ce à quoi il se réfère est cette richesse consubstantielle qu'est l'*imago Dei* : l'universel de l'individu, l'inconscient du conscient.

Savoir vivre la croyance se veut donc cette chute tant vertigineuse que dangereuse, à la fois égarée qu'erronée, parfois jusqu'à ce que tout devient impardonnable, et comment ! D'où vers la fin d'*Hadewijch*, un des plus grands et plus beaux films jamais réalisés sur la cinéphilie, Céline, après avoir vécu une série homérique des actes et des péripéties, se sent impardonnable, voire irrécupérable. Hélas, malgré tant d'efforts qu'elle a faits pour son amoureux, « Il me manque. » reste comme toujours sa formule

⁴¹¹ François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* [1984], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1985, p. 202.

⁴¹² Voir « *The Wrong Man (Le faux coupable)* » dans *Les films de ma vie*, op. cit., p. 114.

la plus usée. Encore une fois, peut-être la dernière, elle lui rend visite. S'agenouillant, elle sanglote tout en déplorant, devant celui qui ne lui répondra pas, peut-être à jamais :

« Amour ! Par Ta puissance sans nom, sois-moi clément. Tu es la lumière du jour, et mes jours sont des nuits. Pourquoi... pourquoi me forces-tu à te poursuivre sans cesse ? Pourquoi m'échappes-Tu ? De plus en plus loin. Tu me fais payer, amour, un prix trop haut. Malheur à moi d'être une créature humaine. »

Désespérée, elle laisse sa croix derrière, et court. Elle passe devant la maison de son amoureux, descendant la colline, à travers le bois. Elle court, essoufflée, presque à bout de souffle, jusqu'au bord de cet étang gigantesque. Le moment de sacrifice à la *Mouchette* (19670) est venu. Elle regarde sans voir vraiment, et le vent souffle où il veut. Déterminée est sa volonté, mais c'est une volonté guidée par son corps. Ainsi dans l'eau elle se jette et de plus en plus elle s'y plonge. La mise en abîme se met à l'œuvre. Et le vent continue de souffler. Le regard cinéophile persiste. Appuyé est celui d'un créateur. Vers le fond, le tréfonds. Vers le monde abyssal, celui du « silence ». Vers la profondeur du silence, ce silence si marin, si « sous-marin ». Vers le passé, vers la réminiscence du moi, celui qui est conscient. Vers cette mémoire, celle qui est de cosmos, qui est toujours là, depuis la nuit des temps. Il faut la foi pour pouvoir aller jusqu'à là, jusqu'à ce niveau-là. Pour pouvoir vivre ce « sourd sentiment du retour à l'originel », il faut la foi, et parfois, non moins de la folie. Céline est enfin là, vis-à-vis de « ses virtualités de poisson », se trouvant dans « sa mer à l'intérieur », dont « l'enveloppement », tout à coup, lui « affranchit de la pesanteur ». Le moment de grâce lui a donc incombé. Et cela malgré elle, malgré le fait que la grâce soit toujours là, à l'intérieur d'elle. Grâce à cette chute-plongée-immersion, elle s'est finalement retrouvée, volant « avec ses bras⁴¹³ ». La réalité de l'âme est alors restaurée, puisque réaffirmée, ainsi renforcée. Bien que tout cela se soit passé d'une manière inconnue et

⁴¹³ Comme c'est souvent le cas dans cette thèse, j'emprunte ces belles expressions entre guillemets à Bazin. Voir « Le monde du silence » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 36-37.

inattendue, rien n'est dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par elle.

Annexes

3 Entretiens + 1 Masterclasse

Repere bibliographique

Tout film et tout livre est une forme d'autobiographie :

Entretien avec Antoine de Baecque autour de *Dictionnaire de la pensée du cinéma*

[Cet entretien, qu'Antoine de Baecque a bien voulu m'accorder, s'est réalisé au tout début de ma carrière de thésard. Plusieurs hypothèses impliquées de ma thèse y ont été évoquées, ou plus précisément, confirmées, d'une manière un peu inattendue. Par exemple, l'aspect indéniablement subjectif dans une écriture relativement impersonnelle (en l'occurrence, celle d'un ouvrage de référence), la question générationnelle de la Nouvelle Vague, le souci interdisciplinaire d'un historien-cinéphile, pour n'en citer que quelques-uns. Rétrospectivement, cette occasion est vraiment celle d'une initiation où l'un des enjeux principaux qui me concerne depuis longtemps, à savoir l'équation personnelle, s'est assez souvent imposé. Que ce petit-fils avoué de la Nouvelle Vague qui sait toujours faire passer la générosité de ce phénomène non seulement cinématographique soit chaleureusement remercié ici.]

D'abord, est-ce vous pouvez nous parler un peu de la genèse du livre ?

AdB : Alors, c'est un livre qui est, à l'origine, je dirais, une idée de l'éditeur, les Puf. Il faut savoir que les Puf sont un éditeur universitaire en France très connu pour les dictionnaires, les dictionnaires de référence, et plus spécialement les dictionnaires de sciences humaines, de psychanalyse, de philosophie et donc, il n'y avait pas de dictionnaire de cinéma. Donc la direction des Puf, c'était en 2006, m'a proposé, à nous deux, car on est à deux à diriger ce volume, Philippe Chevallier et moi-même, ils nous ont proposé de créer quelque chose qui soit inédit aux Puf. Ils voulaient un dictionnaire de cinéma. Donc, voilà, la genèse est partie de là. Après, l'idée c'était quel dictionnaire de cinéma on pouvait proposer aux Puf, en sachant que la tradition des Puf, c'est vraiment des dictionnaires plutôt de sciences humaines, de philosophie, des dictionnaires qui sont soit des dictionnaires de pensée ou de critique, mais pas de cinéma. Donc mon idée, ça a été un peu de m'inscrire dans ça, au sens où sur le cinéma il existe beaucoup de dictionnaires, la plupart sont des dictionnaires biographiques d'acteurs, des dictionnaires encyclopédiques, mais qui sont plutôt des dictionnaires

d'érudition, des dictionnaires d'informations, de savoir. Là, l'idée c'était de faire un dictionnaire qui soit différent et qui en même temps s'inscrive dans la tradition des Puf, c'est-à-dire un dictionnaire, je dirais critique, c'était un petit peu cette idée-là. Et donc, à partir de ce moment-là, l'idée de travailler sur ce qu'on a appelé finalement la pensée du cinéma, est venue de ça, c'est-à-dire d'arriver à élargir le cinéma en lui donnant l'outil qui est celui de la pensée : l'outil qui est celui du discours critique sur le monde, une représentation critique du monde. Donc, c'est venu comme ça.

J'ai remarqué qu'il y a un assez grand nombre de rédacteurs dans ce dictionnaire, est-ce que ça s'inscrit dans le climat interdisciplinaire d'aujourd'hui ?

AdB : Oui, c'est un dictionnaire qui fait appel à beaucoup de collaborateurs. Il y a à peu près 400 entrées et à peu près 70 collaborateurs. C'est à la fois quelque chose qui est une tradition des gros dictionnaires des Puf. C'est très très rarement des dictionnaires qui sont écrits par une, deux ou trois personnes. C'est plutôt quelqu'un qui dirige et qui donne plutôt une ligne, dans laquelle s'inscrivent des collaborateurs nombreux. On a pensé le dictionnaire comme ça dès le début. À partir de ce moment-là, dans le choix des collaborateurs, il y a deux choses qui sont entrées en ligne de compte pour moi. C'est d'une part un choix effectivement interdisciplinaire, d'avoir beaucoup de gens qui appartiennent à des domaines de la pensée du cinéma complémentaires et différents. Donc il y a des philosophes, il y a des historiens, il y a des critiques, il y a des linguistes, il y a aussi des sociologues : toutes les disciplines qui aujourd'hui s'intéressent au cinéma sont représentées. Parce que je pense que c'est quelque chose qui est vraiment important aujourd'hui. Le cinéma n'est plus seulement la propriété d'un mode de pensée qui a été longtemps, par exemple, en France le mode de pensée critique. La critique de cinéma a longtemps dominé en France ce qui s'écrivait sur le cinéma, la pensée du cinéma. Et depuis quelques années la critique d'une certaine manière n'est plus seule, la critique n'épuise plus le film. Mais aujourd'hui, il y a de plus en plus de philosophes, d'historiens, d'esthéticiens, d'historiens de l'art qui travaillent avec le cinéma, même d'écrivains, si on veut, voilà, de metteurs en scène de théâtre, de chorégraphes. Donc, l'idée de faire appel à des gens de toutes ces disciplines, ça veut dire que le cinéma maintenant appartient à beaucoup de gens, de disciplines et ça, c'est très bien, je trouve que ce qui éclaire le cinéma, c'est cette sorte de *traversée* des disciplines actuelles. Et puis, l'autre chose qui a guidé un petit peu le choix des collaborateurs, c'est un choix, on pourrait presque dire, générationnel, c'est un peu « une nouvelle génération » et entre tous les guillemets qu'il faut de chercheurs et de

penseurs du cinéma qui sont des gens à la fois proches générationnellement, qui ont entre quarante et cinquante ans. C'est cette génération qui, d'une certaine manière, est montée justement avec le cinéma comme un objet proche, une sorte d'outil quotidien pour penser des choses qui peuvent être extérieures au cinéma. Donc cette génération, c'est peut-être pour ça que pour elle, disons que le cinéma est devenu une pensée, c'est *par* elle et *pour* elle. Il y a sûrement dans ce dictionnaire une sorte de manifeste, un manifeste, qui est un manifeste *interdisciplinaire*, et un manifeste *générationnel*. Je pense que ça représente ça en France actuellement.

Ce qui m'intéresse, c'est que lorsque vous parlez d'une autre génération, et c'est vraiment mon impression sur ce que vous avez travaillé pendant ces dernières années, comment est-ce que cette autre génération est-elle liée à la génération de la Nouvelle vague ?

AdB : Ce n'est pas la génération de la Nouvelle vague, puisque les gens de la Nouvelle vague sont morts ou en train d'être vieux. Ils ont plus de 80 ans, les gens de la Nouvelle vague. C'est, je dirais, la génération de ceux qui se sont vécus comme, même pas les fils, mais les petits fils de la Nouvelle vague. Il y a trois générations de la pensée du cinéma : il y a la génération de la Nouvelle vague, celle qui a émis l'hypothèse très forte qu'on pouvait à la fois penser le cinéma et en faire, c'est Godard, Truffaut, qui sont dans le *Dictionnaire*, comme les introducteurs de cette idée que faire du cinéma c'était aussi le penser. Ensuite, il y a la génération des fils de la Nouvelle vague qui ont été souvent un peu écrasés par la première, la génération de la Nouvelle vague, qui peu à peu se sont révélés, c'est la génération par exemple de Bonitzer, de Daney...

De Pialat ?

AdB : De Pialat, dans le cinéma, mais dans la pensée du cinéma c'est une génération qui a été un peu écrasée par la première et qui s'est peu à peu révélée, mais qui s'est quand même d'abord révélée dans la critique. C'est ce qu'on pourrait appeler la fonction critique. C'est ce que Serge Daney a illustré, incarné, théorisé aux *Cahiers du cinéma* puis à *Libération*. La fonction critique. La génération des petits fils, la troisième génération, elle est justement celle qui a fait passer la pensée du cinéma vers tous les domaines de l'art, de l'intellectuel culturel. C'est donc cette génération actuelle qui pense le cinéma, mais l'utilise pour écrire des romans, pour faire de l'histoire, pour faire de la philosophie, voilà, on est là dans quelque chose, d'une certaine manière, un réseau

qui s'est étendu à l'ensemble de la culture en France. C'est juste, ce n'est pas la génération de la Nouvelle vague, ce n'est pas la génération des fils, c'est la génération des petits fils qui ont diffusé en quelque sorte l'idée de la Nouvelle vague, c'est-à-dire l'idée que le cinéma était quelque chose qui permettait de penser le monde, qui l'a diffusé dans l'ensemble des domaines culturels et artistiques.

D'après ce que vous avez dit, est-ce que vous, vous vous considérez comme un petit-fils de la Nouvelle vague.

AdB : Oui, d'après ce que j'ai dit, oui, d'une certaine manière. En tout cas dans mon domaine qui est l'histoire, l'histoire du cinéma ou l'histoire tout court, je sais que je suis redevable à la Nouvelle vague de cette idée que le cinéma était une représentation du monde concret, du monde actuel, du présent et en même temps que le cinéma était quelque chose qui était révélateur du présent et de l'histoire, de l'histoire présente, et donc c'est sûr que cette idée elle vient pour moi de la vision des films de la Nouvelle vague, et donc je me sens aujourd'hui un peu redevable de ça. Mon rôle, d'une certaine manière, c'est d'avoir étendu cette pensée du cinéma au domaine historique, au domaine de l'histoire. Je ne suis pas le seul, mais je me vois d'une certaine manière comme ça.

Cette intention de partager quelque chose qu'on a avec quelqu'un d'autre, est-ce que c'est aussi dans la tentative pédagogique du Dictionnaire ? Parce que j'ai trouvé le style de l'écriture de ce dictionnaire assez... Comme vous l'avez écrit dans l'avant-propos, ce n'est pas un dictionnaire pour les happy few.

AdB : Sans doute que c'est quelque chose qui vient aussi de la Nouvelle vague. La Nouvelle vague n'était pas un mouvement de cinéma qui visait quelques privilégiés, qui visait à regrouper des spectateurs peu nombreux et privilégiés. C'était plutôt, ils voulaient s'adresser à tous. On en trouve une trace dans le dictionnaire. On le trouve à travers l'aspect pédagogique, oui, mais moi j'appellerais ça plutôt le côté un peu *littéraire*, le côté littéraire du dictionnaire, cette idée qu'écrire c'est se faire comprendre, c'est avoir un style, c'est donc refuser l'entre soi, on n'est pas entre nous, on est une communauté à travailler avec le cinéma actuellement, ces 70 personnes qui écrivent là, mais on essaie de partager ça avec le public, c'est sûr qu'il y a cette volonté de transmettre, de passer, de faire passer qui est une des origines de ce dictionnaire et en tout cas un des buts de ce dictionnaire. C'est pour ça que l'idée c'était que chaque texte

soit à la fois très personnel...

Comme l’empreinte digitale ?

AdB : Voilà, exactement comme une empreinte digitale, qui appartenait à chacun, et qu’en même temps cela puisse appartenir à tous, justement à travers un aspect très littéraire et un aspect un peu, je dirais que chaque texte puisse se lire en soi, comme une sorte de petit essai. Cette idée que les 400 textes à peu près qui composent ce dictionnaire soient, non pas une sorte de réseau un peu inextricable, mais puissent être lus un à un comme un essai, comme un court essai de 2, 3 ou 4 pages qui comme ça soit à la fois très subjectif, très personnel, voilà, et du coup très transmissible. C’est sûr que la question de la transmission, elle a été importante dans la conception et l’écriture du dictionnaire.

Puisque vous avez évoqué quelques mots-clés assez souvent pendant notre entretien, par exemple « traversée », « transmission »... Maintenant je voudrais citer une phrase, une pensée que vous avez écrite dans la série Petite anthologie des Cahiers du cinéma, il y a quasiment dix ans. Lorsque vous vous êtes demandé qu’est-ce qu’un critique, vous mettez en valeur le concept de la transmission et je cite : « Être critique consiste désormais, de diverses façons, à faire passer les films : vers les lecteurs, vers les autres films, vers la communauté des cinéphiles, vers les idées venues des autres arts, vers les métaphores du monde...⁴¹⁴ » Donc, j’aimerais savoir, est-ce que ce dictionnaire, d’une certaine manière, est une réponse à ces dictionnaires trop académiques et à ces dictionnaires trop populaires. Ce que je veux dire c’est, est-ce que pour vous la cinéphilie est la troisième voie entre l’académie et...

AdB : La consommation culturelle ?

Oui.

AdB : Oui, oui, sûrement, le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* a été conçu comme un objet un peu à part, comme un manifeste aussi. Bien sûr il n’est pas conçu contre. En le concevant et en l’écrivant, je n’ai pas pensé au fait que ce soit un objet polémique contre l’académie d’un côté et contre la consommation culturelle de l’autre. Mais en

⁴¹⁴ Voir « Présentation », la préface d’Antoine de Baecque qui lance *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 8.

même temps oui, puisque l'idée c'était de faire ce qui n'existait pas, et donc, c'est vrai que du côté des dictionnaires et en tout cas des livres de cinéma en général, vous avez aujourd'hui quelque chose qui est soit à destination je dirais de beaucoup d'étudiants, qui est fait dans un esprit très académique, de manuel un petit peu, notamment une sorte d'accès à la théorie du cinéma. Il y a des dictionnaires de ce genre-là qui existent, ils sont très utiles et très bien faits, mais ce n'était pas ça que je voulais faire. Et de l'autre côté, vous avez des dictionnaires qui sont souvent des dictionnaires biographiques sur les acteurs qui sont une sorte de guide de consommation des films. Moi je voulais chercher autre chose. Alors, il y a un dictionnaire que j'aime bien et qui existe, qui est publié chez Robert Laffont, qui est le *Dictionnaire des films* de Jacques Lourcelles. Lui, il est très différent, en même temps, au moins il a l'intérêt que c'est un dictionnaire de petits essais critiques. Et c'est la même personne qui a écrit tout. Jacques Lourcelles qui a été un critique de cinéma...

Plus de 1000 pages...

AdB : Voilà, intéressant, c'est l'œuvre d'une vie, d'une certaine manière. Le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, c'est très différent, il est fait par des dizaines de personnes. En tout cas cette idée d'avoir une personnalité très forte, même si c'est une personnalité qui se divise en plein de gens, il y a une personnalité et puis l'idée d'avoir une dimension d'essai. Ce sont deux choses qui pour moi sont les conditions de la transmission. Et donc, c'est vrai que c'est un dictionnaire qui s'inscrit dans cette idée qu'on fait passer la pensée du cinéma vers une communauté, une communauté de gens qui est à la fois large et qui n'est pas impersonnelle en même temps. Ce n'est pas les consommateurs de cinéma, mais ce n'est pas non plus le public des manuels scolaires, des manuels de cinéma. C'est un public, oui c'est la communauté cinéphile, c'est sûr.

Alors j'ai une question, plutôt audacieuse, c'est que... Pour commencer, vous venez de réaliser un documentaire avec Emmanuel Laurent, Deux de la Vague...

AdB : Oui, sur Truffaut et Godard

Oui, sur Truffaut et Godard et dans un recueil de propos, qui est plutôt comme une certaine forme d'autobiographie, Feu...

AdB : Tout film et tout livre est une forme d'autobiographie, d'une certaine manière.

On fait ce qui vous ressemble. Oui, c'est sûr, Par exemple dans ce dictionnaire, j'ai tenu à écrire beaucoup, j'ai écrit plus de soixante entrées sur 400. De loin, je suis celui qui a écrit le plus. Moi j'aime écrire et c'est sûr que quand j'écris, je le fais de façon assez personnelle. Ce n'est pas du tout une écriture autobiographique mais c'est une écriture qui me ressemble, c'est sûr. C'est aussi ça qui est important dans le dictionnaire, c'est que tous ces essais, ces 400 petits essais soient des essais personnels, qui ressemblent à celui qui les a écrits, c'est pour cela que j'ai utilisé cette idée, cette image de l'empreinte digitale : chacun a la sienne et en même temps, voilà, d'une certaine manière on peut, l'empreinte, on peut la partager avec une communauté qui vous lit ou qui vous suit comme ça. Oui, il y a un aspect, je ne dirai pas autobiographique mais un aspect qui est très subjectif, très personnel. Et ça c'est quelque chose qu'on trouve peu dans les dictionnaires en général. Les dictionnaires c'est souvent quelque chose qui se veut plus objectif, plus informatif, plus académique, plus... donc plus impersonnel. Voilà, le dictionnaire s'est vraiment engouffré dans la voie de la subjectivité.

Alors je vais revenir à Feu sur le quartier général !. C'est plutôt un livre autobiographique...

AdB : Ce n'est pas un livre autobiographique, c'est un livre qui regroupe un certain nombre d'entretiens et de textes que j'ai pu écrire, et qui est présenté par un texte qui retrace mon itinéraire personnel dans la critique, dans le cinéma, dans la cinéphilie. Oui, c'est sûr que ça se veut là aussi très personnel, du coup il y a un aspect autobiographique, récit de ma propre expérience dans la critique et dans la cinéphilie qui ouvre le volume.

Donc j'aimerais citer une phrase très belle dans cet avant-propos. Pour moi c'est quasiment une confession, ou mieux encore une déclaration cinéphilique. Je cite : « Aimer les films est venu plus tard, sans doute quand j'ai compris que je n'en ferai pas moi-même, mais que l'autre volet de la création cinématographique — savoir en parler, les désirer par l'écriture, et ainsi les refaire, les recréer — était aussi nécessaire que la mise en scène⁴¹⁵. » On sait que vous avez inventé ou bien proposé un terme assez important, à savoir la forme cinématographique de l'histoire. Alors, est-ce que pour vous, ce dictionnaire qui fait penser et qui se représente comme une forme de pensée, est ce que c'est une forme cinématographique de l'histoire sous forme d'un dictionnaire ? Et vous-même, en tant que directeur, est-ce que vous vous considérez comme, d'une certaine manière, un metteur en scène ?

⁴¹⁵ Voir « Les traversées du cinéma », *Feu sur le quartier général !*, op. cit., p. 13.

AdB : Alors, oui, d'une certaine façon quand on dirige une équipe, comme c'est le cas dans un dictionnaire collectif comme ça, on se rapproche d'un metteur en scène, non au sens où on crée des formes mais en tout cas on met en forme une pensée à travers le choix d'entrées, le choix de collaborateurs et ensuite, il faut que tout le monde travaille dans le même sens. Cet aspect collectif, ce côté chef d'orchestre, c'est quelque chose qu'on a pris des images de cinéastes, des images de cinéastes sur un plateau, Fellini avec son porte-voix qui dirige des dizaines de collaborateurs, alors il y a un côté un peu comme ça évidemment. En même temps, il faut bien le dire, écrire un dictionnaire comme ça c'est aussi quelque chose qui est très intime, qui vous isole aussi. Le contact se fait beaucoup au moyen d'e-mails, par les moyens de l'électronique, de l'Internet évidemment, mais sinon on est quand même chacun dans son coin, et cela c'est quelque chose qui se rapproche plus de la posture de l'écrivain. C'est moins le metteur en scène de cinéma que l'écrivain qui a ses heures d'écriture, tous les jours, en bibliothèque ou à son bureau. Et donc moi, je me situe un peu entre les deux, c'est-à-dire que j'ai besoin de l'écriture personnelle plusieurs heures par jour et en même temps, c'est sûr qu'il y a un grand plaisir aussi à travailler collectivement, à orchestrer des dictionnaires de ce genre-là qui ne pourraient pas se faire autrement, parce qu'à part le cas de Jacques Lourcelles, qui est un cas un peu, je dirais presque fétichiste et obsessionnel, c'est comme une sorte de malade... Sinon l'appréhension comme ça du cinéma, dans sa pensée globale c'est quelque chose qui, quand même, passe toujours par un collectif. Donc c'est intéressant d'avoir les deux aspects, c'est-à-dire à la fois diriger quelque chose qui a une ambition collective et une ambition non pas d'exhaustivité mais en tout cas une ambition de brasser large et en même temps d'avoir sa voix, sa veine personnelle qui passe par une écriture particulière. Donc là j'ai pu, en écrivant, je dirais un cinquième du dictionnaire, j'ai pu ménager les deux. C'est sûr qu'il y a un aspect... ça mêle la métaphore ou la comparaison du metteur en scène d'un côté et de l'écrivain de l'autre.

Puisque vous parlez de la communauté de la rédaction, c'est-à-dire qu'il y a plusieurs spécialistes de chaque domaine, de chaque dimension, de chaque aspect. Ce qui m'intéresse, c'est que vous-même vous avez écrit plusieurs entrées sur des critiques, mais j'ai remarqué que vous avez écrit vous-même aussi sur plusieurs thèmes du cinéma bis. Mais on sait qu'il y a un spécialiste de ce domaine qui fait partie du comité de rédaction, c'est Jean-Baptiste Thoret. Donc, en ce qui concerne les termes comme vampire, zombie, gothique est-ce que c'est vous qui avez proposé de les écrire vous-même ou...

AdB : Oui, oui. C'est le privilège de celui qui dirige les opérations. L'élaboration des entrées, du choix, ça s'est fait à deux niveaux. Il y avait un niveau évidemment, c'est moi qui ai listé près de mille entrées possibles, et ensuite j'ai envoyé ces mille entrées possibles à ces 70 collaborateurs en leur demandant de choisir ce qui pouvait les intéresser. Et donc j'ai recueilli tout ça et je ne me suis pas du tout réservé des choses, simplement évidemment les collaborateurs qui travaillent sur ce dictionnaire, ils n'ont pas pris des entrées sur lesquelles j'étais naturellement apte à écrire comme la critique, l'histoire du cinéma, ce genre de choses. Et puis ensuite est venu un moment où un de mes rôles c'était aussi de combler un peu les vides en proposant des noms. Donc il se trouve que dans le cas de Jean-Baptiste Thoret, il a proposé des choses et il y avait des choses qui restaient comme ça un peu orphelines et donc... ça m'amusait, ça m'intéressait d'explorer quelque chose que je n'avais pas forcément beaucoup exploré jusqu'alors, sauf en travaillant sur Tim Burton, c'est plutôt la veine Burtonienne qui est une des veines qui m'intéressent que j'ai un peu exploitée pour aller sur ce terrain du cinéma d'horreur, fantastique qui est un cinéma qui est intéressant pour la pensée du cinéma parce que c'est un cinéma qui est très expérimental en fait qui met à nu l'expérience, l'expérimental donc une part de la pensée du cinéma qui offre... Ce qui est intéressant avec le cinéma fantastique c'est que ça offre des outils en passant par la métaphore souvent qui permettent de catégoriser, de penser le monde, de représenter le monde. Donc le vampire, le zombie le gothique, effectivement... Ça va au-delà de la description, de la forme même du zombie, du gothique. C'est une interprétation du monde, donc voilà c'est vraiment un outil qui sert à interpréter et c'est ça qui était intéressant dans le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. C'est de passer par des outils qui peuvent être *a priori* mal considérés ou dont on n'a pas forcément l'idée, de passer par des objets non légitimes pour repenser, pour réinterpréter le monde à travers le cinéma. C'est pour ça qu'il y a des entrées sur Louis de Funès par exemple, sur le zombie, sur le vampire, sur la pornographie, des genres, la série B, des choses comme ça qui sont des objets non légitimes, si vous voulez, par rapport à la pensée. Mais en même temps, ce sont souvent ces objets qui sont les plus convaincants, parce que justement ils obligent à une sorte de décalage, de décadage, il faut eux-mêmes les légitimer, et en les légitimant on propose une interprétation. Les cinéastes l'ont fait, quand Romero fait des films de zombie, c'est pas seulement une illustration du thème du zombie, c'est aussi une vraie interprétation de l'état de l'Amérique...

C'est une réflexion sur le monde.

AdB : Voilà, c'est une réflexion sur le monde, une interprétation du monde, oui. Ces outils, je trouve que ces outils-là sont très excitants, car ils sont paradoxaux parce qu'ils sont non légitimes. Ça permet d'interpréter le monde d'un point de vue original, presque iconoclaste.

Puisqu'on parle de choix, d'entrées, j'ai une question qui est un petit peu... c'est... un regret. On sait que dans le comité de rédaction, il y a un spécialiste de Wong Kar Wai qui est Jean-Christophe Ferrari. Maintenant, je voudrais citer une phrase que vous avez écrite dans le neuvième volume de la Petite anthologie des Cahiers du cinéma, un volume qui est consacré au cinéma asiatique...

AdB : Pas seulement au cinéma asiatique, mais au cinéma d'ailleurs... pour les français...

*Alors je cite : « L'Asie, est sans doute la nouvelle terre d'élection du cinéma des Cahiers. Comme si le cinéma d'Extrême-Orient avait pris le pouvoir, depuis la fin des années quatre-vingt, sur l'évolution des formes, proposant, à travers une série de genres, de cinématographies, et d'auteurs, le cinéma le plus inventif du moment⁴¹⁶. » Donc, puisque Jean-Christophe Ferrari fait partie de ce comité, et qu'on sait qu'il a dirigé un ouvrage sur le film *In the mood for love* de Wong Kar Wai⁴¹⁷... et d'ailleurs, dans ce neuvième volume, vous-même, vous avez écrit une critique sur le film de Hou Hsiao-hsien, *La cite des douleurs* ... D'une part dans ce dictionnaire, on ne trouve pas d'entrée Wong Kar Wai, ni *In the Mood for Love*, et en ce qui concerne Hou Hsiao-hsien, on trouve *Millennium Mambo* au lieu de *La cite des douleurs*...*

AdB : Mais après tout, c'est un dictionnaire qui est plein de trous, qui n'est pas du tout exhaustif, à la fois pour des raisons que je vous ai expliquées, c'est-à-dire que moi j'ai proposé beaucoup d'entrées et après les gens disposent de ce qu'on fait et propose, et moi, je ne pouvais pas écrire 500 entrées. Ça c'est dépasser mes forces. Donc c'est un dictionnaire qui a ces trous-là, ceux, je dirais, des engagements du moment des auteurs qui l'ont écrit. Et puis c'est aussi le genre même qui est choisi ici, c'est-à-dire la formule du petit essai personnel, fait qu'il y a des choses qui sont surreprésentées et d'autres qui

⁴¹⁶ Voir « Présentation », la préface d'Antoine de Baecque qui lance *L'état du monde du cinéma : nouvelle géographie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 8.

⁴¹⁷ Il s'agit de Jean-Christophe Ferrari (dir.), *In the mood for love*, Chatou, Les Editions de La Transparence, coll. « Cinéphilie », 2005.

sont un peu tombées comme ça dans les trous, des manques... Sans doute que le cinéma asiatique actuel est sous-représenté dans le dictionnaire. Ça c'est sûrement quelque chose que vous avez légitimement pointé. Après, il y a aussi des forces de ce côté-là, vous avez des entrées sur des films de Jia Zhangke, de Tsai Ming-liang...

Et vous avez écrit Volte/Face de John Woo...

AdB : Oui. Après, c'était un des intérêts du dictionnaire, d'intégrer dans la pensée du cinéma des films proprement dits, comme des motifs, comme des moments de la pensée du cinéma. Et donc c'est ce qui est le plus offert à la subjectivité. Il y a une centaine de films, du coup ça souligne aussi bien les manques que les pleins. Les deux choses sont là, mais c'est sûr que... L'autre faiblesse mais qui tient un peu à l'état de la traduction en France et qui est reflété dans le dictionnaire... Car l'un des principes de ce dictionnaire c'était que tous les textes de référence qui étaient étudiés devaient être accessibles en français. Notamment tous les penseurs du cinéma aujourd'hui, du passé ou d'aujourd'hui, il faut qu'ils aient été traduits en français. Et on s'aperçoit qu'il y a finalement peu de penseurs notamment asiatiques du cinéma qui sont traduits en français. Il y a Hasumi, il y a Yosida, et après, c'est fini. C'est un constat de la faible... je dirais, du côté très centré sur la France de la pensée du cinéma, notamment en France. C'est vrai pour le cinéma asiatique mais c'est vrai aussi... même pour la pensée du cinéma américaine. Il n'y a finalement qu'une vingtaine de grands théoriciens américains du cinéma ancien ou actuel qui ont été traduits en français. C'était un des principes de base de ce dictionnaire. C'est un dictionnaire qui est français, il fallait que les lecteurs puissent être renvoyés à des textes traduits en français, et donc c'est sûrement ça aussi qui explique la sous-représentation asiatique notamment. Parce que la pensée asiatique du cinéma, elle existe, mais elle est finalement assez peu connue en France.

Pour conclure, voici la dernière question. On sait que vous êtes un grand spécialiste de François Truffaut et on sait que pour ouvrir son livre Les films de ma vie, il a posé une question très passionnante qui est « À quoi rêvent les critiques ? ». Moi, parce que je vous admire beaucoup et pour moi ce dictionnaire est un petit peu comme un film, c'est un film-labyrinthe et puis c'est en même temps un film-clé. Donc je voudrais vous poser cette question : à quoi rêve le critique penseur, actuellement, vous en tant que critique penseur ?

AdB : À quoi je rêve ?

Oui, et puis, ce dictionnaire, est-ce que c'est d'une certaine manière un dream come true pour vous ?

AdB : Oui, c'est sûr que ce dictionnaire je l'ai rêvé et il existe. Alors il existe pas tout à fait comme je l'ai rêvé, je vous ai déjà expliqué pourquoi, parce qu'il y a beaucoup de choses qui sont tombées en route. Mais d'une certaine manière c'était peut-être la condition de réalisation du rêve. Le rêve on le rêve en grand, et puis il se réalise un peu plus petit, avec quelques compromis... C'est aussi la matérialisation, la matière même des rêves : la matière des rêves, c'est ce qui existe et ce qui manque, c'est l'ensemble. Donc, d'une certaine manière ce dictionnaire est la matérialisation d'un rêve qui est celui du critique que j'ai été et que je continue d'être mais qui vient de loin. La première fois que j'ai pensé à un dictionnaire comme ça, c'était il y a maintenant plus de vingt ans. Au moment de me lancer dans l'histoire des *Cahiers du cinéma* que j'ai écrite et qui a été publiée en 91, en deux volumes, qui est une histoire de la critique, une histoire des *Cahiers du cinéma*, l'autre alternative c'était un dictionnaire critique du cinéma, que j'ai mis de côté à l'époque, dont j'avais discuté avec des gens aux *Cahiers*. On avait même pensé à en faire un livre, très concrètement... je l'ai mis de côté à ce moment-là, pour écrire l'histoire des *Cahiers*, et d'une certaine manière c'est ce projet mis de côté à ce moment-là qui a resurgi dans celui-là, un peu différemment évidemment, mais c'est quand même la concrétisation d'un vieux rêve.

Félicitations!

Propos recueillis à Paris le 1^{er} février 2013

Avec le soutien amical d'Eirini Tzoulia

Du maniérisme au post-maniérisme :

Conversation avec Thierry Jousse autour de *Wong Kar-wai*

[Cette conversation, plutôt qu'entretien, que j'ai la chance d'avoir eue avec Thierry Jousse, s'est passée quelques mois après la sortie de *The Grandmaster* en France. Il s'agit avant tout d'une discussion à propos de la monographie de cet ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* sur Wong Kar Wai. L'ouvrage, que j'estime comme le meilleur jamais écrit sur le cinéaste hongkongais (par rapport à toutes les études au niveau critique et théorique que je peux consulter dans le monde sinophone, francophone et anglophone), s'arrête malheureusement sur *My Blueberry Nights* à cause de la date de sa parution. (Ce regret demeure jusqu'à aujourd'hui vu qu'il n'y a aucune nouvelle de la réédition de sa version mise à jour.) Tandis que je suis très passionné par *The Grandmaster*, le critique français reste relativement partagé sur ce film. Peu importe, puisqu'on est arrivé à ce point commun, ce qui n'est pas évident : Wong Kar Wai est un des plus grands cinéastes, peut-être le plus grand, du post-maniérisme. Que ce cinéphile devenu critique puis cinéaste soit énormément remercié ici.]

Ma première question, c'est la genèse de cette monographie, puisque, comme vous le dites vous-même, cela fait partie de la collection « Les Petits Cahiers ».

TJ : En fait la genèse, cela remonte à plus longtemps car avant d'en arriver à ce livre, il y a d'abord ma découverte personnelle de Wong Kar Wai qui date des années 91, 92. Le premier film de Wong Kar Wai que j'aie vu, c'est *Nos années sauvages*, son deuxième long métrage, c'était au festival de Nantes d'ailleurs, au Festival des trois continents, où sont montrés des films d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Latine. C'est là que j'ai découvert Wong Kar Wai, presque par hasard, puisqu'à l'époque on le connaissait très peu, le film *As Tears Go By*, dont j'avais un peu entendu parler, parce qu'il a été projeté à Cannes, mais je ne connaissais pas vraiment Wong Kar Wai, donc j'ai découvert ce film un peu par hasard au festival, j'ai été très impressionné tout de suite, et ensuite il y a eu *Chungking Express* deux ans après, je crois en 94 que j'ai vu dans une projection à l'époque avant qu'il soit montré dans la première projection en

France, puis j'ai vu les films qui ont suivi, notamment *Happy Together*, donc il y a eu un cheminement comme ça personnel à travers quelques films qui m'a mené à cette monographie, puisque moi je viens plutôt de la critique, c'est à travers les *Cahiers*, ça fait partie des cinéastes contemporains que j'ai découverts au même moment où ils commençaient à faire des films, ça m'a effectivement mis en situation d'autant plus directe avec son cinéma, après c'était un peu une commande ce livre, il y avait je crois 2046 au programme du bac en France, il y a un bac cinéma, une spécialité sur le cinéma qui n'est pas très répandue, 2046 était l'un des sujets, cette collection était pédagogique, on m'a demandé si j'étais intéressé de faire un livre qui soit à la fois une monographie sur Wong Kar Wai et qui soit un peu plus centré sur 2046, que j'avais vu une première fois et que je n'avais pas tant aimé que ça la première fois et que j'ai dû revoir une deuxième fois pour l'aimer vraiment, la première fois j'avais été un peu déçu par le film, j'avais un film de science-fiction, mais je n'arrivais pas à sentir le côté affectif, mais donc ça s'est fait comme ça, j'ai fait ce petit livre sur ces bases-là.

Si ma mémoire est bonne, dans cette collection, il y a plusieurs catégories, soit sur un film particulier, soit sur une thématique, par exemple, sur la relation entre le théâtre et le cinéma, ou bien sur des genres particuliers et bien sûr il y a une catégorie sur les cinéastes. Je voudrais savoir si c'est vous qui avez choisi Wong Kar Wai ou si c'est une commande.

TJ : C'est plutôt une commande, dans un sens strict du terme. Il fallait faire un livre sur ce sujet à cause du bac, le film 2046 était au programme, c'était une commande, mais une commande volontaire, j'étais content de faire ce livre, mais comme la collection avait ses règles, je devais suivre ces règles pour m'inscrire dans cette collection, c'est une commande sur un cinéaste que j'aimais de toute façon, je ne sais pas si on peut dire que c'est une commande pure et dure. C'est un peu entre les deux.

*Ce qui m'intéresse, c'est votre façon d'organiser ce livre, parce que la première partie c'est plutôt dans l'ordre chronologique, vous avez parlé de la première période de sa carrière et puis il y a une partie plutôt synthétique. Comme par hasard, le point de départ de la deuxième partie c'est *In the Mood for Love* et 2046. Je voudrais savoir si dans le cinéma de Wong Kar Wai, *In the Mood for Love* représente quelque chose de nouveau ? Plutôt synthétique ou bien...*

TJ : À mon avis, oui. Même si on a compris que ça avait été préfiguré dans *Nos années*

sauvages puisque ça fait partie d'une sorte de trilogie, *Nos années sauvages*, *In the Mood for Love* et *2046*, mais en même temps quand on a vu *Nos années sauvages* on ne pouvait pas croire que ça allait être quelque chose qui allait avoir une répétition ou une résonance quelques années plus tard. *In the Mood for Love*, quand je l'ai vu, cela m'a paru quelque chose de nouveau comme si effectivement on était sorti de la période que j'appelle un peu « la nouvelle vague de Wong Kar Wai » qui s'achève avec *Happy Together*, c'est un peu arbitraire parce qu'on peut dire que dans *Les Cendres du temps*, il y a des choses qui déjà préfigurent *2046* et dans *Nos années sauvages* aussi. Ce n'est pas aussi simple que ça, mais pour aller très vite, en tout cas c'est le sentiment que j'ai eu, c'est qu'il y avait une forme de maturité, je ne sais pas comment l'exprimer autrement, de déploiement mental à travers *In the Mood for Love* et *2046*. Après, il y a plein d'autres aspects qui peuvent jouer dans ce film-là, mais dans un premier temps, c'était cela qui m'avait frappé, c'est la dimension mentale qui n'était pas absente dans les autres films de Wong Kar Wai mais qui là est affirmée d'une manière beaucoup plus puissante, beaucoup plus directe et plus forte.

*Une autre question, mais c'est lié à cela aussi, c'est que, pour moi, la première partie de votre livre est écrite dans une langue plutôt objective sans trop d'opinions personnelles. Ce qui est très frappant, c'est que vous développez une vraie problématique de cette monographie à partir d'*In the Mood for Love*. Il s'agit de ce mot-clé que j'aime beaucoup, c'est-à-dire le « film-palimpseste ». D'après mes recherches, je sais que vous avez écrit un livre sur John Cassavetes. Puisque vous parlez de film-palimpseste, vous citez plusieurs références cinématographiques. Par exemple vous parlez d'*Hitchcock*, de *Douglas Sirk*, de *Mikio Naruse*. Wong Kar Wai, dans un entretien avec Peter Brunette, il a dit que pour chaque film qu'il fait, au tout départ, il a un film comme référence. Pour la première partie de *Chungking Express*, cette référence est *Gloria* de John Cassavetes. Ce qui m'intrigue, c'est que je ne sais pas si vous évitez ce côté-là volontairement, ou bien vous avez oublié ?*

TJ : En tout cas, pour en revenir au livre, j'étais obligé, et en même temps ça m'intéressait de développer davantage sur *2046* et sur *In the Mood for Love* également, c'étaient deux films qui se répondaient. J'ai été beaucoup plus rapide sur les films d'avant, parce que la collection était construite comme ça et que je ne pouvais pas faire autrement. Et je ne pouvais pas traiter tous les films au même niveau, à cause de ce cahier des charges, je devais centrer mon étude plus particulièrement sur *2046*. Je ne savais pas qu'il avait donné *Gloria* comme référence, en tout cas je ne m'en souviens

pas, pour la première partie de *Chungking Express*, cela ne m'étonne pas maintenant l'imperméable du personnage de Brigitte Lin ressemble à celui de Gena Rowlands dans *Gloria* avec la perruque, on voit bien le lien entre les deux films. Je l'ignorais, en tout cas je ne m'en souviens plus, je crois que je n'ai jamais su qu'il avait eu cette référence pour *Chungking Express*.

Ce n'est pas très grave, parce que ça a vraiment problématisé les choses. Je voudrais dire, comment peut-on considérer Wong Kar Wai comme une problématique, comme un sujet, en tant que thème c'est-à-dire comment Wong Kar Wai peut problématiser l'état du cinéma contemporain ou bien comment peut-il illuminer une autre façon de percevoir l'image en général. Dans une partie consacrée à 2046, vous avez utilisé cette métaphore géniale : lorsqu'on voit ce film, c'est comme si on était en train de rentrer dans une maison qui s'ouvre aux quatre vents. Vous avez dit que ce n'est pas vraiment dans la ligne des films à sketches. Et je voudrais savoir, est-ce que ça peut nous aider à penser une filiation plutôt personnelle qu'objective.

TJ : Qu'est-ce que vous voulez dire ?

Chaque cinéaste a ses propres influences, pour commencer, Wong Kar Wai est un grand cinéaste-cinéphile. Il a une très grande connaissance de l'histoire du cinéma. Donc il a tendance à faire des films pour parodier des genres cinématographiques. Pour un spectateur-cinéphile, ça fait partie du plaisir de regarder ses films. Mais, ce qui le distingue d'un autre cinéaste-cinéphile, par exemple Tarantino, ou bien Bertolucci, ou alors Truffaut, c'est que lui, me semble-t-il, il travaillait sur cette question de référence d'une manière très différente, très créative. Qu'en pensez-vous ?

TJ : Je suis d'accord, mais après ce qu'il faudrait définir, c'est la différence justement, quelle est la différence entre Wong Kar Wai et les cinéastes que vous avez cités, alors là c'est complexe car il y a plusieurs éléments qui doivent entrer en ligne de compte. J'ai l'impression, qu'il y a un élément comme ça qui me vient spontanément à l'esprit, c'est que les citations éventuelles, les références ne sont jamais explicites, comme elles peuvent l'être chez Tarantino, même chez Truffaut, d'une certaine façon, par moment. À la fois c'est un cinéma dont on voit qu'il est référentiel et nourri par l'imaginaire du cinéma. On pourrait dire que le sujet de Wong Kar Wai c'est le cinéma et notamment dans *2046* qui est presque un film sur la projection, sur la manière dont on s'invente des films, des scénarios à travers des dispositifs même si c'est un écrivain le héros, c'est

aussi à la fois un cinéaste et un spectateur, donc le film est une sorte de réflexion permanente sur le cinéma, mais en même temps on ne voit pas tellement explicitement toujours à quoi ça fait référence, à quel film, à quel moment du film, c'est un peu dissimulé dans le tapis sans être désigné, même son rapport au genre est complexe. Par exemple, Tarantino, il prend un genre, il en fait un objet et il va faire un film à partir de ce genre, c'est le cas sur plusieurs films, tous ses derniers films sont comme ça. Tandis que Wong Kar Wai, c'est toujours à part, on peut dire, oui, que *The Grandmaster*, *Les Cendres du temps* sont des films de genre, c'est vrai, mais en tout cas des films de genre un peu pervers, complexes, décalés par rapport à l'éventuel modèle, dans *2046* et *In the Mood for Love*. *In the Mood for Love*, c'est probablement une sorte de mélodrame chinois peut-être, à la façon de David Lean, et un mélange de plusieurs trucs, vous avez parlé de Naruse, tout cela nourrit l'ensemble, c'est aussi le cinéma moderne. Finalement, ce qu'on pourrait dire, c'est que dans chaque film de Wong Kar Wai, en tout cas la plupart des films de Wong Kar Wai, il y a tout le cinéma, c'est-à-dire que ce n'est pas simplement un moment du cinéma ou un cinéaste, mais il y a toujours une multitude, un ensemble de facettes qui viennent nourrir le film sous différents angles et c'est jamais un cinéaste ou un genre uniquement, c'est quelque chose de plus vaste que ça, c'est pour ça que j'ai dit finalement, c'est presque le cinéma en soi qui se déplie, notamment dans ces deux films-là qui sont particulièrement des films sur le cinéma, les autres peut-être aussi, mais pour ces deux films probablement plus que pour les précédents.

Donc, est-ce qu'on peut dire que, en définitive, le sujet même d'In the Mood for Love et 2046 aussi, c'est le cinéma ?

TJ : On peut le dire, je pense qu'on peut tout à fait le dire, je pense que c'est assez pertinent, après on peut aussi voir ces films autrement que comme ça, mais je pense quand même que ça a un vrai sens de dire ça et ce n'est pas vrai de tous les cinéastes, ce n'est pas vrai de Truffaut, Bertolucci, peut-être pour Tarantino mais d'une toute autre manière. En tout cas, c'est plus intéressant pour moi chez Wong Kar Wai que chez Tarantino, car c'est plus vaste et plus complexe que chez Tarantino sur cette question-là. Chez Tarantino ce n'est pas le cinéma qui est le sujet, c'est plutôt un genre, ou un film. En fait chez Tarantino, ce n'est pas le cinéma, c'est le fétichisme du cinéma qui est le sujet. Chez Wong Kar Wai c'est aussi du fétichisme, mais cela va au-delà du fétichisme, pour moi.

Ça m'a beaucoup touché ce que vous venez de dire, merci ! Donc, est-ce qu'on peut en déduire que la filiation cinématographique dans l'univers de Wong Kar Wai, ce n'est pas la même chose que la filiation cinématographique, par exemple, dans un film comme La nuit américaine ? C'est très différent parce que le côté de Wong Kar Wai, lorsqu'on voit son film, je veux dire que lorsque j'ai vu In the Mood for Love, ça m'a fait penser, par exemple, à Vertigo d'Hitchcock, mais pour un autre spectateur, peut-être ce film va lui faire penser à, par exemple, Jim Jarmusch. Mais dans La nuit américaine, lorsque Truffaut cite une peinture de Jean Cocteau, on sait que c'est Jean Cocteau et chez Tarantino aussi. Ce qui est intéressant, c'est que sur le site IMDB, il y a un bouton, qui s'appelle « connections », et on peut y trouver presque toutes les références, les citations. Par exemple, pour Kill Bill, on peut savoir à quel film de Shaw Brothers Tarantino fait référence. Voilà, c'est ce que je voulais dire par rapport à la filiation personnelle ou objective tout à l'heure.

TJ : Je comprends. Je pense que moi, j'avais, avant d'écrire ce livre, quelques années avant d'écrire dans les *Cahiers du cinéma*, j'avais commencé à réfléchir sur toutes ces questions-là et disons qu'il y avait une génération de cinéastes et de cinéphiles qui commence avec la Nouvelle Vague ou disons avec des cinéastes voisins de la Nouvelle Vague, Jean-Pierre Melville ou d'autres qui sont des cinéastes qu'on appelle plutôt maniéristes au sens des peintres maniéristes, à mon avis, Wong Kar Wai, c'est la génération d'après, c'est-à-dire la génération des post-maniéristes, il faudrait trouver une autre appellation que celle-là qui serait probablement plus juste que le post-maniérisme et en tout cas plus élégante.

Justement, elle est très élégante !

TJ : C'est le « post- » qui me gêne, mais je n'ai pas trouvé autre chose. L'idée était de dire qu'il y avait cette première génération de cinéastes, c'est un peu ce que vous avez dit, finalement même Tarantino fait un peu partie de cette même veine, il est un peu l'aboutissement, il y a des cinéastes qui font des références qui sont dans le cinéma, qu'ils veulent montrer, qui montrent qu'elles sont dans le cinéma, et que le cinéma est d'abord du cinéma avant d'être autre chose, si on peut dire Truffaut par certains côtés, Melville, De Palma même Scorsese, par certains côtés.

Et Dario Argento ?

TJ : Oui, encore que Dario Argento est assez personnel, il a quand même développé un monde qui n'est pas seulement un monde de référence à d'autres films, même s'il y a ça dans les premiers films, en particulier dans *L'oiseau au plumage de cristal*, cela va un peu plus loin après à partir de *Suspiria*. Donc ça c'était la première période maniériste où effectivement on prend une figure, un motif, un extrait, n'importe quoi et on le désigne comme ce à quoi on fait référence et on en fait une autre version, un peu plus tordue. À partir de la génération suivante, les cinéastes post-maniéristes, on ne voit plus les références, et où il n'est plus question d'être dans la désignation de l'héritage de tel ou tel, mais où le cinéma est une espèce de monde de réservoir de choses, dans lequel on puise et où effectivement, en plus chez Wong Kar Wai, comme on le disait avant, cela devient le sujet même du film, à un moment donné, comment on s'invente un monde à partir de ce qui existe déjà. D'une certaine façon c'est très cohérent, c'est à la fois la manière dont il travaille, et en même temps cela devient le sujet de son cinéma, de ces films-là, on veut parler d'*In the Mood for Love* et de *2046*, mais cela ne relève pas tout à fait de la même catégorie de cinéastes ou cinéphiles que certains dont vous parliez comme Tarantino. Pour moi, c'est une autre catégorie, moins fétichiste à mon sens, et moins dans la volonté de montrer ce à quoi il fait référence. En même temps cela rejoint un peu l'idée que vous avez développée vous-même, développée un peu différemment, mais ça revient à ça. On pourrait parler aussi de post-cinophilie, presque. Les cinéphiles, ils veulent reconnaître les références et ils veulent savoir d'où ça vient et les cinéastes-cinéphiles, veulent montrer qu'ils font référence à tel ou tel, mais Wong Kar Wai, lui, ne veut pas montrer, il veut cacher plutôt, et en même temps, c'est le cinéma dans son essence et dans son développement historique qui est le ferment de tout son cinéma, mais cela peut être un cinéaste plutôt qu'un autre mais il n'y a jamais un seul référent. Peut-être que lui a un référent, *Gloria* pour *Chungking Express*, mais en même temps, quand on voit le film, il y a plein d'autres références possibles, vous voyez, c'est beaucoup plus labyrinthique que chez Tarantino ou d'autres, et surtout il ne veut pas forcément montrer qu'il fait référence à tel ou tel film, à tel ou tel cinéaste, on peut le prouver effectivement, même si lui ne le désigne pas de façon très précise ou très objective.

Une des raisons principales pour lesquelles je voudrais partager cette idée de filiation personnelle dans cette occasion avec vous, c'est très lié à un article écrit par un professeur taïwanais. Il pense que votre façon de penser Wong Kar Wai est trop cinéophile. C'est à dire que pour cet universitaire, l'argument est plutôt : il vaut mieux vérifier la référence objective avant de l'écrire dans une monographie. Mais je ne suis

pas tout à fait d'accord avec ça. Parce que pour moi, si le sujet du cinéma de Wong Kar Wai est le cinéma lui-même, alors ce n'est pas un problème d'écrire comme vous.

TJ : Non, quel est le problème du professeur ?

*Disons que ce professeur n'arrive pas à partager votre façon de mettre en rapport *In the Mood for Love* et *Vertigo* d'Hitchcock. Il pense que c'est trop loin comme référence. Au premier abord, il a raison de dire ça. Mais finalement, avant de s'attarder sur la discussion de la cinéphilie, déjà, on sait parfaitement que Wong Kar Wai dit lui-même, par exemple, dans une leçon de cinéma au festival de Cannes que son film est très influencé par *Vertigo*. Est-ce que vous en êtes au courant ?*

TJ : Je sais qu'il en a parlé à plusieurs reprises.

Alors si c'est un fait, il n'y a pas de problème si on parle d'*In the Mood for Love* par rapport à *Vertigo*. Mais je pense que dans votre monographie, ce n'est pas uniquement à partir de ce fait-là que vous pouvez arriver à faire le lien entre *Vertigo* et *In the Mood for Love*. Parce que, déjà, pour vous ou pour beaucoup de cinéphiles, le sujet même de *Vertigo* est vraiment le cinéma lui-même.

TJ : Oui, ce qui le rapproche de Wong Kar Wai de ce point de vue-là. Je pense que Wong Kar Wai quand il parle, il dit, je me suis référé à tel film ou à tel autre, mais en même temps j'ai l'impression qu'il y en a toujours plusieurs, il n'y a jamais une seule référence pour un film, on peut parler de *Vertigo*, et c'est effectivement au centre d'un certain nombre de choses dans *In the Mood for Love* mais en même temps on a parlé de *Brève rencontre*, de David Lean, on a parlé de Naruse, on pourrait parler d'Antonioni, tout cela est présent dans ce film, ce n'est pas quelque chose qu'on peut assigner à un cinéaste ou un autre, à un film ou un autre. Cette espèce de tapis de références qui fait le film d'une certaine manière, mais sans qu'on ait besoin à tout prix de dire c'est de tel film qu'il s'agit là, de tel autre qu'il s'agit là. Mais *Vertigo*, je pense que c'est pour lui une sorte de carburant, un de point de départ. Parce que finalement beaucoup de cinéastes se sont référés à *Vertigo* et parfois d'une manière beaucoup plus explicite que l'a fait Wong Kar Wai. Vous prenez un film de De Palma, *Obsession*, c'est directement *Vertigo*, dans *In the Mood for Love* ça l'est beaucoup moins, ça ne l'est pas en tout cas de la même manière, pas de façon aussi directe que dans le film de De Palma. Ça revient à ce que je disais avant, on n'est pas dans la même relation avec le modèle que chez

d'autres cinéastes. Le modèle disparaît. C'est-à-dire que chez De Palma, le modèle apparaît toujours, et il veut montrer que le modèle c'est Hitchcock ou *Blow Up* d'Antonioni ou autre, il veut pervertir ce modèle ou rendre les choses plus explicites, tandis que chez Wong Kar Wai, ce n'est pas du tout son problème, il n'a pas du tout besoin ou envie qu'on sache, après il peut le dire, lui, dans une interview ou autre, mais en tout cas quand on voit le film, on n'est pas du tout en train de se poser la question immédiatement, on voit bien, on sent bien qu'il y a quelque chose qui concerne le cinéma dans son essence, même si on n'étudie pas le film, je pense qu'on le sent, on le pressent, mais pour autant on ne peut pas dire que ce soit une variation strictement sur *Vertigo* uniquement.

Alors, est-ce qu'on peut dire que l'enjeu-même chez Wong Kar Wai, c'est chacun sa filiation ?

TJ : Vous voulez dire chaque spectateur ?

Oui.

TJ : Oui, il y a quelque chose de cet ordre-là, tout à fait. Car finalement, il faut reconstruire le film, c'est plus explicite encore dans *2046* et *In the Mood for Love*. Le spectateur est très sollicité par ces deux films-là, parce qu'il doit reconstruire quelque chose à partir de ce qu'on lui propose. C'est comme une sorte de puzzle, il faut reconstruire le film presque. C'est la même chose pour les références cinéphiliques, il y a un monde où il y a une référence, l'histoire est là, et après vous spectateur, moi spectateur, vous allez reconstruire tout ça, choisir ce que vous avez envie de choisir, reconstituer d'une certaine façon, une sorte de film à l'intérieur même du film qu'on voit. Il y a quelque chose, de cet ordre-là dans la démarche de Wong Kar Wai et notamment dans ces deux films-là, quelque chose qui fait que le spectateur est un partenaire absolu du film et que sans le spectateur, le film n'existe pas. C'est-à-dire que c'est vraiment le spectateur qui fait le film, littéralement on pourrait dire. Il y a quelque chose de cet ordre-là dans sa démarche, à mon sens, que je trouve moins dans les derniers films qu'il a pu faire. Surtout dans *My Blueberry Nights* qui était moins intéressant et même dans *The Grandmaster* où il renoue avec des choses peut-être, j'ai été moins touché par ça. Peut-être, je devrais revoir ce film à un autre moment. Il y a deux versions je crois.

Il y a deux versions mais on ne peut pas encore trouver la version américaine.

TJ : J'ai vu la version pour l'Europe mais pas la version pour la Chine.

J'ai déjà collectionné trois versions, la version française, chinoise et hongkongaise. En ce qui concerne la version taïwanaise, elle est la même que la version hongkongaise.

TJ : La version chinoise et la version hongkongaise, ce n'est pas la même ?

Non.

TJ : Quelle est la plus complète, la meilleure ?

S'il faut choisir, je pense que la version hongkongaise est la meilleure.

TJ : C'est la plus longue ?

Ce n'est pas forcément à cause de ça.

TJ : C'est assez intéressant ce que vous dites sur les différentes versions de *The Grandmaster*, cela rejoint un peu ce que je disais, c'est-à-dire qu'il y a toujours, et c'est vrai même pour les autres films, même s'il n'y a qu'une version du film, on a l'impression qu'il y a toujours plusieurs films dans un film de Wong Kar Wai, il y a toujours plusieurs films possibles, toujours des virtualités, des films possibles qui sont réels ou pas, là c'est réel parce qu'il y a plusieurs versions, c'est un point commun avec Cassavetes qui a parfois des films qui ont plusieurs versions, par exemple *Meurtre d'un bookmaker chinois*, c'est un film qui a au moins deux ou trois versions différentes qui existent, malheureusement maintenant il y en a qu'une qui circule et on ne peut plus voir les autres, mais il y en a d'autres. Ça va de pair avec le fait qu'il a quand même du mal à arrêter un film, c'est-à-dire, dire voilà, c'est fini maintenant. C'est pour cela aussi que ça durait tellement longtemps, certains processus, cela a à voir avec l'idée qu'à un moment donné un film c'est quelque chose qui est fini, et qu'il existe sous une seule forme, car j'ai l'impression que chez Wong Kar Wai il y a toujours l'idée qu'il y a plusieurs possibilités, plusieurs mondes possibles, et plusieurs films possibles, c'est ça qui fait son cinéma également. C'est pour ça que le spectateur est très sollicité puisque le spectateur fait vraiment partie de ce processus-là, car il doit un peu inventer le film

en même temps que le réalisateur d'une certaine manière.

Vous avez dit que ses films sont faits à partir de ruines.

TJ : Oui, ça c'est vraiment sur le processus de fabrication qui a à voir avec tout ce dont on parle.

Parce que pour Wong Kar Wai, tout est très organique.

TJ : Est-ce que vous l'avez rencontré ?

Non, pas encore.

TJ : Moi, je l'ai rencontré une seule fois assez rapidement à Cannes pour la projection du film *Happy Together*.

Ce que je vais vous demander est un peu audacieux. Je me suis demandé très souvent pourquoi vous n'avez jamais publié un entretien avec Wong Kar Wai, vu que vous êtes un grand connaisseur de son cinéma.

TJ : C'est un peu le hasard qui a voulu ça. Je ne sais pas pourquoi, au début ça ne s'est pas fait, je n'avais pas vu assez de films ou je n'étais pas en situation de faire une interview, après c'était pour *Happy Together*, à Cannes, je ne sais pas s'il a été publié, mais c'était un petit entretien, après cela ne s'est pas produit, il n'y a pas eu d'occasion. C'est étrange effectivement, c'est un cinéaste que j'aurais dû interviewer, longuement même, mais cela ne s'est pas fait. Je ne pourrais même pas vous dire pourquoi. C'est le hasard.

Mais J'ai lu votre article « Jukebox », à propos de Happy Together que vous avez écrit dans les Cahiers du cinéma, c'est très inspirant comme critique⁴¹⁸.

TJ : Oui, c'était il y a longtemps, quand j'ai vu le film à Cannes. J'avais beaucoup aimé le film, j'ai vu le film deux fois au festival de Cannes. C'est assez rare que je vois deux fois le même film à Cannes. C'est même peut-être le seul film que j'aie vu deux fois au Festival de Cannes.

⁴¹⁸ Voir Thierry Jousse, « *Happy Together* de Wong Kar-wai », *Cahiers du cinéma*, n° 514.

Alors, peut-être on peut s'attarder un peu sur Happy Together. Dans la troisième partie de votre monographie, vous avez choisi spécifiquement d'aborder la bande son de ce film et je sais que vous êtes un spécialiste de la musique.

TJ : Je fais parfois des montages pour un site qui s'appelle Blow Up, et bientôt je vais faire quelque chose sur Wong Kar Wai, l'année prochaine, en janvier peut-être. Du coup, je développerai largement tout ce que j'ai pu faire dans le livre qui n'était que des prémisses.

Alors, est-ce que vous pouvez nous parler de la problématique très délicate du rapport entre la musique et la musicalité chez Wong Kar Wai ?

TJ : Qu'est-ce que vous entendez par musicalité, vous.

Vous avez évoqué plusieurs fois des mots-clés qui pourraient très bien caractériser Wong Kar Wai, comme « configuration », « agencement », « ordonnance », ou bien « géométrie ». Il me semble que ce sont des côtés très musicaux. Il y a une hors-série taiwanaise consacrée à Wong Kar Wai, ce qui est intéressant, c'est qu'il y a une esquisse schématique qui montre les relations entre les personnages dans son univers. Là, on peut voir qu'il y a une structure géométrique pourtant toujours en devenir chez lui, et je pense qu'il y a une sensibilité assez musicale là-dessus.

TJ : Tout à fait.

Donc je voudrais savoir si vous pouvez nous parler un peu de la musicalité chez Wong Kar Wai.

TJ : C'est difficile d'en parler comme ça, il aurait fallu que j'y réfléchisse avant d'en parler, et là je n'ai pas eu le temps. J'aurais tendance à penser que si vous restez à Paris dans quelque temps, on pourra se revoir pour en discuter, d'autant plus que si je revois tous les films ou presque ou en tout cas des parties de film pour faire ce travail pour le site Blow Up, je pourrai vous répondre plus simplement. Là c'est difficile, car c'est un sujet assez vaste finalement et assez complexe. La question de la musicalité au cinéma, c'est compliqué, de toute façon le cinéma est déjà pour moi un truc très musical, pour diverses raisons, sur des questions de temps, de rythme, pour moi c'est sûr que Wong Kar Wai est un cinéaste très directement lié à la musique dans son approche même du

cinéma. Après comment le dire ? Plus exactement comment le prouver ? Comment le déplier ? Après, il faudrait sans doute parler de motifs précis, de manière de répéter par exemple, des variations, tout ce travail-là qu'il fait dans *In the Mood for Love* et dans *2046*, il y a évidemment l'utilisation de la musique dans ses films. Des éléments de mémoire, des éléments qui ont plusieurs fonctions, la mémoire en est une, il y en a d'autres dans l'intérieur-même du film, c'est intéressant, c'est un des cinéastes qui est le plus difficile à cerner, je ne sais pas, mais en tout cas le plus difficile à situer sur le plan de l'utilisation de la musique. Par exemple, Tarantino, c'est relativement facile, on sait qu'il a utilisé des musiques originales, c'est déjà un premier point, et on voit à quoi correspond l'utilisation de la musique, c'est relativement plus simple. Wong Kar Wai, c'est plus complexe, comme souvent, car il y a différentes strates de musique qui n'ont pas la même fonction, il y a même des reprises de musique de films, comme aussi chez Tarantino, qui n'ont pas tout à fait les mêmes fonctions. Chez Tarantino on reconnaît Ennio Morricone et Bernard Herrmann même s'il n'a pas utilisé les thèmes les plus connus, alors que chez Wong Kar Wai, il utilise effectivement Delerue, Peer Raben de Fassbinder ou Zbigniew Preisner par exemple. Mais on ne se dit pas ça c'est Kieslowski, ça c'est Truffaut, en fait on ne s'en aperçoit pas, c'est un labyrinthe mental global.

Chacun sa filiation.

TJ : Sur la musicalité proprement dite du montage par exemple, sur la manière dont il agence, c'est trop compliqué pour pouvoir le dire en deux mots sans avoir du tout retravaillé un peu les choses. J'ai du mal à vous répondre là de manière totalement directe.

Si l'on revient à la question du maniérisme, ou de la matrice, ou du modèle ou bien selon vous du post-maniérisme. Dans votre livre il y a un petit chapitre qui s'appelle « Un style unique » et dans cette partie vous avez écrit qu'on ne peut pas dire que Wong Kar Wai est très maniériste ni qu'il maîtrise tout, mais ce qu'on peut dire, c'est que son film s'invente devant nous à chaque vision. Je voudrais vous poser cette question liée à la révolution de goût cinéphilique, parce que chaque cinéphile se déplace dans l'espace, dans sa vie, c'est-à-dire qu'on change tous les jours. Cette question est liée à une autre. Dans un autre chapitre « Un objet contemporain », vous avez évoqué deux cinéastes pour faire la comparaison avec Wong Kar Wai, Hou Hsiao-Hsien et David Lynch. Alors, si la question du post-maniérisme est un enjeu si important pour Wong Kar Wai, Lynch et Hou Hsiao-Hsien, on sait que cette monographie a été faite il y a 7

ans, entre temps Lynch n'a fait qu'un film et Hou aussi, à savoir Le voyage du ballon rouge...

TJ : Qui n'est pas son meilleur.

Évidemment.

TJ : Wong Kar Wai n'a pas énormément tourné non plus.

Mais, est-ce que The Grandmaster, d'une certaine manière, peut nous faire penser à la question, qu'est-ce qui est contemporain ?

TJ : J'ai l'impression que la question du contemporain est moins active dans *The Grandmaster* qu'elle l'était dans les films d'avant, cela vient aussi du fait peut-être que j'ai moins aimé ce film que certains films précédents. Ce qui est contemporain et qui relie ce film-là à d'autres films dont vous parliez, c'est la question des fantômes, c'est un cinéma de morts vivants, de spectres et de fantômes, c'est un peu ça que j'entendais avec des cinéastes comme Hou Hsiao-Hsien et certains films comme *Millennium Mambo* et *Three Times*. Sur l'idée des fantômes, des spectres, d'un monde à la fois passé et présent, un mélange de temps, et c'est peut-être ça qui fait que c'est très contemporain, c'est peut-être un état dans lequel on est tous à un certain moment, avec des fantômes, avec des temporalités qui se croisent, qui ne sont plus tout à fait aussi précises qu'avant, et où de fait on est fragmenté, mentalement et dans le rapport qu'on a au temps, par tous ces fantômes, tous ces souvenirs, toutes ces lignes qui entrent en ligne de compte. C'est peut-être cela qui relie *The Grandmaster* avec l'idée du contemporain et l'idée par où j'avais commencé et qui est un peu l'idée du post-manierisme aussi, le cinéma de fantômes, comment les références deviennent des fantômes, comment tout est fantomatique et comment tout ça vient nourrir de manière plus souterraine le film lui-même.

Alors, une autre question importante, est-ce que le post-manierisme préfigure le phénomène du téléchargement assez facile sur Internet ?

TJ : Probablement, oui, il y a quelque chose de cet ordre, sauf que quand je parlais de ça il y a vingt ans, ça n'existait pas le téléchargement, mais c'est vrai que oui, on avait déjà un sentiment, que même dans certains aspects de la musique et dans le cinéma, il

y a quelque chose qui changeait, il y avait l'idée qu'on avait virtuellement accès à tout, même si ce n'était pas vrai, et déjà l'idée de Borges, de la Bibliothèque de Babel ou quelque chose de cet ordre, c'est une idée de Borges que connaissait très bien Wong Kar Wai qui se référait à Julio Cortázar, autre écrivain argentin, c'est-à-dire l'idée que le monde, pour Borges le monde est une bibliothèque, il n'y a plus le monde et la bibliothèque, le monde est la bibliothèque, c'est la même chose, et pour Wong Kar Wai c'est la même chose. Au fond, le monde est le cinéma, le cinéma est le monde. Il n'y a plus de choses naturelles, il n'y aurait pas d'un côté le cinéma et le monde, c'est devenu la même chose. C'est pour ça effectivement que le post-maniérisme ça à voir avec ça. Peut-être que l'idée du téléchargement était une préfiguration de ça. J'y avais pensé sans y penser, mais je pense qu'effectivement c'est une idée intéressante, finalement peut-être qu'elle a été inventée par des artistes avant même d'avoir lieu techniquement. Un monde où justement tout est disponible et où on peut reconstruire tout à partir de ce qui existe.

Je me souviens que lorsque 2046 est sorti, il y a eu une question assez souvent posée à Wong Kar Wai. Puisque pour lui, le film est une somme de ses précédents, on a donc l'habitude de lui poser cette question : s'il y a un spectateur qui n'a jamais vu vos films, si 2046 est son premier film de Wong Kar Wai, comment faire ? Et il a répondu : j'aimerais que ce soit le cas. Si votre premier film est 2046, c'est encore mieux.

TJ : Je pense qu'on peut tout à fait voir le film sans avoir vu les films précédents, de même on peut voir un film de Wong Kar Wai sans savoir de quelles références il s'agit, s'il y a des références à d'autres films, puisque finalement ça peut tenir sans ça, sans que ce soit nourri par autre chose. De toute façon, comme c'est déjà un film sur la mémoire, sur le passé, la manière dont le passé construit le présent, et même la science-fiction, on voit bien que c'est quelque chose qui est nourri par autre chose que ce qu'on voit, même si on ne sait pas de quoi il s'agit, on le sent. On sent qu'il y a quelque chose qui vient du passé, c'est presque le sujet du film tout le temps. Comment des personnages du passé resurgissent, disparaissent ou se projettent dans l'avenir, ou sont figurés autrement dans la fiction, dans la science-fiction, à partir de ce qu'ils étaient dans la réalité, ils se métamorphosent d'une temporalité à l'autre, on est vraiment tout le temps là-dedans, donc effectivement. En tout cas c'est totalement cohérent, on peut ignorer tout ça et aller voir le film, on ne peut pas ignorer que la question du temps, du passé, des fantômes, est centrale dans le film, c'est quand même très visible, il me semble, même si on n'étudie pas le film dans le détail, on comprend ça très vite. On

sent qu'il s'est passé quelque chose avant, qu'il y a eu des personnages qui ont existé avant, on sent bien que ce monde est la résultante de pleins d'autres mondes qui convergent vers ce monde-là, à ce moment-là, tout ça est une sorte de puzzle qui s'agence de façon étrange.

Vous venez de parler d'un mot, très souvent d'ailleurs, à savoir « projection ». Dans votre livre vous avez dit que Wong Kar Wai, c'est un phénomène de double projection. Projection dans le passé, et en même temps, projection dans l'avenir. Puisque la projection a quelque chose à voir avec une autre technique cinématographique, c'est-à-dire la transparence, est-ce que l'on peut dire que Wong Kar Wai est un cinéaste qui aime jouer sur l'interaction entre l'arrière-plan et le premier plan, au sens métaphysique du terme. Est-ce que vous êtes d'accord avec cette hypothèse ?

TJ : Qu'est-ce que vous entendez par le sens métaphysique du terme ?

En fait c'est lié au film The Grandmaster. Lorsque j'ai vu ce film, la séquence la plus étonnante, la plus intéressante, ou bien, la plus problématique, c'est sur le quai où Gong Er et Ma San se battent, et à ce moment-là on voit un train très long qui passe sans arrêt. On sait que c'est la seule scène dans le film où la technologie CGI a été utilisée. D'une certaine manière, la fonction de ce train me fait penser à la technique de transparence, ce qui fait penser d'ailleurs à la question de « film dans le film ». Comme la transparence chez Hitchcock.

TJ : Est-ce que la question de la transparence est aussi une question temporelle, c'est ça que vous voulez dire ?

Temporelle ?

TJ : Dans le sens où vous parlez de transparence en termes d'espace, c'est un espace qui se connecte avec un autre espace en transparence. L'idée de la transparence, c'est que les personnages sont dans un espace, et en même temps ils sont dans un autre espace, puisqu'il y a une image qui est projetée derrière eux et du coup, je pensais que vous vouliez parler que c'était aussi quelque chose qui avait à voir avec la question du temps chez Wong Kar Wai. C'est comme si on était toujours dans deux temps à la fois, deux espaces à la fois.

Oui, c'est ça.

TJ : Je ne peux que confirmer ce que vous dites, ça me paraît une chose centrale. On n'est jamais dans un seul temps, on est toujours dans plusieurs temps.

Une fusion de plusieurs temps.

TJ : Oui tout à fait, c'est pour cela que *2046* était le film le plus explicite à ce sujet, dans *The Grandmaster* aussi. Il faudrait que je le revoie, mais je pense que c'est absolument juste comme idée.

Lorsque j'ai vu cette séquence, j'ai pensé au premier film presque officiel de l'histoire du cinéma.

TJ : *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ? Mais je n'ai pas assez de souvenir de la séquence.

Propos recueillis à Paris le 5 novembre 2013
Avec l'aide précieuse de Lee Pei-ying

Il faut déjà savoir un certain nombre de choses pour y avoir accès :

**Conversation avec Thierry Jousse
à propos de la cinéphilie de l'âge Internet**

[Quelques mois après la première rencontre avec Thierry Jousse, je l'ai recontacté pour une nouvelle conversation. Cette fois-ci, il s'agit d'une discussion beaucoup plus vaste qu'un regard exclusivement sur Wong Kar Wai, mais ce cinéaste post-maniériste reste toujours le point de départ ainsi que le point d'appui pour notre réflexion. Plusieurs remarques du critique inspirent, tout en les confirmant mes hypothèses de recherche. Il parle d'un cinéma contaminé d'aujourd'hui, d'un téléchargement avant la lettre, d'une filiation entre Langlois et ses enfants de la Cinémathèque, et tout ce qui peut être ramassé par cette problématique définitive : Comment peut-on être un cinéphile dans l'âge Internet ? Un autre point fort de cette conversation est le témoignage extrêmement riche d'un spectateur devenu critique, puis créateur de film dont ces mots résument parfaitement son parti pris, avec lequel je ne peux être plus d'accord : « La théorie toute seule, ça ne va pas servir. Si vous n'êtes que théoricien en faisant un film, cela ne va pas être suffisant. Il va falloir certainement être autre chose que théoricien. En revanche, si vous n'avez aucun accès à la théorie, si vous n'avez aucune pensée de rien, ce n'est pas une bonne idée non plus, parce que ça ne va rien donner non plus. C'est dans une espèce de connexion, dont je ne peux pas décrire exactement le circuit, puisqu'il est différent pour chacun, entre la théorie, la mémoire d'un côté et l'intuition et l'oubli, pour aller vite, de l'autre, dans le court-circuit qui se fait entre les deux, qu'il se passe quelque chose et que se produit au bout du compte un film éventuellement. »]

J'aimerais commencer par là où on a fini notre discussion de la dernière fois. C'est-à-dire que je voudrais vous poser cette question de l'utilisation de morceaux de musique et de la musicalité chez Wong Kar Wai. Je voudrais savoir ce que vous pensez de cette caractéristique de musicalité chez lui. Son utilisation de la musique n'est pas d'une manière très classique.

TJ : Cela se rapproche un peu de celle de Jim Jarmusch, par certains côtés peut-être. Il fait partie des cinéastes dont je me suis toujours dit qu'ils avaient envie d'être musiciens autant que d'être cinéastes. Par certains côtés, on a l'impression qu'il fait un film comme un musicien presque, comme Jarmusch, comme Godard. Il y a vraiment cette

idée là, ce n'est pas de la musique illustrative ou même de la musique de film dans un sens classique, c'est vraiment l'idée d'un tissu esthétique et sensoriel, ce qui fait que c'est une matière de cinéma avant tout, on a l'impression que le cinéaste est celui qui est le mixeur et le musicien. Il fait partie de cette catégorie-là, il n'y en a pas des centaines, cela correspond à quelques cinéastes, il n'y a pas beaucoup de cinéastes qui sont dans cette catégorie.

J'ai toujours l'impression que les cinéastes que vous aimez font partie du goût des Inrockuptibles.

Est-ce que c'est un hasard ?

TJ : C'est un hasard, je pense, après il y a quelqu'un aux Inrockuptibles que je connais très bien puisque c'est moi qui l'ai engagé aux *Cahiers du cinéma* à l'époque. C'est Jean-Marc Lalanne. Donc on a certaines affinités, on va dire, c'est peut-être aussi lié à ça, sinon je ne crois pas, j'ai écrit un peu moi-même aux *Inrockuptibles*, il y a quelques années, mais sur la musique et pas sur le cinéma, je le vois surtout comme un hasard, encore qu'il y a des affinités sûrement, ce n'est pas calculé disons, c'est quelque chose du niveau de l'inconscience. Je pense qu'il doit y avoir des divergences, par exemple moi j'ai aimé les deux derniers films de Lars von Trier...

Melancholia ?

TJ : *Melancholia*, oui, mais je pensais au diptyque *Nymphomaniac*, ils n'ont pas du tout aimé.

Récemment, j'ai relu un article de vous qui est lié à ce que vous venez de dire sur la musique et la musicalité. C'est « Le territoire de la contamination⁴¹⁹ ».

TJ : Sur le film d'Assayas, à partir du film d'Assayas. Je viens d'ailleurs de faire quelque chose sur Assayas, pour *Blow Up*, cela va être en ligne au moment de la présentation de son film à Cannes.

Vous pensez que son dernier film peut gagner la Palme d'or ?

⁴¹⁹ Voir ce texte dans Thierry Jousse, *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

TJ : Ça m'étonnerait, mais enfin on ne sait jamais, je ne pense pas, je ne l'ai pas vu.

Il a été nominé à la Palme d'or plusieurs fois.

TJ : Il ne va pas y avoir un autre film français, même si c'est un film français pas que français, il y a eu un film français l'année dernière à la Palme d'or, je ne sais pas si on va recommencer, même si c'est un film français, un peu international avec un casting international.

Mais cette année il y a un film belgo-français des frères Dardenne...

TJ : Ils sont considérés comme belges plutôt que français, même si c'est quand même une production française.

Avec Marion Cotillard...

TJ : Une troisième Palme d'or ? Il n'y a personne qui ait eu trois Palmes d'or, le record c'est deux pour l'instant, trois, ça ne s'est jamais vu. C'est comme le Brésil pour la Coupe du monde, ils ont gagné cinq fois et personne n'a jamais gagné cinq fois à part eux. Mais vous ne vous intéressez peut-être pas à la coupe de football.

En fait j'ai relu le texte « Le territoire de la contamination » dans votre livre édité il y a plus de dix ans...

TJ : Un peu plus même.

... et selon ce texte, une des caractéristiques du cinéma contemporain est la « contamination ». Vous pensez que Demonlover, le dernier film d'Assayas est un bon exemple du cinéma contaminé. Vous parlez de son utilisation de la musique, qui n'est pas classique : sa forme architecturale, sa fonction d'imprégnation mentale. Autrement dit, chez Assayas, la musique est plutôt une profondeur de son.

TJ : Surtout dans ce film-là, en particulier, car il y a beaucoup de textures sonores, il n'y a pas tellement de musique au sens classique du terme, c'est plutôt des sortes de textures sonores qui en plus sont à mi-chemin, c'était l'époque où ça commençait quand même de plus en plus à être le cas, à mi-chemin, disons, entre les effets sonores et le

montage son et la musique au sens strict du terme. À mi-chemin entre les effets sonores et ce qui relève de l'opération du montage son, c'est à dire le moment où on assemble des sons et on en ajoute et vous pouvez créer pleins d'effets, surtout aujourd'hui, il y a de multiples possibilités, avec le numérique on peut tout faire et la musique est à la fois de la musique et en même temps des effets sonores et ce qui relève du montage son, donc c'est un type de musique très particulier, et une utilisation de la musique très précise et très particulière, parce que lui n'aime pas la musique de films justement, et effectivement ça donne quelque chose de plus mental dans le film.

Et cette façon de traiter la musique me fait penser à un phénomène de polyphonie au sens bakhtinien du terme. Et comme ce texte date d'il y a plus de dix ans, mais puisqu'on est toujours dans l'époque contemporaine, je voudrais savoir, à votre avis, cette caractéristique de polyphonie ou l'utilisation du contrepoint musical, est-ce qu'elle est toujours très importante pour le cinéma contemporain ?

TJ : Chez certains cinéastes comme Wong Kar Wai, oui, et pas seulement. Pour quelqu'un comme David Lynch aussi, tous les gens qui ont travaillé sur la musique comme élément souterrain presque, pas seulement souterrain, qui est vraiment une espèce d'imprégnation globale de la matière, qui n'est plus seulement la musique comme élément extérieur, qui vient jouer un rôle moins émotionnel, romanesque, ou autre car la musique peut jouer toutes sortes de rôles, là, on est vraiment dans un moment où la pensée devient de la musique, si le film crée de la pensée, la musique est un des carburants les plus importants. Pour la contamination, je parlais aussi de l'image, d'un univers, où le cinéma est contaminé littéralement par beaucoup d'autres images et de sons autour de lui, il y a deux attitudes possibles, soit être enfermé et ne laisser entrer rien du tout dans son cinéma, par exemple le film de Terrence Malick, il n'y a pas de contamination justement, j'aime ce cinéma aussi très tendu et très mental, ou alors au contraire se laisser pénétrer par ces différentes choses, ces différents régimes d'images et de sons, de musique, et comment on arrive à retourner tout ça au profit du cinéma, on arrive à créer un nouveau cinéma peut-être baroque, je ne sais pas comment dire. De toutes façons Wong Kar Wai est totalement dans ce sujet-là, aussi très tôt, probablement plus tôt que beaucoup d'autres cinéastes, c'est pour ça qu'il y a eu beaucoup de malentendus autour de Wong Kar Wai à mon avis, beaucoup de gens n'ont pas compris ça, et tous trouvaient par exemple Jean-Pierre Gorin, c'est quelqu'un qui faisait des films avec Jean-Luc Godard dans les années 70, des films assez politiques, ensuite il a fait des films aux Etats-Unis, des documentaires..., et je me souviens qu'il

était à Paris quand j'ai montré *Les années sauvages*, au Festival d'automne en 1995. Je me rappelle la réaction de Jean-Pierre Gorin après le film. Il a dit qu'il n'aimait pas du tout, que c'était une sorte de bouillie, c'est une réaction typique très radicale de quelqu'un de très radical, qui correspond bien, à mon avis, à ceux qui à cette époque n'aimaient pas Wong Kar Wai dans ces années 90, il y avait cette dimension impure assez loin de la logique de mise en scène classique, même moderne, on s'éloignait de ça avec Wong Kar Wai. Je pense que le texte là, si je m'en souviens plus ou moins à travers le film d'Assayas, essaie aussi de montrer ça.

Je voudrais en savoir encore plus par rapport à la réaction de Jean-Pierre Gorin.

TJ : C'est une réaction d'humeur.

Puisque Les années sauvages est emblématique de l'esthétique de Wong Kar Wai en général, si c'est un film sans forme...

TJ : Ce n'est pas mon avis.

Pourquoi les gens qui n'aiment pas Wong Kar Wai disent souvent que ses films sont trop maniérés, trop artificiels ? C'est très paradoxal par rapport à ce que dit Gorin...

TJ : L'opinion de Jean-Pierre Gorin, il l'a formulée à sa façon, ce n'est peut-être pas comme ça que d'autres l'auraient formulée. D'autres l'auraient formulée à l'inverse mais cela voudrait peut-être dire la même chose finalement, je ne sais pas exactement comment l'expliquer. Je pense que le problème de Jean-Pierre Gorin, c'était plutôt qu'il avait l'impression qu'il n'y avait pas de point de vue et qu'il n'y avait donc pas de mise en scène, c'est à dire que ces images étaient déjà contaminées par MTV même si c'est moins vrai dans ce film à mon avis que dans d'autres plus tard, je dis ça c'est plutôt pour *Chungking Express*. Sans doute que déjà dans *Nos années sauvages* il y avait cette dimension qui apparaissait. Je ne saurais pas dire pourquoi il avait dit ça exactement et en quoi ça s'oppose vraiment avec une opinion qui paraît absurde. Le côté maniéré, ça c'est arrivé très tôt aussi comme remarque sur le cinéma de Wong Kar Wai. Michel Ciment, qui n'est pas mon critique favori mais qui dit parfois des choses intéressantes sur certains cinéastes, faisait une comparaison entre Wong Kar Wai et Josef von Sternberg, mais ce n'est pas absurde parce peut-être qu'on a reproché à Josef von Sternberg ce côté maniéré. Il y a beaucoup de cinéastes auxquels on a reproché ça

finalement à différentes époques, ce n'est pas le premier mais c'est vrai que lui, il a été particulièrement sujet à ce genre de reproches, c'est toujours le même problème, parfois les choses apparaissent contradictoires mais elles se rejoignent, ils ont l'air de parler de choses différentes mais en fait ils parlent de la même chose sauf qu'ils en parlent avec des points de vue opposés. Je pense pour terminer là-dessus et je réfléchis en même temps, que aussi, il y a quelque chose qui donne le sentiment dans les films de Wong Kar Wai que les images glissent les unes sur les autres, je ne sais pas si vous voyez ce que je veux dire, comme si on était dans une espèce de mouvement où on surfait. C'est ça peut-être qui donne le sentiment qu'il n'y a pas de forme, que ce n'est pas tenu. Je pense que pour Jean-Pierre Gorin la forme c'est le cadre, c'est le rapport au cadre qui peut déjà être assez fort ou quelque chose de cet ordre-là par exemple, s'il aime Bresson, peut-être Wong Kar Wai pourrait lui déplaire mais en fin de compte on peut aimer les deux.

Mais pour quelqu'un qui a travaillé avec Godard, c'est quand même bizarre.

TJ : Il a travaillé avec Godard dans une période très précise qui n'est pas tout Godard non plus et il peut avoir des opinions différentes de Godard. À mon avis Godard n'aime pas non plus Wong Kar Wai, ça m'étonnerait. Mais Godard n'aime pas beaucoup de choses dans le cinéma contemporain à part des choses qui sont très minoritaires et très loin, donc finalement je ne pense pas que Wong Kar Wai puisse l'intéresser. Vis à vis de Lynch que j'avais rencontré l'an dernier, il m'avait raconté une anecdote, il avait dit une phrase assez rigolote à propos de Godard, il m'a dit au cours d'une conversation très informelle qu'il avait rencontré Godard, il m'a dit : « J'étais au Café de Flore à Saint-Germain-des-Prés à Paris et tout à coup je vois Godard de loin, je vais vers lui pour le saluer simplement comme ça, pas pour parler, pour lui dire bonjour et lui témoigner une certaine admiration », il est allé lui dire bonjour, Godard ne lui a pas répondu. Ça a plutôt fait rire David Lynch apparemment, ça ne m'étonne pas tellement de la part de Godard, je pense que Godard ne peut pas aimer par exemple Wong Kar Wai. Jean-Pierre Gorin dans une autre optique, peut-être il a changé d'avis depuis, c'était à l'époque.

Je pense que c'est lié au statut de cinéaste. Ça dépend. Je pense que Godard est en train d'être oublié, vous avez vu son dernier film 3x3D ? Je trouve que la partie réalisée par Godard est la moins intéressante.

TJ : Je n'aime tellement pas les deux autres, je trouve quand même que la partie de Godard est beaucoup plus intéressante que les deux autres.

Plus intéressante ?

TJ : Je n'aime pas du tout la partie du Portugais ni de Peter Greenway. C'est un peu une répétition, c'est comme une espèce de transition entre les *Histoire(s) du cinéma* et le prochain film, j'imagine. Après je ne sais pas si c'est la période de Godard que je préfère en ce moment. C'est difficile d'avoir du recul sur Godard, on ne sait pas très bien quoi penser de Godard aujourd'hui, du Godard contemporain de ces dernières années, depuis les *Histoire(s) du cinéma*... Je ne sais pas quoi penser réellement de Godard. Je vais faire une émission sur Godard, pour la radio bientôt, la semaine prochaine, je vais penser à me repencher sur Godard, mais pas tellement sur les films très récents, je vais revoir des films anciens.

J'ai vu l'entretien dans le bonus du DVD des Invisibles. Vous dites que vous avez beaucoup aimé Pierrot le fou. Et si vous êtes quelqu'un qui savez apprécier l'esthétique de Wong Kar Wai et si vous êtes quelqu'un qui aimez Godard à partir de Pierrot le fou, ça s'accorde.

TJ : Je pense qu'il y a une certaine cohérence, en effet.

Et ce qui est très intéressant, c'est que vous connaissez très bien les avantages de Tarantino qui a créé une société de production qui s'appelle A Band Apart, et dans un entretien avec Serge Kaganski, il a dit qu'il aime Godard d'avant les années 70. Et Pierrot le fou en fait partie.

TJ : Ça doit être aussi le cas de Wong Kar Wai, je pense. Je n'ai pas tellement souvenir de propos précis sur Godard de la part de Wong Kar Wai. Je suppose qu'il aime aussi les films de Godard de cette époque. Vous avez lu des choses là-dessus ?

Oui, dans un entretien passé avec Michel Ciment et Hubert Niogret, Wong Kar Wai a cité Le petit soldat pour parler de Happy Together : « Pour moi, le temps de l'action a passé, J'ai vieilli. Celui de la réflexion commence. » Je pense que Godard pour beaucoup de cinéphiles, dans tous les sens du terme, il représente un esprit assez rebelle, mais c'est surtout dans ses années Cahiers ou bien dans ses années Anna Karina.

TJ : Oui, bien sûr. Puis finalement quelque chose qui a été formulé plus tard et qui maintenant est formulé un peu à tort et à travers, c'est à dire une dimension un peu pop, dont on parle aujourd'hui, dont on ne parlait pas du tout à cette époque et même un peu plus tard, c'est quelque chose qui maintenant est devenu presque un cliché, c'est ça qui rapproche aussi Godard, en tout cas c'est ça que prennent des gens comme Tarantino et Wong Kar Wai, dans le cinéma de Godard de cette époque. C'est vrai que Godard, il était déjà dans cette idée, il n'était pas de la même manière, cela n'a rien à voir avec la situation des années 2000. En tout cas il y avait cette idée de faire entrer l'hétérogénéité, le montage, le mixage, la manière de mettre ensemble des choses qui étaient sa marque de fabrique dans les années 60 et qu'il est le premier à avoir fait ça de façon systématique aussi.

Je me souviens d'une remarque de David Bordwell. À partir de l'utilisation de jump cut dans Chungking Express, donc sa narration pas très logique ni classique, on a l'habitude de dire que Wong Kar Wai, c'est un Godard hongkongais. Mais Bordwell pense qu'il est plutôt un Truffaut hongkongais.

TJ : Peut-être à une synthèse des deux, je ne sais pas...

Dans votre livre il y a un texte intitulé « Le crime parfait » sur Eyes Wide Shut de Kubrick⁴²⁰. À cet égard, ce qui est très intéressant c'est que, quand on parle de François Truffaut dans sa dernière période, on l'accuse en disant que c'est quelqu'un qui a gagné son statut et qui tourne par conséquent dans un style de la Tradition de la Qualité française.

TJ : Oui, ça s'est dit, mais pour moi c'est faux.

Pour moi, c'est faux aussi. Et je pense que si on veut corriger ce préjugé-là, on peut avoir recours à ce concept inventé par vous, c'est-à-dire le post-manirisme. Pour moi la Tradition de Qualité française est quelque chose de très ringard.

TJ : Qui existe toujours, malgré tout, qui revient toujours d'une façon ou d'une autre.

Mais dans ce cinéma très vieillot, en fait il existe quelque chose de très révolutionnaire, vous dites c'est comme un motif dans le tapis. J'ai beaucoup aimé cette métaphore-là,

⁴²⁰ Voir ce texte dans *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, op. cit.

c'est d'ailleurs aussi un clin d'œil pour un cinéphile vraiment averti.

TJ : Mais c'est aussi que c'est assez dissimulé, ce n'est plus une idée comme ça l'est dans le maniérisme où on montre à quoi on fait référence, où on montre comment la référence est tordue par exemple dans De Palma et dans ce type de cinéaste que j'aime aussi dans les années 70 mais après, la référence n'est plus apparente, et il y a aussi la multiplicité des références qui fait que cela n'est plus aussi direct. Je pensais à une chose puisque vous parlez de cette période, et finalement je me dis qu'il y avait une anticipation du rôle d'Internet dans cette réflexion là, dans les années 90 même si Internet n'existait pas encore, ou qu'on connaissait peu ou pas. Finalement, comme maintenant on a accès à tout ce qui est possible du monde, des formes, des images et des sons, pratiquement en tout cas, donc ça change forcément le cinéma aussi, dans le sens où tout devient possible, c'était déjà ça que je voulais dire, je pense, dans les années 90, même si ça n'était pas lié à une technologie ou quelque chose qui s'est réalisé réellement, je pense que c'était venu aussi des frères Coen et de cinéastes comme ça, d'un certain nombre de cinéastes importants dans les années 90. C'est pour ça que je n'aimais pas tellement Tarantino à cette époque, parce que je trouvais qu'il était encore dans une forme de maniérisme un peu adolescent mais, finalement, cette idée que tout allait être comme des fantômes qui venaient hanter le film et qu'après tout ça se mixait à l'intérieur d'un film, c'était presque comme si Internet existait déjà, finalement.

Comme une banque de données.

TJ : Oui, cette idée de banque de données je la formule dans certains textes. Donc finalement, je me dis ça aujourd'hui, je n'y avais jamais pensé puisqu'on en parle, ça me revient à l'esprit, finalement, c'est une sorte d'anticipation d'Internet.

Je suis très content d'entendre tout ça.

TJ : Je n'y avais jamais pensé avant, c'est en discutant avec vous que cela me vient à l'esprit.

Dans la recherche que je fais actuellement, peut-être c'est lié à Serge Daney. Cela parce qu'à la fin des années 70, il y a quelqu'un qui s'appelle Skorecki, qui a écrit un texte qui s'intitule « La nouvelle cinéphilie »...

TJ : « Contre la nouvelle cinéphilie ».

Oui, « Contre la nouvelle cinéphilie » et il y a Serge Daney qui quitte les Cahiers du cinéma et est accueilli à Libération et puis il a développé des concepts, par exemple zappeur. Je pense que si ces deux-là développent ce genre de concept à cette époque-là, c'est lié à deux phénomènes. Le premier c'est la mort du cinéma et le deuxième c'est lié au premier qui est le phénomène de la télévision. Et vous-même, vous avez édité une anthologie de la télévision et vous avez écrit un texte qui s'appelle « Les dandys du câble ». C'est lié précisément au phénomène de la télévision, vous parlez....

TJ : Ce n'est déjà plus le même phénomène de la télévision dont parlaient Daney et Skorecki, ça commence à être autre chose avec la multiplication des chaînes, on est déjà entre l'ancienne télévision et internet, c'est un peu le chaînon manquant entre les deux.

Mais en général, je veux dire de manière plutôt générale, je devine que si quelqu'un en France pouvait apprécier Wong Kar Wai, c'est parce que vous avez découvert cette qualité de virtualité...

TJ : C'est possible...

...qui avait déjà existé d'une certaine manière dans les années 80 puis dans les années 90, quand vous avez expliqué dans les années 90 la cinéphilie devient horizontale, digitale et rhizomatique selon Gilles Deleuze. Je pense que ce phénomène-là devient de plus en plus évident, même violent à notre époque⁴²¹.

TJ : Mais moi à l'époque j'ai essayé d'en tirer quelque chose avec une dimension positive, c'est-à-dire de retourner l'argument qui pourrait être vécu comme la perte de quelque chose, il y a toujours une perte, de toutes façons, il y a toujours une perte quand on passe d'une époque à l'autre, on perd des choses. Forcément il y a quelque chose qui se dégage, on en tire un horizon, quelque chose qui vient amener quelque chose de neuf et on veut essayer d'en tirer quelque chose aujourd'hui. Je ne sais pas si j'aurais la même réflexion, je ne sais pas si ce qui est produit par ça aujourd'hui est si intéressant, là on est tellement dedans, déjà à l'époque, j'avais l'impression qu'on était dans le début de quelque chose et maintenant on est dedans complètement. Alors je n'ai peut-être pas exactement le même point de vue que j'avais à l'époque, même si je ne renie pas ce que

⁴²¹ Voir « Les dandys du câble » dans *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, op. cit. p. 219.

j'ai écrit et que je pense que ça reste.

Qu'est-ce que vous pensez de ce phénomène : tout est accessible sur Internet ?

TJ : C'est un peu un leurre, parce que c'est à la fois vrai, dans le sens où effectivement, de fait, pratiquement tout est accessible, en même temps on ne peut avoir accès qu'à ce qu'on sait déjà, il faut déjà savoir un certain nombre de choses pour y avoir accès. Ce n'est pas tellement technologiquement, mais il faut savoir que ça existe, ne serait-ce que ça. Par exemple, il faut déjà avoir envie de s'intéresser, ou penser que ça a un intérêt. Si vous ne savez pas qui est Raoul Walsh, vous n'allez pas aller voir sur Internet ce qu'il en est de Raoul Walsh, pour prendre un cinéaste classique, qui n'est pas aussi connu que Hitchcock ou Howard Hawks, encore que Hawks aujourd'hui, je ne sais pas. Il y a des gens qui peuvent en faire quelque chose et d'autres pas, parce que ça ne changera rien pour eux parce qu'ils ne sauront même pas que ça existe, même si ça existe de fait sur Internet. Il y a plein de choses à dire là-dessus, ça produit des effets extrêmement variés, par exemple ça a produit des choses que je trouvais positives à l'époque dans ce texte, c'est-à-dire la réhabilitation de choses mineures, de formes mineures qui avaient été un peu oubliées au profit de la grande histoire. Alors donc, très bien, moi-même j'ai participé à ça ou j'ai profité de ça. On a une conception de l'histoire du cinéma aujourd'hui qui est probablement beaucoup plus large et plus ouverte qu'on l'avait il y a 40 ans parce que on peut intégrer plein de choses qui n'étaient pas tellement intégrées dans l'histoire du cinéma, par exemple le cinéma expérimental, le documentaire, des choses qui sont liées à des courts métrages, en tout cas des choses qui ne sont pas des longs- métrages de fiction classiques. Il y a plein de pays dont on connaissait peu les films en dehors de l'Europe. Bref, donc ça c'est une chose positive. L'idée que le cinéma n'est pas une forme mineure de série B, voire Z, et autre, donc voilà, tout ça c'est entré dans l'histoire du cinéma, c'est entré comme dans la banque de données, le réservoir d'images et après je pense que maintenant on est obligé de revenir non pas en arrière mais de se dire qu'il faut aussi refaire l'histoire dans un sens plus classique, puisqu'elle n'est plus faite, comme le dit Assayas lui-même : « Aujourd'hui, on n'est plus dans le temps de l'histoire du cinéma mais dans le temps du dictionnaire. », et c'est assez vrai, parce que l'histoire suppose quand même une lecture, une généalogie, une évolution, quelque chose, même si on élargit le cercle où il y a des régions qu'on avait oubliées, à un certain nombre de niveaux, c'est quand même encore une histoire, moi je suis quand même attaché à l'idée de l'histoire qui est quelque chose qui a été, tandis que le dictionnaire, c'est tout côte à côte, par ordre

alphabétique ou par ordre de ce qu'on veut, c'est le supermarché, si l'on veut pour les aspects négatifs, en tout cas c'est quelque chose qu'on peut utiliser. C'était plutôt ce que je défendais un peu à cette époque, mais en fait tout dépend d'où l'on vient, de ce continent-là, si vous avez déjà l'articulation historico-généalogique et si vous avez déjà une idée de ce que c'est l'histoire du cinéma, vous pouvez noter tout ça, puis vous pouvez aller papillonner partout. Si vous ne savez rien de tout ça, si vous arrivez et que tout est là comme ça, sans aucune hiérarchie, sans aucun ordre, sans aucune logique, sans aucune histoire du coup, qu'est-ce que ça produit, je ne sais pas, je pense que ça produit quelque chose qui n'est peut-être pas si positif que ça, en tout cas quelque chose qui n'était pas si simple que ça. On ne peut rien dire, on ne sait jamais ce que ça produit. Sur quel type de cinéma ça peut accoucher exactement. On ne sait peut-être pas encore exactement ce que c'est. Peut-être, ça va accoucher sur quelque chose qui est l'inverse de ce qu'on pense, c'est-à-dire quelque chose qui va être au contraire, un retour à une sorte d'ascétisme, de classicisme, je n'en sais rien. C'est possible donc voilà, peut-être qu'on est déjà au-delà... J'avais plutôt l'inquiétude de penser, déjà un petit peu à cette époque et encore plus maintenant, et même les gens qui ont beaucoup fait pour la réhabilitation des formes mineures, comme par exemple Jean-François Rauger, programmateur à la Cinémathèque, qui est quelqu'un que je connais bien et dont je me sens assez proche par certains côtés, lui il a beaucoup fait avec le cinéma bis à la Cinémathèque et ainsi de suite, mais maintenant il pense aussi comme moi que peut-être il faut aussi simplement refaire certaines choses très élémentaires et montrer aussi les films de Murnau, von Stroheim, von Sternberg, Cukor et je ne sais qui, l'histoire du cinéma aussi dans ce qu'elle a de plus élémentaire, orthodoxe, finalement l'histoire est toujours un mouvement de balancier et en même temps, de toute façon, nous vivons dans ce monde-là avec cette dualité-là qui laisse penser que tout est là, tout est accessible, c'est très étrange comme sentiment, moi ça m'excite assez au fond personnellement, car j'ai l'impression de pouvoir revisiter l'histoire du cinéma sans arrêt, c'est ce que je fais d'ailleurs, j'ai la possibilité de le faire à travers des émissions, par exemple pour *Blow Up*, ça n'aurait jamais été possible sans la situation d'aujourd'hui, ça c'est pour moi un aspect positif puisque ça permet de réinterpréter des choses dans le cinéma, du coup on en fait plus. C'est encore un autre débat, ce n'est pas l'histoire du cinéma, ni un dictionnaire, c'est une autre forme, une forme un peu oblique, un peu comme ça à côté, où on recompose un peu les choses. Ça, pour moi, c'est au moins positif, c'est du montage, on peut faire du montage parce qu'on a accès aux images et au son et à la matière. On sait un peu quand même de quoi il s'agit, parce qu'on connaît quand-même l'histoire. Cela dépend d'où vous venez et comment vous

avez accès à ça. Par exemple pour revenir à Wong Kar Wai ou autre, évidemment, lui il ne vient pas de nulle part, il sait quoi faire avec ça dans son cinéma, avant même de savoir que ça existe Internet. C'est sur la question de la mémoire que c'est assez compliqué, car finalement est-ce que ça tue la mémoire, je ne sais pas. Parce qu'on sait très bien que la rareté des films créait de la mémoire, parce qu'on inventait des films, il y avait quelque chose de l'ordre de l'invention, ou de l'hallucination ou la recherche frénétique du film qu'on a voulu revoir, maintenant qu'on y a accès par l'intermédiaire des DVD, des téléchargements et autres, je n'ai pas d'idée définitive non plus. Je ne sais pas si on arrive à un point de saturation à un moment et on se dit, on a envie d'abandonner tout, de tout laisser tomber de repartir de zéro, je crois que ce n'est pas possible, c'est un fantasme.

C'est un rêve utopique.

TJ : Voilà un fantasme pur. Il va y avoir dans l'avenir, je suis certain qu'il y aura des gens qui font des mouvements extrémistes, contre Internet, des groupuscules, des utopies qui seront, je pense que ça arrivera, inévitablement. C'est logique, il y aura certainement des contrepoints des contre effets.

C'est intéressant de penser qu'un certain cinéma des années 80 et surtout des années 90, Wong Kar Wai, les frères Coen et d'autres ont anticipé cette situation-là, le post-manirisme, c'est ça finalement.

Je voudrais qu'on parle un peu de Langlois. Vous avez parlé de Jean-François Rauger qui était directeur de la programmation à la Cinémathèque française. Sa pensée, ou bien sa manière de traiter sa programmation, vient de Langlois, et pour Langlois, la vraie éducation, la vraie formation se fait par l'osmose. Qu'est-ce que vous pensez de cette idée ?

TJ : Qu'est-ce que vous appelez « osmose » ?

Osmose, c'est sa manière de programmer.

TJ : Vous voulez dire qu'on colle des films qui sont apparemment sans rapport et qui, en fait, ont un rapport.

Oui, par exemple, après un film de Dreyer, on voit un film de Chaplin... Cette manière

est-elle toujours positive ?

TJ : C'était une manière très novatrice. Parce qu'à mon avis ça a beaucoup offusqué Godard par exemple. Je suis sûr que ça a beaucoup influencé Godard, c'est une influence majeure de Godard.

Mais, comme vous l'avez dit tout à l'heure, Godard est un cinéphile relativement classique.

TJ : Il est un peu à part, il est classique et en même temps il était déjà un peu déviant par rapport au classique. Il n'est pas classique réellement, il a quand même un peu dévié.

Je voulais dire au tout début.

TJ : Oui, je voulais dire, il est moins classique que peut-être Rivette ou Rohmer, à mon sens car il a une manière de mixer un peu les choses qui est déjà très particulière, de rapprocher les choses, de faire des rapprochements, même dans ses clips des fois il y a ça, et a fortiori dans ses films, il mélange les choses, il y a un mouvement, une sorte de baroque déjà à l'œuvre très tôt chez lui. Mais il vient d'un rapport au classique effectivement. Le paradoxe de Langlois, c'est qu'il y a à la fois la dimension historique, c'est ce que raconte Jean Doucet, j'en ai parlé avec lui, j'ai fait un film avec lui, c'est quand même qu'ils ont découvert l'histoire du cinéma en trois ans, après-guerre en gros, trois ans pour découvrir trente ans, trente-cinq ans de l'histoire du cinéma à l'époque. Ça commence en 1910, les 15 premières années sont moins décisives peut-être, à partir de Griffith puis ça va jusqu'à la guerre jusqu'à la fin de la guerre, avec les films américains qu'on découvre après-guerre en France car ils n'ont pas été vus pendant l'occupation. Mais d'un côté il y a cette découverte de l'histoire du cinéma, presque dans l'ordre, il y a une histoire verticale, en même temps, il y a cette idée du collage et de la programmation qui fait se rapprocher des films qui ne devraient pas. Il y a les deux choses chez Langlois aussi. Godard est d'emblée déviant, un peu à côté, un peu à part. En même temps c'est celui qui est l'héritier le plus direct de Langlois, de tous les cinéastes de la Nouvelle Vague, le seul quoi, l'héritier peut-être le plus pur. On est peut-être un peu éloigné de ce dont on devait parler.

Non, non, parce que toutes ces questions reviennent à la question de la cinéphilie. En effet, dans cet article « Les dandys du câble », au début, vous vous posez cette question :

comment peut-on être cinéphile aujourd'hui ?

TJ : C'est encore plus compliqué qu'à l'époque.

Votre parcours représente un cas à la fois très emblématique et très problématique. D'abord vous êtes un cinéphile avant l'arrivée d'Internet, ensuite vous devenez critique, rédacteur en chef aux Cahiers du cinéma. Quand on pense aux Cahiers du cinéma, on sait qu'il y a quelques concepts, très fameux, comme la caméra-stylo puis la politique des auteurs. Mais au fur et à mesure que le temps change, tous ces concepts deviennent de plus en plus ambigus. Et après, vous devenez vous-même un cinéaste, un réalisateur et je voudrais savoir pour vous, vous avez beaucoup de connaissances derrière vous, comme cinéphile classique, vous connaissez bien l'histoire du cinéma...

TJ : Plus ou moins, il y a des gens qui la connaissent mieux que moi, je connais un peu oui.

...vous êtes trop modeste. Vous utilisez votre stylo, pour répondre à la situation devant vous, c'est-à-dire celle qui est sur l'écran ou bien à l'intérieur de vous, je veux dire, votre mémoire du cinéma. Pour moi, c'est la phase de stylo-caméra, et pour un cinéaste, la caméra-stylo, comme dans les critiques, le stylo-caméra. Je voudrais savoir quand vous filmez vous-même, comment vous utilisez vos connaissances pour produire des images contaminées, parce que votre premier film, Les Invisibles que j'ai beaucoup aimé, c'est après la parution de ce livre⁴²².

TJ : C'est vrai, pas très longtemps après. Je pense que ce livre a été publié, c'était une façon de boucler la boucle, comme on dit dans le parcours critique, on part d'un certain état, et c'était le prélude à faire un film, à faire un long métrage, j'ai déjà fait des courts métrages. Ce n'est probablement pas un hasard si ça s'est passé à peu de temps d'intervalle. Après c'est compliqué, on m'a déjà posé cette question dans d'autres contextes. J'ai toujours un petit peu de mal à y répondre, c'est difficile d'y répondre parce qu'on ne sait pas exactement toujours ce qu'on fait. Et on a envie de ne pas toujours savoir ce qu'on fait aussi, si on sait trop toujours ce qu'on fait... C'est un mélange de cinéma de maîtrise et de lâcher prise. C'est-à-dire qu'à un moment donné on doit être à la fois dans la conception, la projection, la digestion de ce qu'on sait, de ce qui a été acquis et s'est accumulé et comment ça se recrache, et comment ça se

⁴²² C'est-à-dire *Pendant les travaux*, le cinéma reste ouvert. Le film *Les Invisibles* est sorti en 2005.

recompose. Il y a aussi le sentiment de devoir oublier le maximum de choses pour pouvoir être, si ce n'est vierge, du moins un peu moins encombré par l'histoire, par sa propre histoire déjà, l'histoire de la cinéphilie dans le cinéma, donc on n'oublie jamais, parce que de toutes façons c'est là et on ne peut pas faire comme si ça n'existait pas, comme si ça nous était étranger et puis après je me suis aperçu, ça peut paraître un peu bizarre, mais plus j'y pense plus je lis des choses, on voit bien que tout le monde a piqué à tout le monde, c'est-à-dire que finalement tous les cinéastes, même s'ils prétendent ne pas être cinéphiles le sont toujours un peu, suffisamment en tout cas pour pouvoir se servir de telle chose de tel film antérieur, il y a toujours quelque chose qui revient, pas toujours mais presque toujours peut-être pas dans les films de Griffith évidemment, les premiers films de John Ford, mais ça vient assez tôt, on voit bien que Hitchcock par exemple dans les années cinquante n'est pas tout seul, il a déjà pensé à Buñuel, à Fritz Lang, et je ne sais qui. Donc je dis souvent que même les cinéastes qui n'ont pas été des critiques comme moi, par exemple Arnaud Desplechin et d'autres sont quand même largement aussi critiques que moi au fond, puisque lui-même conçoit ses films souvent dans un lien avec l'histoire ou dans un lien avec un geste critique aussi, par certains côtés. Moi j'aurais tendance plutôt à essayer de faire l'inverse, c'est à dire oublier au maximum, en tout cas avoir un cerveau divisé avec dans une partie la mémoire, la digestion et une autre partie pour l'oubli, pour ce qui est de l'ordre de l'intuition. De toutes façons, l'intuition joue toujours un rôle parce que même dans la théorie, même dans la critique, même dans le rapport qu'on a au film, il y a toujours une part d'intuition, s'il n'y a pas d'intuition, pour moi ça n'existe pas, même la critique ce n'est pas que de la spéculation strictement théorique, c'est aussi quelque chose qui est nourri par une intuition, par une sensation, par un rapport direct, sensoriel du coup, c'est quelque chose qui est important pour moi, ça revient sous différentes formes, selon les textes, selon les films, pour moi c'est très important, car il faut qu'il y ait cette étincelle-là au moins cet impact-là au minimum pour que le reste puisse servir à quelque chose. La théorie toute seule ça ne va pas servir, si vous n'êtes que théoricien en faisant un film cela ne va pas être suffisant, il va falloir certainement être autre chose que théoricien, en revanche, si vous n'avez aucun accès à la théorie, si vous n'avez aucune pensée de rien, ce n'est pas une bonne idée non plus, parce que ça ne va rien donner non plus. C'est dans une espèce de connexion, dont je ne peux pas décrire exactement le circuit, puisqu'il est différent pour chacun, entre la théorie, la mémoire d'un côté et l'intuition et l'oubli, pour aller vite, de l'autre, dans le court-circuit qui se fait entre les deux, qu'il se passe quelque chose et que se produit au bout du compte un film éventuellement. C'est un peu général ce que je raconte, après c'est difficile, si l'on prend certaines

scènes des *Invisibles*, c'est marrant car il y a un petit bout dans ce film qui est très cinéphile, je dirais, c'est cette partie autour de ce personnage qui s'appelle Monsieur William, si vous vous souvenez, dans les *Invisibles* il y a un personnage un peu bizarroïde qui s'appelle Monsieur William, c'est un personnage qu'on a beaucoup rapproché avec David Lynch, ce qui n'est pas faux, et en même temps ce n'est pas que David Lynch, pour en revenir à la question comment la banque de données post-manériste joue, c'est-à-dire que moi, je ne vois pas ce moment-là comme une pure citation de David Lynch, pour moi c'est David Lynch mélangé avec, je ne sais pas, Raoul Ruiz, une série B et plein d'autres choses, si vous voulez, c'est une espèce de chose un peu synthétique, je pense que c'est exemplaire, car comment dire, c'est vécu comme tel par moi directement, je dirais que je sais très bien que cet épisode-là est quelque chose de cinéphile qui n'a de sens que dans ce contexte de la cinéphilie. Il y a certainement d'autres aspects du film, il y a ça en tout cas, et donc ce n'est pas David Lynch tout seul qui m'est tombé dessus.

Lorsque j'ai vu Monsieur William...

TJ : C'est aussi Cocteau et plein de choses, tout cela est mélangé...

... j'ai pensé tout de suite à ce méchant dans le film Ghost Dog de Jim Jarmusch.

TJ : Moi, je n'y avais pas pensé, mais peut-être, sûrement, ça peut faire partie des choses qui l'ont nourri. Il y a pas mal d'éléments, en tout cas je crois que ce personnage est vraiment cette espèce de figure purement mentale et hallucinatoire, comme ça et qui donne, c'est comme un cinéphile qui rêve à quelque chose de l'ordre d'une apparition, d'un fantasme, donc c'est un mélange de plusieurs choses, ce n'est pas un seul cinéaste, une seule scène qui vient nourrir tout ça. Cela ne répond peut-être pas tout à fait à votre question, en tout cas c'est un exemple qui peut être parlant.

Moi, puisque j'ai déjà vu Psychose d'Hitchcock, lorsque j'ai vu une scène de votre film... en fait, il s'agit de ce moment où Michael Lonsdale ramène le protagoniste vers une maison assez gothique. À ce moment-là, je pense à Psychose tout de suite. Et dans la salle où il y a beaucoup de couples qui font l'amour, ça me fait penser à Eyes Wide Shut. Maintenant vous avez une identité assez composite, mais cinéphile, donc spectateur et créateur à la fois...

TJ : Pour être cinéaste il faut avoir été spectateur, me semble-t-il, je ne suis pas le seul à le dire de toutes façons.

Dans votre carrière de critique, je pense que vous avez beaucoup réfléchi sur la question du spectateur, surtout sur la question de l'interactivité entre l'œuvre, le cinéaste et le spectateur.

TJ : Oui, c'était surtout pour montrer, pour essayer de trouver...

Et puis, à mon avis, tout ça s'accorde avec votre entrée dans les Cahiers du cinéma, c'est-à-dire dans les années 80 où Serge Daney a discuté du concept de passeur ou bien du fantôme permanent. Puis dans les années 90, c'est vous qui avez évoqué la notion de post-maniérisme et celle de banque de données et puis, quand vous devenez cinéaste, c'est l'époque d'Internet. Actuellement, Internet est devenu un déluge, c'est pour ça que je vous ai posé les questions de ce genre. C'est-à-dire que tout est image. Il s'agit donc de ce passage de spectateur, qui est relativement passif, à critique qui est relativement actif, et puis à cinéaste, c'est-à-dire le créateur proprement dit, qui produit son propre univers, pour les autres.

TJ : Ça, ce n'est pas une question.

C'est une hypothèse.

TJ : Ça paraît une hypothèse intéressante. Je ne sais pas quoi dire par rapport à ça, mais je voudrais revenir sur l'interactivité, car finalement mon hypothèse, ce n'est pas par rapport à la question du spectateur, c'était que les films, l'un des axes possibles pour aborder l'histoire du cinéma ou montrer l'évolution, c'est le statut du spectateur, la manière dont le cinéma, le film crée le spectateur, crée la virtualité du spectateur, comme Hitchcock l'a dit avec la direction de spectateur, c'est une façon d'aborder la mise en scène différemment, dans *Psychose* ou peut-être dans d'autres films déjà il le faisait avant. Donc à mon sens, et ça va le faire aussi avec cette histoire de post-maniérisme sur une autre facette, c'était comment un certain nombre de films contemporains de cette période, créaient une nouvelle relation avec le spectateur, qui n'était plus la relation d'identification au sens classique, mais une relation qui pouvait intervenir ou avoir le sentiment, l'illusion d'intervenir, mais là aussi, paradoxalement, c'est encore une anticipation d'Internet, c'était déjà là de toutes façons, ça commençait,

c'est pareil pour le spectateur finalement, c'est comme pour les cinéastes, je ne sais pas quoi en tirer comme conclusion, ce n'est pas une réponse à ce que vous dites, c'est plutôt une espèce d'incidence ou d'exemple, c'est l'autre facette de la même réflexion, finalement, je pense.

Quand vous voyez un film que vous aimez bien, vous préférez le voir deux ou trois fois ou dix fois ? Autrement dit, vous préférez laisser le film un peu flou ou vous préférez savoir tout ? [Cette question est de Namgyel Lhanze, mon amie de Tibet.]

TJ : Je préfère laisser du flou. Aujourd'hui, peut-être qu'à l'époque où on n'avait pas accès aux films aussi facilement, j'aurais eu une autre position inverse, maintenant c'est possible de pouvoir faire l'inverse, de laisser le flou de la mémoire recomposer les choses, il y aurait la tentation, ce que j'ai fait pour certains films quand le DVD a commencé à exister, que j'ai pu revoir. Maintenant non, j'ai moins de temps. Je n'ai pas tellement envie de revoir tout, après c'est plutôt par séquences, je revois des séquences, si parfois je montre des extraits, dans des conférences, par exemple maintenant, à la Fémis, je vais faire des conférences sur la musique au cinéma. Donc il y a des séquences que j'ai déjà montrées, ou que je revois régulièrement, ça joue plus sur des séquences que sur des films en entier. Des séquences de *Pierrot le fou*, des séquences d'*Éléphant*, après j'essaie aussi de trouver des choses nouvelles sinon ce serait ennuyeux pour soi-même, pas pour les autres.

Et si vous devez écrire un article à propos d'un film ? [De Lhanze.]

TJ : À l'époque, quand j'écrivais régulièrement, on ne pouvait pas toujours revoir les films, parfois on arrivait à les voir deux fois c'était quand même pratique, ça permettait de s'assurer de certaines choses, de pouvoir prendre des notes plus précisément qu'à la première. Je n'ai jamais aimé prendre des notes à la première vision d'un film. Mais parfois on ne pouvait pas le revoir, donc il fallait écrire derrière sans avoir pris de notes, donc même si j'ai une relativement bonne mémoire, mais quand même il y a un moment où c'était plus difficile, souvent c'était à partir d'une seule vision. Revoir les films est intéressant, pour vérifier parfois ou par plaisir, par goût de la répétition tout simplement, mais pour l'écriture critique dans certains cas, pour des articles qui sont de l'ordre un peu à chaud, pas pour des articles qui sont déjà très élaborés dans une réflexion, je ne sais pas si c'est tellement intéressant ou très utile de revoir trop les films, sauf exception. Il y a des films que j'ai pu revoir parfois par plaisir. Il y a des films qui créent un

sentiment d'addiction immédiate, qu'on a envie de revoir immédiatement. Je me rappelle avoir eu cette sensation avec un film que j'aurais pu revoir facilement mais que je n'ai pas revu, le film *Holly Motors* de Leos Carax qui m'a donné un sentiment étrange et j'avais envie de le revoir très rapidement, mais je ne l'ai pas fait, maintenant peut-être j'ai peur de le revoir...

Est-ce que cela ne risque pas d'effacer votre première impression ? [De Lhanze.]

TJ : C'est un risque, c'est pour ça que je ne l'ai pas revu. En plus jusqu'à nouvel ordre je n'étais pas tellement un fanatique des films de Leos Carax. Ce n'est pas un de mes cinéastes préférés et même le cheminement que j'ai eu en voyant ce film tout seul, deux mois après sa sortie, ici même à Odéon au mois de juillet un soir, vraiment dans un contexte où il n'y avait aucun événement. Pendant le film j'ai changé d'avis, je n'étais pas acquis, j'ai été gagné par le film en cours de projection, c'est un truc que j'aime beaucoup qui n'arrive pas tous les jours, c'est un truc où l'on se dit que ça ne va peut-être pas fonctionner de la même manière. C'est paradoxal, cette envie ou cette idée que le film crée l'envie de le revoir, crée aussi l'idée que c'est dangereux, d'autant plus qu'on a envie de le revoir. C'est ça l'idée, il ne faut surtout pas revoir les films qu'on a envie de revoir, en tout cas immédiatement. C'est parfois intéressant de revoir un film qu'on a vu trente ans plus tôt, par exemple hier j'ai revu *La valse des pantins* de Scorsese que j'avais vu à l'époque donc en 1982, j'étais jeune cinéphile à l'époque. C'est un film que j'avais aimé, mais dont je gardais un souvenir assez flou, moi je ne suis pas un admirateur inconditionnel de Scorsese, ce n'est pas le cinéaste qui me fascine le plus, j'ai revu ce film et je l'ai énormément aimé, peut-être même davantage que la première fois, en tout cas au moins autant, si ce n'est plus. Je crois que j'ai mieux compris le film aujourd'hui, trente ans plus tard, pour moi c'est sans doute le film que je préfère de Scorsese maintenant. J'y pensais toujours un peu mais je n'étais pas très sûr, n'ayant pas vu le film depuis longtemps, je finissais par avoir des difficultés à le reconstituer, là les trente ans ont porté leurs fruits parce que je trouve que le film a très très bien vieilli, je ne sais pas si vous l'aimez ?

Pas trop.

TJ : On n'a pas forcément les mêmes goûts. Moi je l'aime beaucoup, franchement je l'aime plus que les films de Scorsese qui sont plus réputés.

Taxi Driver ?

TJ : J'aime aussi *Taxi Driver*. Je connais probablement beaucoup mieux *Taxi Driver* que *La valse des pantins*.

Et le film Kundun ? [De Lhanze.]

TJ : J'ai un souvenir un peu flou du film, il faudrait que je le revoie. J'avoue que ce n'est pas le film de Scorsese qui m'a le plus marqué. Vous l'aimez ?

Moi, j'aime beaucoup parce que c'est lié à ma vie personnelle. [De Lhanze.]

TJ : Le film est fidèle à ça ? Fidèle, je ne sais pas si c'est le mot.

L'ambiance est assez fidèle mais les personnages de Chinois sont un peu stéréotypés. [De Lhanze.]

TJ : Oui, oui, c'est un souvenir que j'ai plus ou moins... C'est intéressant de revoir des films pour prendre des notes, par exemple j'ai revu l'été dernier à une rétrospective de Bertolucci, *Le dernier empereur* dont je gardais un souvenir pas très bon, j'ai été vraiment agréablement surpris en revoyant le film, j'ai trouvé que c'était un très bon film à la révision, c'était une bonne surprise.

Cela dépend de notre expérience. [De Lhanze.]

TJ : C'est sûr qu'on ne voit pas les mêmes films, mais il y a des films qui ne bougent pas, par exemple les films de Fritz Lang, ça ne bouge pas tellement, c'est toujours aussi bien et toujours aussi impressionnant quel que soit le moment où vous le voyez, à mon avis. Certains films de Fritz Lang, c'est vrai pour les très grands cinéastes, les cinéastes admirés par les mac-mahoniens, Fritz Lang, la période américaine, Raoul Walsh, Jacques Tourneur, Otto Preminger, ça, ça ne bouge pas tellement. C'est un peu le cinéma platonicien presque, c'est le cinéma des idées, c'est le pur cinéma. Après évidemment on peut aimer autre chose.

Vous voulez dire si le sujet du film...

TJ : Non, ce n'est pas le sujet, c'est le film lui-même, plutôt la forme, la mise en scène. Le sujet, oui, évidemment, c'est quelque chose qui bouge quand même mais pas tant que ça finalement, vous voyez, un film comme *Autopsie d'un meurtre* de Otto Preminger, c'est un film qui ne bouge pas. Pour moi, il y a des films qui ne se modifient pas, ce qui pour moi n'est pas un défaut. Je pense que cela vaut pour quelques cinéastes et quelques films, qui sont souvent de l'époque classique américaine d'ailleurs, et aussi Mizoguchi, ce type de cinéastes qui ont eu un énorme impact, et Ozu même, ce sont des cinéastes qui sont assez peu touchés par le temps et avec lesquels soi-même on entretient une relation assez permanente ou pas si on n'aime pas. Peut-être j'aime plus Preminger aujourd'hui qu'il y a 20 ans parce que j'ai vu plus de films, parce que je sais plus ce que j'aime, j'aime plus ce qu'il y a dessus, même dedans. Mais je ne crois pas que les films bougent énormément.

Mais quand vous réalisez vous même, est-ce que vous voyez d'autres films pendant votre tournage ? [De Lhanze.]

TJ : Non, parce que d'abord on n'a pas le temps ou on ne tourne pas toujours dans des endroits où c'est possible d'en voir, en fait maintenant ce n'est plus vrai, puisqu'on peut avoir des DVD, d'autres accès. Je n'ai pas eu cette tendance à le faire, jusque-là, même dans le deuxième long métrage je n'ai pas vu beaucoup de films, j'étais trop crevé, je n'avais pas tellement envie de voir des films. C'est difficile de voir des films pendant le tournage, peut-être encore plus difficile pendant le montage, car on ne voit plus que ce qui nous concerne dans un film, c'est-à-dire des choses qui sont parfois très techniques, parfois très précises, ou très spécifiques, par exemple, tel raccord, tel enchaînement, qu'on ne voit plus que les raccords dans un film, c'est pénible de ne voir que les raccords dans un film, parce qu'on est obsédé par les raccords de son propre film, le rythme de son propre film, la cohérence, quelque chose qui est dans l'ordre de la cohérence, qui fait qu'on est complètement orienté dans la façon de voir le film. C'est difficile de voir des films dans ces conditions, mais il y a des gens qui voient des films tout le temps.

*Wong Kar Wai a dit que quand il tournait *The Grandmaster*...[De Lhanze.]*

TJ : Wong Kar Wai, il tourne pendant des années, alors moi, je tourne pendant quelques semaines...

Pendant qu'il tournait la séquence de combats il voit le film de Scorsese, Raging Bull. [De Lhanze.]

TJ : Est-ce qu'il le voit pendant le tournage ou avant ? Pendant le tournage, peut-être sur des trucs, très précis, sur telle séquence, ça peut s'envisager, c'est faisable. Moi j'ai toujours peur de voir trop de films dans cette période, c'est juste que j'ai peur d'avoir envie d'imiter, ce qui ne donne jamais la même chose, c'est un risque. J'ai plutôt tendance à voir des films avant le tournage, pour essayer de m'imprégner de certaines choses, de telle ou telle chose dont je pourrais avoir besoin. Je me rappelle, par exemple dans *Les Invisibles*, pour les scènes obscures du film, j'ai revu des extraits de *Je t'aime, je t'aime* de Resnais, aussi de *Conversation secrète* de Coppola, aussi de *Blow Up*, c'était plus net avec le sujet du film, là ce sont des inspirations directes. Mais ce n'est jamais exactement la même chose. Maintenant on peut voir des films pendant le tournage, avec les DVD, Internet, iPhone, d'ailleurs c'est un peu angoissant au bout d'un moment.

Dans vos films, j'ai l'impression que vous aimez le mélange des genres. Est-ce que c'est une solution pour conserver votre propre mémoire de la cinéphilie afin de l'utiliser ?

TJ : Peut-être que ça correspond en tout cas à ma façon de voir le cinéma qui n'est pas monolithique, qui n'est pas uniforme, j'aime bien les mélanges, cela vient aussi d'autre chose, ça vient aussi d'une expérience de spectateur, il y a des exceptions mais dans l'ensemble, j'aime bien les films qui bifurquent un peu, dont la forme du récit n'est pas unilatérale, ou totalement linéaire, les films qui changent ou qui peuvent changer de registre en cours de route. J'ai un certain goût pour ça, j'essaie de reproduire ça, j'essaie de me laisser aller à ce type-là de pente, cela correspond à ce que j'aime dans le cinéma parfois, pas dans les films de Preminger, encore que cela dépend des films de Preminger, mais disons que c'est quand même un goût que je peux avoir. J'essaie sans doute consciemment ou inconsciemment de reproduire ça dans mes propres films je ne sais pas si ça vient au sens strict de la cinéphilie *stricto sensu*. Cela doit venir de là aussi, en tout cas, il y a un risque toujours, parce qu'on n'est moins identifié, on dit que vous avez trop de bifurcations, que vous avez trop mélangé. Je ne me résous pas à faire un film, pour l'instant, un long métrage qui va de A à Z avec une ligne droite et une seule.

Vous préparez un nouveau film ?

TJ : Oui, j'ai un projet en cours, ça n'avance pas vite parce que je n'ai pas beaucoup de temps pour écrire, mais j'ai un projet et j'espère qu'il verra le jour sans trop attendre. J'y travaille, il faut que je m'y mette sérieusement, mais ce n'est pas très fertile, pour plein de raisons, le manque de temps avant tout, et le manque de concentration, d'immersion. Je me souviens d'une phrase de Claire Denis qui m'avait dit, il y a un certain nombre d'années, qui m'avait dit : « Pour faire un film, il faut être un peu dans le vide. » Je ne suis pas dans le vide, je suis plutôt dans le trop plein.

Une question pour mon amie de la dernière fois, elle travaille actuellement sur les films de science-fiction, elle a vu Je t'aime, je t'aime d'Alain Resnais, je lui ai dit que vous connaissez très bien l'esthétique de Resnais.

TJ : Je connais un peu oui, je connais.

Vous avez justement tout à l'heure évoqué Je t'aime Je t'aime.

TJ : C'était pour des choses extrêmement précises sur l'obscurité, sur un certain rapport.

La question est : à votre avis, lorsque Resnais utilise ces éléments d'anticipation-là, est-ce que c'est plutôt du côté du genre ou bien de l'effet d'anticipation ?

TJ : Qu'est-ce que vous appelez l'effet d'anticipation ?

La qualité, l'atmosphère.

TJ : Il n'y a pas que le genre, le genre l'intéresse car finalement, Alain Resnais était intéressé par tout, surtout à l'époque avec Chris Marker, il avait quand même un rapport à la science-fiction assez développé, le genre devait l'intéresser, après, c'est un mélange des deux, j'aurais du mal à répondre de façon précise, parce que je ne suis pas persuadé que pour Resnais ce soit aussi clair que de dire c'est l'un ou c'est l'autre, j'ai l'impression que c'est quand même plutôt les deux, même si on a eu tendance à moins voir le genre, peut-être qu'aujourd'hui, on voit quand-même que le film s'inscrit dans une certaine logique de science-fiction, des romans de Philip K. Dick, de science-fiction, comme la science-fiction mentale, le genre, le film s'inscrit là-dedans, très très clairement comme *La jetée* de Chris Marker, ou *Alphaville* de Godard, sauf que je pense que Resnais ou Chris Marker avaient un rapport plus fort à la science-fiction que

Godard. Godard s'en sert plus comme un matériau qu'il traite à sa façon, alors que Resnais est plus réellement travaillé par cette question-là.

Vous pouvez nous parler un peu de la relation entre la science-fiction et 2046, d'après vous, c'est plutôt dans la ligne d'Alain Resnais ou...

TJ : Je pense oui, c'est même directement dans la ligne de Resnais, je ne sais pas si Wong Kar Wai l'a dit clairement.

Non.

TJ : Peut-être il ne l'a pas vu, je crois que ce film de Resnais a beaucoup de réputation maintenant aux Etats-Unis, *Je t'aime, je t'aime*, c'est la référence directe du film de Michel Gondry, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, là il y a un lien absolument net entre les deux films. Avec *2046*, c'est moins net même si c'est tout à fait dans cette famille-là que ça se joue, en plus il y a quand même cette idée d'un personnage enfermé dans sa chambre finalement qui écrit et crée son propre monde. C'est très très proche.

Et qui voyage mentalement.

TJ : En fait oui, on est vraiment sur cette idée-là. Ce qui est intéressant dans *2046*, c'est que le passé, le futur, la fiction ou la réalité, tout est au même niveau, il n'y a plus de hiérarchie. Donc on est proche du dispositif, du thème de *Je t'aime, je t'aime*, c'est un personnage enfermé dans une chambre d'hôtel qui est en train de re-rêver sa vie ou de la recomposer, de la projeter. Je dirai même que ce que je trouve de moins réussi dans le film *2046*, c'est la partie science-fiction, explicitement science-fiction finalement, j'ai trouvé cette partie un peu moins réussie, esthétiquement aussi, il y a des choses réussies, j'aime moins, mais j'aime bien l'idée que ça produit dans le film, dans le mélange avec d'autres régimes d'images, je la trouve un petit peu moins réussie. Parce qu'au fond, on revient peut-être à Truffaut et à Wong Kar Wai, ce qui m'intéresse avant tout ce sont des histoires sentimentales d'amours désaccordés, c'est ça qui est la base de la mélancolie permanente. Après quand il fait ses trucs de science-fiction explicite, c'est un peu artificiel, c'est moins organique que le reste des films de Wong Kar Wai, ou alors c'est plus réussi dans *Les Anges déchus* qui n'est pas tout à fait un film de science-fiction mais finalement qui en est un peut-être davantage que dans la partie science-fiction de *2046* que je trouve un peu surjouée, explicitement...

Maniérée ?

TJ : Non pas maniérée, ce n'est pas le mot, esthétiquement il y a quelque chose qui ne fonctionne pas complètement pour moi. C'est un peu plus plaqué disons. Alors que le reste quand il fait vraiment ce travail sur le mélange de temps, même si c'est de la fiction ou si ce n'est pas de la fiction, ça fonctionne totalement, là il y a quelque chose qui est un peu hétérogène qui fonctionne moins. Du coup, il n'avait peut-être même pas besoin de cela pour faire un film de science-fiction. C'est cela qui est paradoxal.

Il y a une anecdote, au début il y a 80 % de 2046 qui doivent se situer dans le futur.

TJ : Oui, oui sûrement, c'est le résultat d'un processus qui a fait évoluer le film dans un sens qui n'était pas celui du début. Quand vous me posiez la question sur les mélanges de styles et de genres, je vous disais que je n'aime pas les films trop linéaires qui partent d'un point A. Dans le cas de Wong Kar Wai, ce n'est pas seulement le film, c'est aussi le processus même de fabrication du film lui-même qui n'est pas linéaire, qui fait que le film change en cours de route. Donc c'est très particulier, c'est moins le spectateur qui va avoir cette perception-là quand il va voir le film, c'est lui-même qui est comme ça quand il fait le film.

Il est lui-même possédé par le film.

TJ : Absolument. Je suis assez curieux de voir ce qu'il fera maintenant car j'ai moins aimé ses deux derniers films, même si je reste sur une éventuelle redécouverte de *The Grandmaster*.

Mais franchement, pourquoi vous n'aimez pas The Grandmaster ? [De Lhanze.]

TJ : Je n'irai pas jusqu'à dire que je ne l'aime pas, je l'aime moins...

Est-ce que c'est à cause des différences culturelles ? [De Lhanze.]

TJ : Peut-être, mais je ne suis pas sûr que ce ne soit exactement que ça, par exemple *Les Cendres du temps*, il y a peut-être encore plus de différences culturelles que dans celui-ci, je l'ai aimé. Je n'ai pas réussi à rentrer dans ce film complètement, c'est-à-dire que je suis toujours resté un peu à l'extérieur. J'ai eu l'impression de voir un

déploiement très spectaculaire et très beau, avec tout ce que j'aime aussi à un certain niveau chez Wong Kar Wai, y compris les amours désaccordés. Je ne sais pas si c'est vraiment un problème de forme, le côté artificiel, pour moi, a pris le pas sur quelque chose de plus organique, de plus intuitif et j'ai trouvé cela un peu désincarné paradoxalement, mais jusqu'à un certain point, en même temps j'aime assez certaines parties, je pourrais dire que c'est un film que je pourrais admirer à certains égards, mais je ne peux pas aimer réellement d'une manière profonde, peut-être que ça viendra, dans quelques années, dans 20 ans peut-être. Quand on revoit les films après longtemps, c'est parfois une surprise.

J'adore cette opinion sur ce film par rapport à toutes les critiques que j'ai vues dans les journaux, les magazines, qui sont beaucoup moins bien écrites que ce que vous avez écrit vous-même sur Wong Kar Wai dans votre monographie avant la sortie de The Grandmaster.

TJ : C'est autre chose, je n'avais pas encore parlé à cette époque de *The Grandmaster*, il n'était pas intégré dans ce livre. Je pense que c'est un film très cohérent. Du point de vue de la politique des auteurs, il n'y a pas de rupture profonde, en tout cas le film s'intègre quelque part, parfaitement. Mais je crois que profondément ce que j'aime le plus chez Wong Kar Wai, ce sont les films des années 90, même si j'aime aussi *2046* et *In the Mood for Love*. Ce que je préfère, c'est quand-même les films où il y a une sorte d'impulsion comme ça du geste.

Quelque chose de cru.

TJ : Oui et quelque chose de très urbain, après c'est un peu plus fluide, moins cru en tout cas. Ça peut avoir sa force aussi. J'ai l'impression que le sommet de son cinéma, pour moi, maintenant, ce n'était peut-être pas vrai quand j'ai écrit le livre car à l'époque je préférerais sans doute *2046* ou *In the Mood for Love*, maintenant, si on me demandait de choisir un film, je choiserais plutôt *Happy Together*, le sommet de sa première période. Après il entre dans autre chose qui paraît d'ailleurs complètement autre chose, qui est la suite de ce qu'il a fait avant, car il y a des liens très directs avec ce qui précède.

C'est peut-être l'effet de la rétrocession ?

TJ : Peut-être, indirectement, peut-être, puisque ces films ont été faits à ce moment-là,

peut-être qu'après la rétrocession, il a commencé à avoir une autre ambition, après il est moins Nouvelle Vague après. On n'est pas obligé de rester le même toute sa vie. Dans l'image qu'il peut avoir, il est quand même une sorte de résurgence de la Nouvelle Vague dans les années 90. Mais j'aime aussi d'autres films. Je pense qu'il y a eu surtout cette rupture avec *My Blueberry Nights*, qui est un film sur lequel j'ai des doutes assez grands, j'en ai revu des morceaux pour préparer mon *Blow Up*, c'est très cohérent par certains côtés. *The Grandmaster* me paraît un film plus intéressant, mais là j'ai l'impression, qu'il en fait un peu trop, dans *The Grandmaster*, il y a trop d'effets de montage, pour moi, c'est trop. C'est peut-être aussi une différence culturelle. Je ne sais pas. Par rapport à une esthétique de films de sabres, de films de Hong Kong, ou certains types de films que je connais plus ou moins, il y a peut-être une forme de retravail de ces types de films-là, cela me paraît plus intéressant que dans *Tigre et Dragon* d'Ang Lee. Je suis un peu à l'extérieur, je n'arrive pas à être complètement pris par ce film.

Si quelqu'un a dit que The Grandmaster est un film contemporain de la Qualité. Vous êtes d'accord ?

TJ : Non, ça je ne pense pas. C'est absurde, on aurait peut-être pu le comparer à David Lean, mais en même temps complètement remixé. Ce n'est pas un cinéaste très passéiste, c'est un cinéaste qui aime le passé, ou qui aime la mélancolie qui peut être liée au passé, mais ce n'est pas un passéiste pour autant. Je suis sensible, mais peut-être davantage justement dans *In the Mood for Love* et *2046* à cette espèce d'idée qu'à partir d'un certain moment on peut rester dans sa chambre à régler sa propre vie. Je suis sensible à ça, c'est moins vrai dans *The Grandmaster*, il y a cela qui joue aussi, mais la mélancolie qui est pourtant réelle dans *The Grandmaster* ne m'a pas saisi vraiment. Mais ça peut arriver un jour.

Propos recueillis à Paris le 14 mai 2014
Avec la participation de Namgyel Lhanze

Masterclass de Wong Kar Wai

[Cette Masterclass dans le cadre du Grand Lyon Film Festival donnée par Wong Kar Wai, le Prix Lumière 2017, à vrai dire, ne contient pas de surprises pour les élèves fidèles du maître hongkongais. Pour autant, si je tiens à l'inclure ici, c'est principalement parce qu'en tant qu'amateur de son cinéma depuis tant d'années, c'est la toute première fois que je le vois en personne et ceci s'est d'ailleurs passé dans une ville qui n'est pas autre que celle des frères Lumière. Le 20 octobre 2017 est ainsi devenu depuis ma journée de La Mecque. Une occasion de ce genre n'est donc pas rien, elle mérite indiscutablement un geste archivistique et une attention strictement cinéophile. La séance est animée par Thierry Frémaux et l'interprétation est réalisée par Massoumeh Lahidji.]

TF : Le nom de Wong Kar Wai nous est arrivé parce que c'est un grand inventeur de formes, c'est un grand cinéaste et parfois il est important de ne pas trop attendre. Il est important de dire, alors qu'il est en pleine activité, qu'il a déjà laissé une trace, très importante une trace de cinéma et une trace également pour ce pays qu'il incarne, ce double pays, cette grande ville qu'est Hong Kong et ce grand pays continent qu'est la Chine. Lorsqu'on lui a proposé de venir nous rendre visite une deuxième fois puisqu'il est déjà venu à l'Institut Lumière pour montrer simplement un film, il a accepté spontanément. On a revu tous ses films cet été et on sait que parmi vous nombreux sont ceux qui sont allés revoir ses films au cinéma et qui sont revenus très très impressionnés, comme quoi les films ça vit c'est comme la musique, c'est comme la littérature et comme la peinture, les émotions spontanées sont une chose, le jugement que donne le temps en est une autre et on voit à quel point l'œuvre de Wong Kar Wai est une œuvre absolument immense c'est pourquoi nous tenions à le voir et lui remettre ce prix Lumière dont très immodestement on dit que c'est le prix Nobel du cinéma, car à l'époque, il n'y avait pas de cinéma, ils ont inventé tout sauf le cinéma, il en fallait un dans sa ville natale. C'était important d'avoir quelqu'un comme lui qui vient d'une grande ville et d'un grand pays de cinéma, la Chine et Hong Kong et merci de l'accueillir ! Il y a pas mal de thèmes lorsqu'on veut commencer à parler avec un cinéaste, mais en l'occurrence avec Wong Kar Wai, il y en a beaucoup, je les ai listés, les choses sur quoi moi, j'ai envie de l'interroger, le cinéma de Hong Kong, les différentes vagues qu'il y a pu avoir, le cinéma de genre, les acteurs, la photo, écrire avec une caméra, écrire sur le plan littéraire, ce goût qu'il a pour les voix off, ses méthodes et ses comportements. Je vais quand même vous dire un truc c'est qu'il est

assez connu, Wong Kar Wai, pour avoir du mal à lâcher les copies, il y a une histoire célèbre à Cannes avec la copie de *2046*. Et vous savez quoi, on va montrer une copie restaurée d'*In the Mood for Love* dimanche après-midi pour la clôture du festival. Eh bien, elle n'est toujours pas arrivée... Et puis on va évoquer un petit peu le futur, son actualité et parce que ce qu'il y a de très beau de l'avoir ici aujourd'hui c'est que Wong Kar Wai s'est fait assez rare ces dernières années, après, comme je le disais, avoir laissé une trace extrêmement forte dans le cinéma mondial et du coup c'est bien de l'avoir de retour et, quand j'évoquais l'écriture avec la caméra, je crois qu'il y a quelqu'un qui est dans la salle, mais je ne suis pas sûr, c'est le légendaire chef opérateur Christopher Doyle qui est ici... La première question est un point biographique. Tu es né à Shanghai en Chine continentale. Est-ce que c'est déjà le bon mot ? Et ensuite tu as grandi à Hong Kong. Quel est ton rapport de jeunesse avec la Chine et avec Shanghai.

WKW : Nous commençons par une grande question, mais avant d'y répondre je vais commencer par vous remercier, je suis très heureux et très honoré d'être reçu dans la ville où le cinéma a vu le jour et on m'avait prévenu que j'aurais froid à Lyon or je suis submergé par une vague de chaleur qui n'est pas juste dû au climat mais aussi à l'accueil du public et à votre présence. J'aime à penser aux phrases que Kiarostami nous avait dites que le film est le résultat de plusieurs processus qui se complètent et que c'est finalement avec le regard du spectateur que l'on peut vraiment prendre la mesure du travail accompli donc je suis très heureux ici de pouvoir exprimer ma reconnaissance quant au travail que vous accomplissez. Maintenant, il faut aborder la grande question, mais au fait, quelle est cette question déjà ?

TF : La question est quand on est né et qu'on a passé une partie de ses premières années en Chine et qu'ensuite dans les années 60 on se met à vivre à Hong Kong, quel rapport on a avec ce grand pays à côté de la ville de Hong Kong ?

WKW : Ce voyage que j'ai fait enfant de Shanghai vers Hong Kong c'est en 1962 quand j'avais cinq ans. Je m'y suis rendu alors que nous étions finalement très seuls. Nous n'avions pas d'autres parents à Hong Kong. Nous ne parlions pas la langue puisque la plupart des habitants de Hong Kong parlaient cantonnais et nous parlions mandarin et donc nous étions là dans cet état d'isolement et de fait mon père disait que nous ne resterions pas, qu'aussitôt que la situation s'améliorerait en Chine, nous retournerions en Chine, or lui a vécu le reste de ses jours à Hong Kong, et moi je peux dire que j'y suis encore, cinquante ans après. Pourtant le lien avec la Chine a perduré, je retourne

souvent à Shanghai, je vais me promener dans ses avenues, ses allées qui sont pour moi mon berceau, le lieu où ma famille a toujours vécu, la maison dans laquelle je suis née est toujours là aussi, et je l'ai rénovée. Donc c'est un lien extrêmement étrange, puisque je me considère comme chinois, j'ai toujours dit moi aussi que nous sommes chinois, et pourtant je connais Hong Kong bien mieux.

TF : Alors comment s'est faite la découverte du cinéma à Hong Kong ?

WKW : Je ne dois cette rencontre qu'à ma mère puisque justement elle compensait cette absence d'entourage familial ou amical par le cinéma. Elle adorait le cinéma et finalement son plus grand plaisir, sa plus grande activité c'était d'aller voir des films tous les jours et de m'emmener avec elle. Donc nous voyions des films d'Hollywood, des films français, des films italiens mais aussi des productions locales, des films de Taiwan et finalement ça a été mon éducation, mon apprentissage du cinéma s'est fait à travers ces séances avec elle.

TF : Et comment et quand t'es-tu dit, la grande affaire de ma vie sera le cinéma et je veux devenir metteur en scène ?

WKW : Je pense que comme tous les enfants de ma génération, en fait notre perspective n'était pas si large que ça on n'avait pas les programmes télévisés ou les jeux vidéo qu'ont les enfants aujourd'hui. Donc les fenêtres pour nous qui s'ouvraient sur le monde, c'était la radio et le cinéma et donc moi à force de plonger dans ces films, à force de vivre dans les films, je me disais c'est ça finalement, c'est là-dedans que j'aimerais vivre. Et petit à petit j'en suis venu à me dire que peut-être moi aussi je pourrais faire ça et après je me suis dit peut-être même que je peux faire mieux que ça donc voilà le cheminement qui m'a emmené jusque-là.

TF : Mais Hong Kong était à ce moment-là une extraordinaire ville de cinéma, en particulier sur le cinéma de genre. Or tu as fait des films de genre mais tu as inventé un cinéma complètement différent du cinéma dans lequel tu as grandi.

WKW : Je pense qu'à l'époque Hong Kong était un endroit merveilleux pour découvrir le cinéma étant donné la variété des films qui nous étaient offerts. Je me souviens encore précisément de la salle dans laquelle m'emmenaient mes parents, plus précisément mon père m'a emmené un jour dans une salle qui était tenue par le père d'un grand producteur

de films de genre hongkongais. Il m'a emmené voir un film italien et puis donc on y est allé, on a vu le film et une fois que le film s'est terminé, parce qu'il a trouvé que c'était intéressant pour moi de m'emmener voir une comédie romantique italienne, ma mère l'a regardé en disant : « Est-ce que t'es sûr que c'était une bonne idée de traîner notre enfant à ce film-là ? » De même que les gens qui étaient assis autour de lui et c'est seulement après coup que j'ai compris que le film que j'avais vu était un film de Fellini. Or à l'époque ce n'était même pas présenté comme un film révolutionnaire ou un film d'auteur, c'était présenté comme une comédie romantique et c'est comme tel que mon père avait choisi de me montrer ce film-là. Donc c'était à ce titre-là Hong Kong un endroit merveilleux, tous ces films-là étaient importés, mais c'était aussi le lieu où on exportait beaucoup de films. On exportait des films en mandarin pour le marché mandarin, des films en cantonais pour le marché local et par la suite tous les films de Kung Fu etc. C'était très important pour Hong Kong d'avoir ce statut-là à la fois de lieu de production, mais aussi de découverte des cinémas du monde. Et donc l'entrée dans le cinéma par le film de genre était une sorte de passage obligé, une sorte de contrainte que j'avais aucun mal à faire mienne puisque je ne le voyais que comme un cadre, une contrainte, un uniforme qui après tout n'était qu'un moyen. Ce n'est pas parce que le genre vous était dicté que vous n'étiez pas libre de dire ce que vous vouliez dans ce film-là et donc j'ai accepté moi aussi de passer par ce passage-là.

TF : Par exemple est-ce que Bruce Lee dans les années 70 ou la fin des années 60 qui a été rapidement une grande star internationale, est-ce qu'il était aussi et peut-être même d'abord une star à Hong Kong ? Est-ce qu'il a eu de l'influence et qui sont ceux qui ont eu de l'influence ?

WKW : En fait Bruce Lee venait d'une famille de professionnels de l'opéra cantonais. Quand il est né, son père était un chanteur très connu qui jouait dans tous ces films-là et lui déjà gamin ou adolescent figurait dans beaucoup de ces films-là et était connu en tant que membre de cette famille apparaissant dans ces films-là. Et puis, il est parti à Seattle pour faire ses études et c'est à travers la télévision américaine qu'est née sa nouvelle figure, le nouveau personnage, qu'il incarnait et grâce auquel il a percé là-bas avant de revenir à Hong Kong. En revenant à Hong Kong, il a révolutionné la figure du jeune acteur hongkongais puisque les figurants masculins qu'on avait dans ces films-là était souvent des figures qui avaient un rôle d'aîné, de sage, avait un rôle d'enseignement dans les personnages qu'ils incarnaient alors que lui, c'était un jeune homme intrépide, plein d'énergie qui révolutionnait le genre à travers son interprétation

et donc c'est en tant que tel et puis avec l'attrait de l'étranger et des Etats-Unis qu'il est revenu et qu'il a été perçu comme une star, en effet une star à Hong Kong, mais aussi sur tout le marché asiatique, même si par la suite Jackie Chan a pu devenir aussi une figure comparable notamment dans les films d'arts martiaux, je dirais que Bruce Lee avait cette capacité de révolutionner tout à fait le genre, le jeu, parce qu'il arrivait au bon moment avec le talent qu'il fallait pour se distinguer.

TF : On va passer aux films de Wong Kar Wai, mais c'était la Shaw Brothers, c'était John Woo, c'était Tsui Hark, c'était un certain nombre de cinéastes qui commençaient à avoir du succès international avec leurs films en tout cas auprès d'abord des spécialistes et pourtant, tu vas faire un cinéma complètement différent.

WKW : En quoi il est différent ?

TF : Tu vas faire un cinéma qui n'est pas un cinéma de genre, qui est un cinéma d'auteur, qui est un cinéma personnel et qui est un cinéma surtout qui va, alors qu'on est dans les années 80, qui va produire une écriture nouvelle, qui va donner quelque chose de très nouveau dans le monde du cinéma d'auteur, pas seulement dans le cinéma de Hong Kong.

WKW : Déjà, dans les années 70, moi-même je ne suis pas très bien placé pour décrire ce que j'ai fait mais ce qui est évident c'est que dans les années 70, il y a déjà commencé à avoir un renouveau du cinéma hongkongais effectivement. On était habitué à des films assez formatés qui procédaient selon un cahier des charges très précis notamment de grosses productions comme celle de Shaw Brothers. Ça a toujours été tourné en studio et a respecté ces cahiers des charges. Et puis cette nouvelle génération, donc je parle de la figure de Bruce Lee mais ça aussi été le cas de jeunes hongkongais qui étaient partis étudier à l'étranger en Europe, aux États-Unis et qui revenaient, ont fait souffler un vent nouveau dans le cinéma hongkongais puisqu'eux aussi ont eu envie de sortir des studios et d'inventer un nouveau récit filmique, une redéfinition de la façon dont on faisait des films, donc c'était prendre les caméras, aller dans la rue, donner à voir de nouveaux paysages urbains, avoir un autre rapport au jeu d'acteurs et s'approcher d'un style beaucoup plus direct et beaucoup plus proche du documentaire. Donc avec ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague du cinéma hongkongais, il y a de nouveaux films qui sont apparus et c'est dans ce contexte-là qu'un film comme celui de John Woo, *Le syndicat du crime*, a pu remporter un certain succès. Donc, le succès de ce film-là a lancé toute

une nouvelle veine du cinéma hongkongais qui était des films de gangsters, tout le monde voulait faire des films de gangster puisqu'il y avait une demande du marché et c'est à ce moment-là que moi en tant que cinéaste débutant, je me suis vu proposer par le producteur pour qui je travaillais de faire un film de gangsters et je me suis dit pourquoi pas, je peux essayer de le faire mais plutôt que de parler de deux héros, pourquoi ne parlerai-je pas de deux anti-héros, de deux types paumés qui veulent devenir des héros et c'est comme ça qu'est né *As Tears Go By*. Je crois que j'ai eu la chance de me retrouver à me lancer dans le cinéma à un moment qui a été considéré comme l'âge d'or du renouveau du cinéma hongkongais. Il y avait comme ça un vent de liberté, une envie de faire quelque chose de nouveau, d'être le nouveau John Woo. Donc on a eu la possibilité de nous lancer dans des aventures nouvelles et c'est aussi cette atmosphère-là qui a attiré quelqu'un comme Christopher Doyle qui est venu et n'est jamais reparti. Pour vous donner un peu une idée de la façon dont fonctionnaient le cinéma et l'industrie du cinéma dans ces années-là à Hong Kong. C'est en fait que tous les gens de cinéma, que ce soient les réalisateurs, les auteurs, les producteurs, ne se sentaient plus obligés de s'enfermer dans des bureaux, ils étaient suffisamment en vue pour pouvoir envahir tous les cafés, tous les hôtels et tous les restaurants de Hong Kong et de parler de cinéma. Donc Hong Kong était devenu un studio à l'air libre.

TF : Alors, parlons maintenant de, tout à l'heure on vous donnera un peu la parole, parce qu'évidemment il y a beaucoup de choses à dire et sans doute des choses que j'oublierai moi-même, parlons maintenant de ta façon de travailler et de ce cinéma très particulier. On sait qu'il y a toujours trois phases, les trois phases traditionnelles de l'écriture du scénario, du tournage et du montage mais avec le cinéma de Wong Kar Wai, on a le sentiment que chacune de ces étapes est une étape en soi. C'est-à-dire que l'écriture, je parlais tout à l'heure des voix off de ce goût pour les longues phrases et les récits avec le goût des dialogues complètement poétiques, sans être un exercice en soi, presque on pourrait dire le tournage évidemment, on sait, la méticulosité de Wong Kar Wai qui est quelque chose d'assez connu, fait que le tournage dure quand même très longtemps. Puis le montage évidemment c'est le dernier résultat qu'on a quand on voit un film de Wong Kar Wai c'est qu'il y a là quelque chose d'une autre écriture et je pourrais rajouter la photo, cher Chris, et puis les acteurs. Je suis presque en train de décrire le cinéma, mais il y a quelque chose de très particulier chez Wong Kar Wai. Ce n'est pas une question jusque-là, la question est quel est le moment favori ou le moment le plus important pour qu'un film soit réussi ?

WKW : Pour vous la faire brève, je dirais qu'en effet je n'échappe pas à la Trinité obligatoire de l'écriture, du tournage et du montage sauf que je ne vois pas pourquoi ce serait nécessairement dans cet ordre-là et pourquoi chacune de ces étapes exclurait les autres. On peut très bien écrire pendant qu'on monte et une fois qu'on a monté, remettre en question l'ordre de ces étapes-là. Je dirais en fait qu'après le deuxième film que j'ai fait qui n'a pas été une grande réussite sur le plan commercial nous avons rencontré vraiment une période assez difficile dans laquelle nous avons un peu remis en question le processus de fabrication. Quand je dis « nous », c'est parce que moi je suis aussi producteur, je suis l'auteur, je suis le réalisateur, donc c'est en tant que tel que chacun de nous, mes collaborateurs aussi ne sont pas que, Christopher n'est pas que mon chef opérateur, il participe tout autant à la construction du film avec moi, mon traducteur aussi parfois, tous ensemble il faut qu'on se réunisse et qu'on essaye de faire le film qui pour nous est le plus crédible, le meilleur dans les contraintes qui sont les nôtres. Nous sommes limités aussi bien en temps qu'en argent mais il faut que l'on reste fidèle à ce que l'on recherche à l'intérieur de ces contraintes.

TF : Nous c'est qui ? C'est-à-dire le producteur c'est toi je sais. Il n'y a pas la pression classique d'un producteur comme dans un studio. J'essaie de savoir pourquoi à chaque fois cela prend tant de temps ?

WKW : Oui il n'y a pas la pression des producteurs mais il y a la pression guère moindre des investisseurs, des distributeurs et puis d'endroits qui attendent le film et qui s'appellent les festivals. Donc il faut quand même qu'on le fasse et qu'on le livre.

TF : Mais il y a quand même une certaine tendance à travailler peut-être comme un peintre dans son atelier et à vouloir pousser très très loin le processus de création qui fait que le moment de terminer soit douloureux.

WKW : Je vais peut-être m'en sortir avec une citation du général de Gaulle qui disait que l'histoire est la rencontre entre l'événement et la volonté. Donc les confrères, consœurs et collaborateurs sont nombreux ici donc chacun peut vous faire la liste des événements absurdes et fortuits qui peuvent survenir pendant l'écriture, le tournage ou le montage d'un film et peut faire prendre aux événements un cours différent de celui que vous aviez prévu et pourtant ce qui nous anime, ce qui fait que nous continuons, c'est que nous tenons à la volonté, à la vision qui est la nôtre, et le fait de vouloir ne pas baisser les bras et faire quelque chose qui soit différent et quelque chose qui soit bon,

qui soit le mieux de ce que nous avons tous à offrir. Je ne sais pas, dans la salle peut-être Nathaniel Méchaly peut raconter comment je l'ai fait venir une semaine à Hong Kong pour l'enfermer dans un studio et lui demander de prendre toute la bande originale de *The Grandmaster*. Et Christopher Doyle pourrait raconter comment on s'est trouvé en Argentine au bout du monde et on n'avait plus de pellicule et on a essayé d'inventer une nouvelle écriture filmique et de travailler qu'avec des plans fixes pour arriver avec nos bouts de pellicule à nous en sortir et terminer quand même le film. Donc tous ces événements, tous ces caprices de la vie, font qu'au lieu d'être paresseux, au lieu de nous endormir sur la volonté qui est la nôtre et le projet qui est le nôtre. On remet à chaque fois tout en question et on essaie de travailler encore plus de donner encore plus de nous pour arriver au produit final. Et puis nous avons des anges gardiens. Aujourd'hui, Gilles Ciment est dans la salle qui peut témoigner qu'il y a ces êtres nécessaires qui nous sauvent en faisant livrer coûte que coûte, in extremis, peut-être avec 12 heures de retard mais tout de même, la copie de *2046* à Cannes.

TF : Moi je voudrais aussi vous raconter et je voudrais rendre hommage à Gilles mais aussi à Wong Kar Wai puisqu'en effet ce n'est pas 12 heures mais 24 heures de retard déjà pour commencer, on a été obligé de repousser et Olivier Assayas qui sera là tout à l'heure avait gentiment accepté, et ceux qui distribuaient *Clean*, on avait switché les deux films, on a fait passer le film d'Olivier Assayas un jour plus tôt pour que arrive *2046* un jour plus tard... C'est d'ailleurs, je dis cela aux journalistes qui sont là c'est une des rares fois où la projection de gala a eu lieu en même temps que la projection de presse et les bobines sont arrivées une par une quasiment à l'aéroport, tu te souviens Gilles, chacune dans un avion privé presque et on projetait une bobine dans la salle de presse et 15 minutes après la bobine dans la salle de gala. Ce qui était quand même une performance qui faisait presque partie. Et évidemment, le film à part ça n'était pas terminé. Et finalement on a eu la chance de découvrir le film tel qu'il était, on avait le sentiment de le voir dans une pellicule qui n'était pas sèche. Et c'est un film qui a été vu pendant le festival avec beaucoup d'avantage. Beaucoup de gens qui l'avaient manqué l'ont vu, tout à l'heure Bertrand Tavernier m'a dit qu'il l'avait vu et avait été très impressionné.

WKW : J'ai de nombreuses raisons de remercier le festival de Cannes qui a beaucoup fait pour moi mais son mérite le plus important reste d'être le couperet qui m'oblige un jour à finir mes films. Je sais que le jour où Cannes attend c'est le moment d'envoyer quelque chose.

TF : Est-ce que c'est vrai puisque l'on parle de *The Grandmaster* qu'il y aurait une deuxième longue version. Je fais mon marché excusez-moi...

WKW : On y vient enfin. J'espère. J'aurais voulu qu'il y ait une plus grande version de *The Grandmaster*, une version plus longue, mais en l'occurrence, il faut aussi que je tourne, que je continue de tourner, donc, je me suis dit que finalement, il serait peut-être bon que *The Grandmaster* ne se contente pas d'être un film, qu'il bénéficie d'un format d'un support plus large.

TF : On revient à la question, quel est le moment préféré, je suppose qu'il va dire aucun, mais bon, l'écriture, le tournage ou le montage ? Le moment où se joue un film et ce qu'il préférerait.

WKW : Je dois dire que j'ai horreur de l'écriture, c'est la phase que j'aime le moins incontestablement, parce que c'est la phase la plus solitaire, vous êtes assis sur une chaise, votre seul interlocuteur est une feuille blanche et finalement vous devez vous débrouiller seul. Donc, comme je n'aime pas du tout cet état, j'ai tendance à le repousser autant que possible. Le montage, j'aime bien ça, je trouve ça très intéressant et très agréable comme phase, or tout le monde le sait mes post-productions sont toujours très brèves. Quand j'étais à Hollywood, j'étais très étonné d'entendre mes pairs américains dire que eux bénéficiaient de six mois de post-production, alors que nous, on a au maximum quatre semaines, une fois que le film est tourné, pour le livrer et donc finalement ce qui nous prend le plus de temps et qui est aussi l'étape essentielle et la plus appréciable pour moi reste le tournage, c'est effectivement long, mais finalement c'est là où vous voyez votre film survenir. Vous arrivez chaque jour sur les décors et vous prenez ce qui vous est donné et vous fabriquez, vous voyez le film vivre, donc c'est ce que j'apprécie le plus sans doute.

TF : Et pourtant, ce qu'on croit être le scénario, l'écriture propre du scénario, les dialogues du cinéma de Wong Kar Wai, vous le savez, est de grande qualité, donc on peut imaginer qu'il souffre pour ça, mais je voudrais te redire que même si l'exercice de l'écriture est douloureux à cause de cette solitude, il est très fort. Et il est très fort à l'intérieur justement du cinéma chinois, du cinéma de Hong Kong de l'époque, pour parler des premiers films. C'est juste un compliment.

WKW : En effet, Chris peut témoigner qu'on dit que je tourne sans scénario, c'est absolument faux, j'écris, j'écris, j'écris en permanence, tous les matins à sept heures, en témoigne Chris, le texte arrive, je suis sans arrêt en train d'écrire. Je dois dire que j'ai beaucoup de mal à trouver des auteurs, des scénaristes qui se prêtent au jeu avec moi et qui puissent écrire pour moi en fait, parce que je change tout le temps d'avis donc ce n'est pas tout à fait viable de demander à quelqu'un de venir et ils trouveront toujours des excuses pour ne pas venir tous les jours et mettre à jour et suivre ma pensée. Donc il faut que je me coltine moi-même cette tâche que je n'aime pas, ce n'est pas pour cela que je ne sais pas écrire, je sais écrire mais je ne le fais pas volontiers et je dois arriver chaque jour sur le plateau en ayant le travail du jour écrit donc ça devient une sorte de cercle vicieux de travail, 24 heures sur 24, où j'écris, je tourne et j'écris, je tourne.

TF : Y-a-t-il, j'ai encore des choses évidemment à demander, mais y-a-t-il dans la salle, je vois Michel Ciment qui est là, il y a des gens qui sont là, des gens dont je ne voudrais pas qu'après ils disent « Pourquoi, tu n'as pas demandé ça, ça, ça... » Y-a-t-il des gens qui veulent lever la main éventuellement, parce qu'un micro est là, pour poser une question ?

Une personne du public : Bonjour. Est-ce que ça veut dire que les acteurs doivent s'adapter le matin même à vos phosphorations nocturnes et découvrir le fruit de votre travail le matin, puisque vous dites que vous arrivez le matin avec votre texte et votre écriture, est-ce que ça demande quelques heures et est-ce que c'est aussi dans cette journée un moment de danger pour tout le monde.

WKW : Je botte en touche.

TF : Je donne le micro à Christopher. Je prends tous les risques...

WKW : C'est Christopher Doyle qui a été le chef opérateur de presque tous mes films.

CD : Je n'ai jamais entendu une traduction aussi belle de ce *bullshit* ! La question que cet homme délicieux me pose tous les jours et qui est invariable, c'est : Est-ce que c'est ça tout ce que tu peux faire ?

WKW : Je vais vous répondre malgré tout, je pense qu'il y a vraiment deux façons

d'envisager le travail d'un acteur et la façon dont un acteur rentre dans un film, ou bien vous, vous commencez par écrire, à créer un scénario et à créer des rôles qui finalement sont des moules, et après il s'agit pour les acteurs de venir et de remplir ce moule et de s'adapter à ce que vous avez préalablement écrit et créé pour lui. Il y a, il y a autre rapport aux acteurs qui est le mien, c'est mon rapport à tous mes collaborateurs, y compris à la distribution de mon film qui est de partir d'eux, de les observer, de créer un espace dans lequel eux créent et eux se meuvent, en l'occurrence pour Maggie Cheung, elle est arrivée pour un film que je considère que finalement ce qu'elle avait à dire, la façon dont elle disait le texte que j'avais écrit, était moins intéressante que ce que son corps me disait, la façon dont son corps remplissait l'espace que j'avais créé et donc j'ai supprimé son texte pour la laisser s'exprimer autrement par le moyen qui était le sien. Donc il s'agit de prendre les acteurs avec ce qu'ils sont avec les spécificités qui sont les leurs et de les accompagner dans la création de ce film-là. Ce processus n'est possible que s'il y a une confiance totale entre les acteurs et moi et c'est notamment le cas dans le cinéma hongkongais d'aujourd'hui où les acteurs, quand ça marche bien pour eux, enchaînent des projets et parfois travaillent sur cinq projets à la fois, ils sont un jour sur le plateau avec vous et ils seront le lendemain sur un autre, ce qui a tendance à les rendre un peu frileux et à les faire proposer des jeux qui s'adaptent un peu à tous les univers, et moi je leur dis toujours de se lâcher de se laisser aller à quelque chose de nouveau, à quelque chose d'inattendu, y compris pour eux et que je serai leur garde-fou, que je leur dirai s'ils vont trop loin ou si ce qu'ils donnent n'est pas dans l'avantage du film. Je donne cette parole-là et je la respecte toujours.

Michel Ciment : Deux grands maîtres du cinéma chinois contemporain Hou Hsiao-Hsien et lui qui avaient ouvert la voie vers un cinéma contemporain nouveau, un renouvellement des formes, ont éprouvé la nécessité à un certain stade de leur carrière de revenir à des sujets classiques du cinéma chinois, des histoires épiques, des légendes, et ces deux films, *The Assassin* et *The Grandmaster*, dans son cas particulier, ça correspondait à quoi ce souci de traiter un matériau ancien ?

WKW : Merci Michel. Je ne peux pas répondre pour Hou Hsiao-Hsien, mais pour ma part, je crois que le germe de ce projet-là, *The Grandmaster*, est apparu en 1997, très loin en Argentine quand nous tournions *Happy Together*. C'était dans la gare centrale, on s'apprêtait à tourner, Chris regardait où planter sa caméra et on a vu ce kiosque à journaux et parmi toutes les couvertures que je voyais, celle qui se distinguait, sachant qu'on était en Argentine et qu'il y a toujours un décalage en Amérique latine avec le

reste du monde, la figure qui se démarquait pour moi était celle de Bruce Lee et ça m'a beaucoup étonné et je me suis demandé pourquoi en 97, 20 ans environ après sa mort, Bruce Lee est encore une figure suffisamment évocatrice pour les Argentins et à travers le monde et j'ai pensé dès cette époque-là, qu'il serait intéressant que pour parler de la figure de Bruce Lee, je parle plutôt de ses maîtres, de ceux qui lui ont transmis son art qui, lui, a pu ensuite se développer à travers le monde. Ce projet-là, je l'ai eu dès cette époque-là mais il m'a fallu beaucoup de temps pour pouvoir vraiment le réaliser et en faire le film qu'est devenu *The Grandmaster*, il a fallu s'ouvrir aussi au marché chinois, pour que ce soit viable financièrement, mais voilà ça fait partie de ces événements-là. Je suppose que pour Hou Hsiao-Hsien c'est du même ordre, je suppose que lui aussi, pour pouvoir retourner à un genre épique, pour pouvoir vraiment se lancer dans un projet de cette envergure, il a fallu qu'il attende que les ressources nécessaires surviennent.

TF : Il était prévu qu'on fasse une heure un quart, une heure vingt, mais il y a deux sujets à aborder, puisqu'on parle de *Happy Together* et de Buenos Aires et de l'Argentine. Wong Kar Wai qui est le cinéaste des bouleversements, du franchissement, du passage, a choisi d'évoquer la rétrocession de Hong Kong à la Chine, par l'histoire d'amour de deux garçons qui vont de l'autre côté du monde, dans le sud du monde en Argentine. Est-ce que c'était quand même une façon de faire un film sur une nostalgie d'un pays ou sur une peur au contraire de faire un film d'amour ou au contraire de faire un film politique, et en tout cas une volonté de parler d'un événement politique important ?

WKW : Oui, bien sûr il y a quelque chose de la situation politique qui transpire dans un film quel qu'il soit, mais en fait l'attente et la pression était complètement démesurée. Je me souviens que dès *Chungking Express*, quand on a tourné le film en 94, déjà à chaque fois qu'on allait quelque part pour promouvoir le film, pour le montrer, alors on nous demandait « Qu'est-ce que vous pensez de la rétrocession ? », et finalement les questions portaient plus sur la situation politique que sur le film lui-même. Un an après quand on faisait *Les Anges déchus* en 95, les journalistes venaient sur le plateau et disaient « Alors votre prochain sujet, est-ce que ça va être la rétrocession ? » Cela avait tendance à m'irriter. Je disais que non, je ne ferai pas de film sur le sujet, car si tant est que je voudrais en faire, l'impact de la rétrocession sur Hong Kong et sur la société tarderait à venir, ce n'est pas dans l'immédiat que moi, je pourrais dire quelque chose, sur ce changement-là de la société de Hong Kong. Et donc, une fois que ce film-là aussi

était fait, je me suis demandé ce que je pourrais faire et c'est avec mon producteur, c'est en fait en ouvrant, en regardant un plan, en mettant le doigt sur l'Argentine qu'on a choisi de faire cette histoire si loin, à Buenos Aires, ce serait l'histoire de deux hommes, d'une relation homosexuelle et que ça se passerait à Buenos Aires. Donc c'était apparemment très éloigné de nos préoccupations locales et pourtant, à travers le sujet des passeports par exemple, puisque ça faisait partie des paradoxes de la situation que l'on vivait à l'époque où les citoyens de Hong Kong avaient des passeports britanniques et pourtant ils ne pouvaient pas résider en Grande-Bretagne avec ce passeport-là et l'enjeu que cela constituait au moment de la rétrocession, que cette réalité-là a aussi fini par circuler dans le film. Donc en quelque sorte, on était à la fois très loin et très proche. Peut-être aussi, une motivation qui était la nôtre, c'est qu'on ne savait ce qu'il allait advenir de nous après la rétrocession et on ne savait pas si la censure chinoise s'appliquerait aussi à Hong Kong, donc une histoire homosexuelle, il était possible qu'on ne puisse plus la tourner après la rétrocession. Donc ça fait partie de ces événements ces contraintes qui vous dirigent dans un sens ou dans un autre.

TF : Alors cela amène presque à la dernière question, la Chine. La Chine continentale est à la fois un pays millénaire et très ancien et en même temps, un jeune pays qui s'impose de plus en plus sur le plan mondial économique et démographique et qui est en train de devenir un grand pays de cinéma avec beaucoup de salles de multiplexes qui s'ouvrent partout, avec un enthousiasme de la part des spectateurs, pour aller au cinéma et avec également de nouveaux moyens de production. Comment est-ce que Wong Kar Wai voit cette situation ?

WKW : Je crois que la situation aujourd'hui en Chine pour l'industrie cinématographique est assez comparable à ce que je disais des années 80 à Hong Kong, c'est-à-dire qu'il y a un essor formidable, qu'il y a des opportunités qui se multiplient. En effet, ça commence par les salles, c'est parce que les exploitants multiplient les salles, qu'il y a une sorte d'appel, aussi pour la production cinématographique. Aujourd'hui la Chine est le pays du monde qui comporte le plus grand nombre d'écrans à travers le monde, et donc, parce qu'il y a ces écrans, il faut aussi essayer d'insuffler une énergie nouvelle dans la production, il se trouve que j'ai été l'année dernière le président du jury d'un nouveau festival en Chine. En fait c'est un festival de premiers films. J'ai ressenti une certaine envie pour les jeunes cinéastes d'aujourd'hui. Quand j'ai regardé les *line-up* de toutes les sociétés de production qui étaient là, j'ai vu qu'en fait il y a un déploiement de moyens absolument inimaginables pour les gens de ma génération.

C'est-à-dire qu'il y a toutes sortes d'ateliers, de forums, de tables rondes de toutes sortes d'initiatives qui visent à encourager de nouveaux talents à produire des films, et c'est intéressant de voir tout l'argent qui est en jeu, tous les producteurs qui attendent qu'un nouveau talent vienne frapper à leur porte, mais il y a aussi la nécessité, donc c'est une situation assez paradoxale de voir qu'il y a d'une part tous ces gens qui attendent que des talents arrivent, et pourtant il y a une compétition très grande qui peut aussi s'instaurer. Ça crée une difficulté en soi pour un jeune talent qui va arriver sur le marché. Il fut un temps où les premiers films venaient de gens qui étaient des gens qui avaient fait des études de cinéma, qui étaient des amoureux du cinéma, ce sont eux qui se lançaient dans l'aventure de la réalisation d'un premier film. Aujourd'hui ce n'est plus du tout le cas. Les gens qui font des premiers films, ils viennent d'à peu près n'importe où et leur environnement, comme leur motivation, peut être tout autre. Cela crée une situation assez inhabituelle, donc la concurrence est beaucoup plus diversifiée. Il y a aussi la concurrence due à l'ouverture du marché chinois, et ce ne sont plus seulement les Chinois qui peuvent bénéficier de ce système, mais aussi des réalisateurs indiens ou thaïlandais ou européens. Donc, il y a une espèce de redéfinition du cadre qui fait que c'est difficile de prévoir de quoi sera fait l'avenir.

TF : La dernière question est grande et courte à la fois. Quel est ton propre avenir ?

WKW : Ce n'est pas une si grande question. Je pense que j'ai eu la chance toute ma vie de pouvoir faire les films que je voulais faire. Donc je vois l'avenir sur le même esprit et le même chemin. Je pense que je continuerai de donner le meilleur de moi-même pour faire des films dont j'estime qu'ils valent la peine d'être faits.

Repère bibliographique

[Au lieu d'une bibliographie thématique, un repère bibliographique plutôt linéaire, au fil des chapitres, est proposé ici pour rendre service au lecteur dans une circumambulation.]

Avertissement : le goût de la mise en rapport

Baecque (de), Antoine, « Il est bien chanceux, le Français qui peut dire qui est son vrai père », in Antoine de Baecque, Arnaud Guigue (dir.), *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004.

Pelechian, Artavazd, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », *Trafic* n° 2.

Joyard, Olivier, « In the mood for kung-fu », *Les inrockuptibles*, n° 907.

Jung, C. G., *Types psychologiques*, 8^e éd [1950], Genève, Georg, 1993.

Le périlleux enchaînement des choses : en guise d'introduction

Albera, François et al., « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *l'Histoire-caméra* », 1895, n° 60.

Assayas, Olivier, Tesson, Charles, « Made in Hong-Kong », *Cahiers du cinéma*, 1984.

Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la camera-stylo », in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992.

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc, *Esthétique du film*, 3^e éd [1983], Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2004.

Aumont, Jacques, *Les théories des cinéastes*, 2^e éd [2002], Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011.

—, Marie, Michel, « cinéphilie », in *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd [2001], Paris, Armand Colin, 2016.

Baecque (de), Antoine, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, t. 1*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

— *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, t. 2*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

— « Le temps perdu du cinéma », in Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Le retour du cinéma*, Paris, Hachette, coll. « Question de société », 1996.

— *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, coll. « Générations », 1998.

- , Toubiana, Serge [1996], *François Truffaut*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.
- Baecque (de), Antoine, *La cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* [2003], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005.
- *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008.
- « Louis Skorecki », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.
- « Olivier Assayas », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.
- , Herpe, Noël, *Éric Rohmer : biographie*, Paris, Stock, 2013.
- Baecque (de), Antoine, « L'amitié est le marchepied de la haine (François Truffaut et Jean-Luc Godard) », in *Histoires d'amitiés*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2014.
- Bouquet, Stéphane, « En beauté », *Cahiers du cinéma*, n° 511.
- Bradfer, Fabienne, « Cannes in the mood for Wong Kar-wai », *Le Soir*, 18 mai 2006.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- Ciment, Michel, « Travailler comme dans une “jam session” » in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, op. cit.
- , Niogret, Hubert, « Chaque film possède sa part de chance », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, op. cit.
- Daney, Serge, « Après tout », in Antoine de Baecque (dir.) *La politique des auteurs : les entretiens* [1984], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001.
- Douin, Jean-Luc, *Le cinéma du désir: dictionnaire*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, coll. « Littérature française », 2012.
- Eisenstein, Sergueï, « La quatrième dimension du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 270.
- Evans, Richard, *Entretiens avec Carl Gustav Jung avec des commentaires d'Ernest Jones* [1970], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.
- Georgina Evans, « Red : A Fraternity of Strangers », The Criterion Collection. (<https://www.criterion.com/current/posts/2064-red-a-fraternity-of-strangers>)
- Guigue, Arnaud, *Pour une cinéphilie grand angle*, Biarritz, Séguier, coll. « Ciné », 2009.
- Joubert-Laurencin, Hervé, « André Bazin », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.
- Joyard, Olivier, « L'architecte et le vampire », in Charles Tesson et Olivier Joyard (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Made in China : Taipei, Hong-Kong, Shanghai, Pékin », 1999.
- Brochure accompagnant le DVD d'*Eros*, édité par CDiscount, coll. « les inrockuptibles cinéma actuel », 2006
- Jung, C. G., « Préface à Suzuki : « La grande délivrance » », in *Psychologie et orientalisme*, Paris, Albin Michel, 1984.
- *Synchronicité et Paracelsica*, Paris, Albin Michel, 1988.
- *Types psychologiques*, op. cit.

— *L'Ame et la Vie* [1963], Pairs, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1995.

Kraicer, Shelly, « One Horizontal, One Vertical: Some Preliminary Observations on Wong Kar-wai's *The Grandmaster* », *Cinema Scope*, n° 54.

Le Clézio, J. M. G., « Préface » in *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, 4^e éd [1997], Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2017.

Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000.

— (dir.), *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes*, Biarritz, Séguier-Archimbaud, coll. « Ciné », 2006.

Pourvali, Bamchade, *Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique*, Paris, Amandier/Archimbaud, coll. « Ciné-crédation », 2007.

Rohmer, Éric, « La vie c'était l'écran », in Alain Bergala, Marc Chevré et Serge Toubiana (dir.), *Le roman de François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984

Rohmer, Éric, Chabrol, Claude, *Hitchcock* [1957], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 2006.

Shambu, Girish, *The New Cinephilia*, Caboose, coll. « Kino-Agora », 2014.

— « The Apu Trilogy : Behind the Universal », The Criterion Collection.

(<https://www.criterion.com/current/posts/3804-the-apu-trilogy-behind-the-universal>)

Sinnerbrink, Robert, « *Stimmung* : exploring the aesthetics of mood », *Screen*, n° 53 : 2 Summer.

Skorecki, Louis, « Contre la nouvelle cinéphilie », *Cahiers du cinéma*, n° 293.

Susan Sontag, « The Decay of Cinema ».

(<https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>)

Sutter (De), Laurent, « Pour la nouvelle cinéphilie », *Diacritik*, 8 décembre 2015.

(<https://diacritik.com/2015/12/08/pour-la-nouvelle-cinephilie/>)

Suzuki D. T., « Préface », in Eugen Herrigel, *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [1970], Paris, Éditions Dervy, coll. « L'Être et L'Esprit », 2012.

Teo, Stephen, *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong : Hong Kong University Press, coll. « New Hong Kong Cinema Series », 2007.

Tesson, Charles, « Peut-on être rohmero-rivettien ? », *Cahiers du cinéma*, n° 653.

Tobin, Yann (dir.), *Wong Kar Wai*, Paris, Scope, coll. « Positif », 2008.

Vitoux, Frédéric, « L'araignée sans stratégie », *Positif*, n° 257-258.

Première partie

Pour une esthétique de la grâce : inspirée par C. G. Jung

Baecque (de), Antoine, *Feu sur le quartier général !*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008.

Bazin, André, « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 18^e éd [1985], Paris-Condé-sur-Noireau, Cerf-Corlet, coll. « 7^e art », 2008.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*

Evans, Richard, *Entretiens avec Carl Gustav Jung avec des commentaires d'Ernest Jones*, *op. cit.*

Chapitre 1

À la recherche d'un « avant » : question du sens

- Agel, Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1952.
- Agnel, Aimé, *Jung, la passion de l'Autre*, Toulouse, Milan, coll. « Les Essentielles Milan », 2004.
- « Jung et le phénomène religieux », *Imaginaire & Inconscient*, 2003/3 n° 11.
- , Cazenave, Michel, « religieux » in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2008.
- Aurigemma, Luigi, *Perspectives jungiennes*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences et symboles », 1992.
- Baecque (de), Antoine, *La cinéphilie*, op. cit.
- Cazenave, Michel, *Jung revisité II : Jung et le religieux*, Paris, Entrelacs, 2012.
- « synchronicité », in Aimé Agnel (dir.) *Dictionnaire Jung*, op. cit.
- (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1996 ; notamment « tao ».
- Chantre, Benoît (dir.) *Bresson par Bresson : Entretiens (1943-1983)*, Paris, Flammarion, coll. « Écrire l'art », 2013 ; notamment « Le vent souffle où il veut » et « Les rythmes d'un film doivent être des battements de cœur ».
- Cieutat, Michel, Ciment, Michel, « La mélancolie n'est pas une maladie. C'est un état d'esprit. » (entretien avec Lars von Trier), *Positif*, n° 607.
- Confavreux, Joseph, « Soulèvements » (entretien avec Georges Didi-Huberman) (<https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34&t=996s>)
- Doyle, Christopher, « Don't Try for Me, Argentina », in John Boorman, Walter Donohue (dir.) *Projections 8 : Film-makers on Film-making*, Londres, Faber and Faber, 1998.
- Enyedi Ildikó, « Une auto-éducation sensuelle et sentimentale » (entretien avec Louis Dumas et Stéphane Goudet), *Positif*, n° 681.
- « Entretien avec PopMatters à propos de *Corps et âme* ».
- (<https://www.popmatters.com/ildiko-enyedi-interview-on-body-and-soul-defending-ourselves-limiting-ourse-2495377784.html>)
- Evans, Richard, *Entretiens avec Carl Gustav Jung avec des commentaires d'Ernest Jones*, op. cit.
- Freeman, John, « Face à face », in Michel Cazenave (dir.) *Carl Gustav Jung*, op. cit.
- Humbert, Élie G., *L'homme aux prises avec l'inconscient : réflexions sur l'approche jungienne* [1992], Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1994 ; notamment « Le moment juste » et « Kairos — Le moment, différents vécus de l'expérience du centre ».
- *Jung* [1982], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004.
- Jerotić, Vladeta, *Jung entre l'orient et l'occident*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Perspectives spirituelles », 2012.
- Jung, C. G., *La guérison psychologique*, Paris, Librairie de l'Université de Genève et Buchet-Chastel, 1953.
- *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965.

- *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensée* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1973.
- *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, Paris, Albin Michel, 1979 ; notamment « Préface à l'édition anglaise du *Yi King* ».
- « La conscience morale d'un point de vue psychologique », in *Aspects du drame contemporain*, 4^e éd [1971], Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, S. A / Paris, Buchet-Chastel, 1983.
- « La psychologie analytique est-elle une religion ? », in Michel Cazenave (dir.) *Carl Gustav Jung*, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1984.
- *Nietzsche's Zarathustra : notes of the seminar given in 1934-1939, vol. 1*, Londres : Routledge, 1989.
- *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990.
- « La fonction transcendante », in *L'âme et le soi, renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, 1990.
- *Types psychologiques*, *op. cit.*,
- *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie* [1953], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1996.
- *Psychologie et religion* [1958], Paris, Buchet/Chastel, 1996.
- *Un mythe moderne : Des « Signes du ciel »* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996.
- , Kerényi, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie : L'enfant divine, la jeune fille divine*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.
- *Les racines de la conscience : études sur l'archétype* [1971], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2005.
- *Sur les fondements de la psychologie analytique : les conférences Tavistock*, Paris, Albin Michel, 2011.
- *Le Livre Rouge* [2009], Paris, L'Iconoclaste/La Compagnie du Livre Rouge, 2012.
- *Introduction à la psychologie jungienne : d'après les notes manuscrites prises durant le Séminaire sur la Psychologie analytique donné en 1925 par C. G. Jung*, Paris, Albin Michel, 2015.
- Maillard, Christine, *Du Plérôme à l'Etoile : les Sept Sermons aux Morts de Carl Gustav Jung*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Germaniques » 1993.
- Neyrat, Cyril, *François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2007.
- Otto, Rudolf, *Le sacre : L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [1949], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petit Bibliothèque Payot », 2001.
- Ratner, Megan, « Dangerous Methodology : Interview with David Cronenberg », *Film Quarterly*, n° 65 : 3 Spring.
- Rey, Alain (dir.) « filiation », *Le grand Robert de la langue française vol. IV (Entr-Gril) : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1985.
- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, « psychic reality », in Andrew

Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut dans, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1986.

Stevens, Anthony, *Jung : l'œuvre-vie* [1990], Paris, Editions du Félin, coll. « Le temps et les mots », 1994.

Tacey, David, « Le rôle du numineux dans la réception de Jung », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2008/3 n° 127.

Tardan-Masquelier, Ysé, *Jung et la question du sacré*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1998.

Thibaudier, Viviane, « Jung et l'image », *Imaginaire & Inconscient*, 2002/1 n° 54.

— « Elie Humbert et la question du sens », conférence donnée à SFPA en novembre 2010.

(https://cgjungfrance.com/Elie-Humbert-et-la-question-du?debut_navigation_date=%40418)

— *100 % Jung*, Paris, Eyrolles, coll. « Concentré de psy », 2011.

— « À propos de *100 % Jung* » (entretien).

<http://www.sereni.org/tv/100-jung-avec-viviane-thibaudier/>

— « La vallée où poussent les âmes », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2013/1 n° 137.

— « Jung à la sauce cantonnaise », conférence donnée à l'AFTP en septembre 2017.

(<https://types-psychologiques.com/jung-chine-conference-paris-viviane-thibaudier/>)

Vandenbroucke, Bernadette, « psychoïde », in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung, op. cit.*

Chapitre 2

La tentation de l'imagination créatrice : vivre symboliquement

Abrams, M. H., *A glossary of literary terms*, 7^e éd [1957], New York, Harcourt Brace College Publishers.

Agnel, Aimé, « Écrire, rêver, une affaire de devenir », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2009/2 n° 129.

— *Hitchcock et l'ennui : une psychologie à l'œuvre*, Paris, Ellipses, 2011.

— in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung, op. cit.* ; notamment « imagination active », « imagination créatrice », « intuition », « mythe », « projection », « participation mystique », « primitif », « quaternité », « totalité ».

— « Jung et Fellini. L'inconscient crée des images, le film reste à faire », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2012/1 n° 135.

Amiel, Vincent, « Andreï Tarkovski », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma, op. cit.*

Andrew, Dudley, *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1983.

Aumont, Jacques, *Les théories des cinéastes, op. cit.*

—, Marie, Michel, « intertexte », in *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd [2001], Paris, Armand Colin, 2016.

Avédikian, Serge, « Lettre à Artavazd Pelechian », *Artavazd Pelechian : une symphonie du monde, op. cit.*

Baecque (de), Antoine, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989.

— *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, t. 1, op. cit.*

—, Toubiana, Serge, *François Truffaut, op. cit.*

Baecque (de) Antoine, Tesson, Charles, « Comment peut-on être moderne ? Entretien avec André S. Labarthe », in Antoine de Baecque et Charles Tesson (dir.), *La Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.

Baecque (de), Antoine, in Antoine de Baecque, Arnaud Guigue (dir.), *Le dictionnaire Truffaut, op. cit.* ; notamment « Robert Lachenay (pseudonyme) », « extrême centre ».

— *La cinéphilie, op. cit.*

— in Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !, op. cit.* ; notamment « Le secret est perdu, mais la mémoire existe : entretien avec Jean-Luc Godard » et « Les traversées du cinéma ».

— *L'Histoire-caméra, op. cit.*

— *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », 2008.

— *Godard : biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2010.

—, Chevallier, Philippe, « Avant-Propos », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma, op. cit.*

Baecque (de), Antoine, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013/1 n° 117.

—, Herpe, Noël, *Éric Rohmer, op. cit.*

Baecque (de), Antoine, « Bazin au combat », in Hervé Joubert-Laurencin, Dudley Andrew (dir.), *Ouvrir Bazin*, Montreuil, Éd. de l'Œil, 2014.

— « La création-critique », in Emmanuel Wallon (dir.), *Scènes de la critique : les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Arles/Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2015.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.* ; notamment « Ontologie de l'image photographique », « Le mythe du cinéma total », « Le cinéma et l'exploration », « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson ».

Bickerton, Émilie, *Brève histoire des Cahiers du cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2012.

Bittinger, Nathalie, *2046 de Wong Kar-Wai*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 cinéma », 2007.

Bondartchouk, Natalia, Entretien avec Natalia Bondartchouk dans le bonus de *Solaris*, DVD édité par The Criterion Collection en 2002.

Bradfer, Fabienne, « Wong Kar Wai envoûte 2004 », *Le Soir*, 15 décembre 2004.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe, op. cit.*

Brezna, Irena, « An Enemy of Symbolisme », in John Gianvito (dir.), *Andreï Tarkovsky : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers Series ».

— « Entretien avec Andreï Tarkovski », in *Andreï Tarkovski*, Paris-Marseille, Rivages, coll. « Dossier Positif ».

Cazenave, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles, op. cit.* ; notamment « Introduction » et « Hermès ».

Cazenave, Michel, in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, op. cit. ; notamment « éros », « opposés ».

— *Jung revisité I : La réalité de l'âme*, Pairs, Entrelacs, 2011 ; notamment « L'éros ou le désir de l'un » et « L'imagination, puissance de l'âme ».

Chabrol, Claude, « Histoire d'un interview » in Jean Narboni (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Alfred Hitchcock », 1980.

—, « Préface » (son avertissement du traducteur), in *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Alfred Hitchcock », op. cit.

—, Guerif, François, *Comment faire un film* [2003], Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2004.

Chion, Michel, *Écrire un scénario : édition définitive*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 2007.

— *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2008.

— « The Third Reality : *In the Mood for Love* », in Martha P. Nochimson (dir.), *A Companion to Wong Kar-wai*, Malden, Wiley Blackwell, 2016.

Cieutat, Michel, « Antoine de Baecque », in Michel Ciment et Jacques Zimmer (dir.), *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1997.

Ciment, Michel, Gombeaud, Adrien, Niogret, Hubert, « Décrire un état d'esprit : entretien avec Wong Kar Wai », *Positif*, n° 626.

Coleridge, Samuel Taylor, *Autobiographie littéraire (Biographia Literaria)* dans *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007.

Collet, Jean et al., « Entretien avec Claude Chabrol », in Antoine de Baecque et Charles Tesson (dir.), *La Nouvelle Vague*, op. cit.

Cossé, Laurence, « Portrait d'un cinéaste en moine poète » (entretien avec Tarkovski), in Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, op. cit.

Dallett, Janet, « Active Imagination in Practice », in Renos K. Papadopoulos (dir.) *Carl Gustave Jung : critical assessments*, vol. 3, Londres, Routledge, 1992.

Daney, Serge, Bonitzer, Pascal, « Entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, n° 323-324.

Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1972.

Desjardins, Aline, *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut* [1973], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1987.

Dorly, Claire, « corps », in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, op. cit.

Dubreuil, Maroussia, « Henri Langlois », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.

Fiant, Antony, « Le cinéma traversé : entretien avec Antoine de Baecque », *Études cinématographiques*, n° 72.

Frappat, Hélène, *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma-Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2007.

Frodon, Jean-Michel, « Un langage d'avant Babel. Cinéma conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard », in Claire Dénier, Marguerite Vappereau (dir.), *Artavazd Pelechian : une symphonie du monde*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côte cinéma », 2016.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré* [1982], Paris

Editions du Seuil, 1992.

Gillain, Anne (dir.), *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1988.

Golliou, Catherine, « La quête de la liberté », in *Le Point*, n° hors-série 13 « Les maîtres penseurs-Carl Jung », 2013.

Humbert, Élie G., *Jung*, op. cit.

Jousse, Thierry, *Wong Kar-wai*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », 2006.

Jullier, Laurent, Leveratto, Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010.

Jung, C. G., « Psychologie analytique et conception du monde », in *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1961.

— « Approaching the unconscious », in *Man and his Symbols*, New York, Anchor Press, 1964.

— *Essai d'exploration de l'inconscient*, op. cit.

— *Ma vie*, op. cit.

— *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, op. cit.

— *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980.

— « Une expérience du processus d'individuation », in *L'âme et le soi, renaissance et individuation*, op. cit.

— *Psychologie et alchimie* [1970], Paris, Buchet/Chastel, 1995.

— *Les racines de la conscience*, op. cit.

— *Sur les fondements de la psychologie analytique : les conférences Tavistock*, op. cit.

Kiener, Hélène « Le problème religieux dans l'œuvre de Jung », in Michel Cazenave (dir.) *Carl Gustav Jung*, op. cit.

Lalanne, Jean-Marc, « Maggie Cheung », *Cahiers du cinéma*, n° 553.

Langlois, Henri, *Écrits de cinéma, 1931-1977*, Bernard Benoliel, Bernard Eisenschitz (dir.), Paris, Flammarion, coll. « Écrire l'art », 2014 ; notamment « Entretien avec Henri Langlois », « Musées imaginaires », « Le cinéma c'est l'écran immense de Lumière, pas le mouchoir de poche d'Edison », « Un voyage initiatique ».

Lao-Tseu, *Tao-te-king* [1974], Paris, Librairie de Médicis, 1994.

Li, Hongyu, « *The Grandmaster* or the Grand Barber ? Multiple Choice Questions for Wong Kar Wai », in Silver Wai-ming Lee et Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers Series ».

Maillard, Christine, *Du Plérôme à l'Etoile : les Sept Sermons aux Morts de Carl Gustav Jung*, op. cit.

— « Note sur la traduction française », in C. G. Jung, *Le Livre Rouge*, op. cit.

— *Au cœur du Livre rouge : les Sept Sermons aux Morts : aux sources de la pensée de C. G. Jung*, Paris, Éditions Imago/La Compagnie du Livre Rouge, 2017.

Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006.

Miller, David L., « The 'Stone' Which is Not a Stone. C. G. Jung and the Postmodern Meaning of 'Meaning' », in Renos K. Papadopoulos (dir.) *Carl Gustave Jung : critical assessments*, vol. 4, Londres, Routledge, 1992.

Perrot, Etienne, « Avertissement du traducteur », in C. G. Jung, *Commentaire sur*

le Mystère de la Fleur d'Or, op. cit.

Powers, John, *WKW : the cinema of Wong Kar Wai*, New York, Rizzolo, 2016.

Ramond, Charles, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Dictionnaire », 2016.

Rayns, Tony, « poet of time », *Sight and Sound*, septembre 1995.

— Commentary audio dans le bonus de *Chungking Express*, DVD édité par The Criterion Collection en 2008.

Rhi, Bou-Yong, « Comme les rivières de Lao-Tseu », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2011/1 n° 133.

Robic, Sylvie, « C'est une joie et une souffrance », in Antoine de Baecque, Arnaud Guigue (dir.), *Le dictionnaire Truffaut*, op. cit.

Rohmer, Éric, « Alfred Hitchcock : *Vertigo* », in Jean Narboni (dir.) *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrits », 1984.

Schifano, Laurence, *Orphée de Cocteau*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours-cinéma », 2002.

Shelley, Percy Bysshe, « Mutabilité », in Christophe Marchand-Kiss (dir.), *Percy Bysshe Shelley : poèmes*, Paris, Textuel, coll. « L'œil du poète », 1998.

Simsolo, Noël, *Le dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. « POP culture », 2013.

Sontag, Susan, « Les films de Robert Bresson », in *L'œuvre parle* [1968], Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2010.

Tardan-Masquelier, Ysé, *Jung et la question du sacré*, op. cit.

Tarkovski, Andreï, « Éloge de l'homme faible », *Cahiers du cinéma*, n° 392.

— *Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice* [1989], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2004.

— *Journal : 1970-1986 (Édition définitive)* [1993], Paris, Philippe Rey, 2017.

Thibaudier, Viviane, in Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, op. cit. ; notamment « archétype », « inceste », « sacrifice ».

— *100% Jung*, op. cit.

Tirard, Laurent, *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

— « Wong Kar Wai dans ses propres mots », in Li Jhao-sing et Pan guo-ling (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, Hong Kong, Joint Publishing, 2004.

— *Leçons de cinéma : l'intégrale*, Paris, Nouveau monde, coll. « Collection cinéma », 2009.

Truffaut, François, « Comment j'ai tourné *L'Enfant sauvage* », *Avant-Scène Cinéma*, n° 107, octobre 1970.

— *Les films de ma vie* [1975], Paris, Flammarion, 1984 ; notamment « À quoi rêvent les critiques ? », « *La Tour de Nesle* », « *Un condamné à mort s'est échappé* ».

— « Présentation », in André Bazin, *Jean Renoir* [1971], Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989.

— *Le plaisir des yeux* [1987], Paris, Flammarion, coll. « Champs contre-champs », 1990 ; notamment « Ainsi vivait Henri Langlois », « Pour Bresson : haute fidélité sur longue durée », « En travaillant avec Catherine Deneuve », « Une certaine tendance du cinéma français ».

— *Correspondance* [1988], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1993.

Wong, Kar Wai, *The Grandmaster : Sur la route des Grands Maîtres* dans le bonus de *The Grandmaster*, blu-ray édité par Wild Side en 2013.

Zvonkine, Eugénie, « formalistes russes » in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.

Deuxième partie

Études sur la phénoménologie de la nostalgie-archétype wong kar waienne

Keats, John, *Ode sur une Urne Grecque* dans *Poèmes choisis*, Paris, Aubier, coll. « Collection Bilingue des classiques étrangers », 1952.

Chapitre 3

Rechercher le film dans tous les films

Baecque (de), Antoine, *Andrei Tarkovski*, op. cit.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, Urbana, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2005.

Chion, Michel, *Andreï Tarkovski*, op. cit.

Gauthier, Guy, *Andrei Tarkovski*, Paris, Edilig, coll. « Filmo », 1988.

Jiang, Xin, *All the films by Wong Kar Wai*, Pékin, China Radio and Television Publishing House, 2004

Jousse, Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1989.

Jung, C. G., « Psychologie et poésie » in *Problèmes de l'âme moderne*, op. cit.

Lalanne, Jean-Marc, « Deux fois deux », *Cahiers du cinéma*, n° 490.

Martin, Sean, *Andrei Tarkovsky*, Harpenden, Kamera books, 2011.

Tarkovski, Andreï, *Le Temps scellé*, op. cit.

Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, Londres, British film institute, coll. « World Directors », 2005.

Tesson, Charles, « Wong Kar-wai », in Jean A. Gili, Daniel Sauvaget, Charles Tesson, Christian Viviani, *Les grands réalisateurs*, Paris, Larousse, coll. « Reconnaître/Comprendre », 2006.

Chapitre 4

Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (I)

Baecque (de), Antoine, « Préface » in Jean-Christophe Ferrari, *Le Miroir de Andreï Tarkovski*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2009.

- Bouquet, Stéphane, « De sorte que tout communique », *Cahiers du cinéma*, n° 527.
- Brunette, Peter, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Chion, Michel, *Andreï Tarkovski*, *op. cit.*
- Ciment, Gilles, « La leçon de cinéma de Wong Kar-wai », *Avant-Scène Cinéma*, n° 504.
- Ciment, Michel, « Travailler comme dans une “jam session” », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- , Niogret, Hubert, « Deux personnes qui dansent ensemble lentement », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- Delorme, Stéphane, « A maintes reprises », *Cahiers du cinéma*, n° 529.
- Johnson, Vida T., Petrie, Graham, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Jousse, Thierry, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Joyard, Olivier, « L'architecte et le vampire », Charles Tesson, Olivier Joyard, (dir.), *Cahiers du cinéma*, n° hors-série « Made in China : Taipei, Hong-Kong, Shanghai, Pékin », *op. cit.*
- Lalanne, Jean-Marc, « De l'intérieur des images », in David Martinez, Ackbar Abbas, Jimmy Ngai, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Li, Jhao-sing, Pan, guo-ling, « On peut dire que je suis un perfectionniste » (entretien avec Patrick Tam), in Li Jhao-sing, Pan guo-ling, (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Marías, Miguel, « Forever Falling », *Sight and Sound*, mai 2011.
- Ngai, Jimmy, « Los Angeles/Tokyo. Dialogues dans l'espace et dans le temps », in Jean-Marc Lalanne, David Martinez, Ackbar Abbas, Jimmy Ngai, *Wong Kar-wai*, Paris, Dis Voir, 1997.
- Ostria, Vincent, « Le plus bel âge : entretien », *Les Inrockuptibles*, n° 47.
- Pourvali, Bamchade, *Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique*, *op. cit.*
- Rayns, Tony, « Poet of Time », *art. Cit.*
- Reynaud, Bérénice, « Entretien avec Wong Kar-wai », *Cahiers du cinéma*, n° 490.
- Sorin, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010.
- Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Tesson, Charles, *Akira Kurosawa*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Grands Cinéastes », 2007.
- Tirard, Laurent, *Leçons de cinéma : l'intégrale*, *op. cit.*
- Yeung, Wai-lan, Lau, Chi-kwan, « The This and That of Wong Kar-wai », in Silver Wai-ming Lee, Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews*, *op. cit.*

Chapitre 5

Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (II)

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1977.
- Camhi, Leslie, « Setting his tale of love found in a city long lost », *New York Times*, janvier 28, 2001.

- Chion, Michel, *Andreï Tarkovski*, *op. cit.*
- Ciment, Michel, « Travailler comme dans une “jam session” », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- , Niogret, Hubert, « Comme fumer de l’opium », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- « Deux personnes qui dansent ensemble lentement », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- Delmotte, Benjamin, « *In the Mood for Love*, le refus de montrer », *Avant-Scène Cinéma*, n° 504.
- Frodon, Jean-Michel, « Nous étions comme une troupe de cirque sur la route », *Cahiers du cinéma*, n° 594.
- Gross, Larry, « Nonchalant Grace », *Sight and Sound*, septembre 1996.
- Johnson, Vida T., Petrie, Graham, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, *op. cit.*
- Jousse, Thierry, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Lalanne, Jean-Marc, « De l’intérieur des images », in *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Li, Cheuk-to, « 2046 : la version cannoise vs la version sortie en salle », in Li Jhao-sing, Pan guo-ling (dir.), *Le cinéma de Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Niogret, Hubert, « Nos années sauvages : d’une terre à l’autre », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- « *Les Cendres du temps* : la mémoire, source de tourments », in Yann Tobin (dir.), *Wong Kar Wai*, *op. cit.*
- Rayns, Tony, « In the mood for Edinburgh », *Sight and Sound*, août 2000.
- Senik, Juliette, « Découpage d’*In the Mood for Love* », *Avant-Scène Cinéma*, n° 504, Juillet 2001.
- Teo, Stephen, *Wong Kar-wai*, *op. cit.*
- Woo, John, Commentary de John Woo dans le bonus de *The Killer*, DVD édité par The Criterion Collection, 1998.
- Yeung, Wai-lan, Lau, Chi-kwan, « The This and That of Wong Kar-wai », in Silver Wai-ming Lee, Micky Lee (dir.), *Wong Kar Wai : Interviews*, *op. cit.*

Voler grâce aux virtualités de poisson : en guise de conclusion

- Aumont, Jacques, *Les théories des cinéastes*, *op. cit.*
- Bazin, André, « Le monde du silence », in *Qu’est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*
- Bréan, Samuel, Weidmann Anne-Lise, « *The Grandmaster* : Un film, deux versions, trois adaptateurs », *L’Écran traduit*, n° 2, automne, 2013.
- Frappat, Hélène, *Roberto Rossellini*, *op. cit.*
- Frodon, Jean-Michel, « Wong Kar-wai : « Mon film aurait pu s’appeler Il était une fois le kung-fu ». (<http://www.slate.fr/story/70813/wong-kar-wai-grandmaster-interview>)
- Jung, C. G., *Essai d’exploration de l’inconscient*, *op. cit.*
- C. G., *Ma vie*, *op. cit.*
- Rohmer, Éric, « Alfred Hitchcock : *Vertigo* », in Jean Narboni (dir.), *Le Goût de la*

beauté, op. cit.

Truffaut, François, « *The Wrong Man (Le faux coupable)* », in *Les films de ma vie, op. cit.*

— *Hitchcock/Truffaut* [1984], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1985.

Annexes

Baecque (de), Antoine, « Présentation », in Antoine de Baecque (dir.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001.

— « Présentation », in Antoine de Baecque (dir.), *L'état du monde du cinéma : nouvelle géographie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001.

— « Les traversées du cinéma », in Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général !, op.cit.*

Ferrari, Jean-Christophe (dir.), *In the mood for love*, Chatou, Les Editions de La Transparence, coll. « Cinéphilie », 2005.

Jousse, Thierry, « *Happy Together* de Wong Kar-wai », *Cahiers du cinéma*, n° 514.

— *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, notamment « Le crime parfait », « Les dandys du câble », « Le territoire de la contamination ».

Table des matières

<i>Quelques mots de la part de quelqu'un qui apprend à aimer, de si loin, et de si près...</i>	2
<i>Avertissement : le goût de la mise en rapport</i>	5
Le périlleux enchaînement des choses : en guise d'introduction	7
Mère-fils : la distance	9
Père-fils : le rapprochement	12
Ciné-fils : la rencontre	16
La consubstantialité entre le cinéaste-écrivain et le chercheur-cinéphile	29
Première partie :	33
Pour une esthétique de la grâce : inspirée par C. G. Jung	
Chapitre 1	34
À la recherche d'un « avant » : question du sens	
1. Pour introduire une attitude religieuse	37
2. La position empirique	38
2.1 <i>Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or :</i> scientifique contre métaphysique	39
2.2 <i>Un mythe moderne :</i> entre scientifique et théologique	40
2.3 « Préface à l'édition anglaise du <i>Yi King</i> » : causal en parallèle de synchronistique	42
3. <i>Imago Dei</i> : vécu en tant que vérité, savoir en tant que foi	48
4. Symbole vivant et fonction transcendante : <i>religere/religio</i> au lieu de <i>religare</i>	50
5. Archétype vis-à-vis de ses représentations : défi du sens	56

Chapitre 2	64
La tentation de l'imagination créatrice : vivre symboliquement	
1. Formation de l'œil	69
1.1 Plutôt cinéophile ou cinéphage ?	69
1.2 Retour aux sources : un langage d'avant Babel	71
1.3 Trésors que garde la baleine-dragon	75
2. Regard appuyé	78
2.1 Plutôt ennemi du symbole ou ami de l'image ?	78
2.2 Double lien et nostalgie-archétype	81
2.3 Un ailleurs taoïste ?	87
3. Créer du voir	91
3.1 L'homme, l'indispensable à la perfection de la création	92
3.2 Maître élu par élève élu : fonction cinéophile	100
3.3 Écrire contre l'imagination créatrice : la stratégie d'une araignée sans stratégie	119
 Deuxième partie	 146
Études sur la phénoménologie de la nostalgie-archétype wong kar waienne	
 Chapitre 3	 147
Rechercher le film dans tous les films	
1. La nostalgie comme l'expérience esthétique dans <i>Nostalghia</i>	152
1.1 Une enquête extérieure devenue une quête intérieure	153
1.2 Plutôt Berezovski ou Domenico ?	155
2. Saisir l'invisible derrière le visible	156
2.1 Le champ versus le hors-champ	157
2.1.1 La perte de sens dans la chapelle	157
2.1.2 Une présence absente le long de la piscine	160

2.1.3 Une absence présente à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale	163
2.2 Le faux raccord vis-à-vis du regard-caméra	165
2.2.1 L'appel du couloir et sa réponse	166
2.2.2 La réponse dans l'image : le raccord dans le faux raccord	168
2.2.3 La réponse hors de l'image : le faux raccord dans le raccord	168
3. La participation mystique jungienne : vers une filiation personnelle	173
 Chapitre 4	 176
Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (I)	
1. Un cinéaste-cinéphile et son film-palimpseste	176
2. L'âge du recyclage et ses images circulant	184
 Chapitre 5	 192
Tracer les sillages wong kar waiens chez Wong Kar Wai (II)	
1. Yin/Yang et rejet/conjonction	192
2. Le visage-cage et la persona fragmentée	196
3. Derrière le profil, au fond de la silhouette : le champ envahi	197
4. Le profil avançant au ralenti : la conjonction souhaitée	199
5. Les plans anonymes : partie avant tout	202
5.1 Deux moments cinématographiques revisités	207
6. Les variations du profil à la <i>Nostalghia</i>	209
6.1 Se complaire dans le reflet : le profil de Murong Yang	210
6.2 Etre aveuglé par la nostalgie : le profil du sabreur du crépuscule	210
6.3 La confession d'un séducteur : le profil de Huang Yaoshi	211
6.4 L'archétype de la face cachée : le profil de la jeune fille	212
6.5 Trois profils, deux séparations et une seule revenante	214
6.6 Le profil silhouetté et le visage annulé : tout au profit de l'archétype	217
6.7 La fatalité de la vitre poussiéreuse pour être <i>in the mood for love</i>	224

Voler grâce aux virtualités de poisson : en guise de conclusion	235
 Annexes	242
Tout film et tout livre est une forme d'autobiographie :	
Entretien avec Antoine de Baecque	243
autour de <i>Dictionnaire de la pensée du cinéma</i>	
 Du maniérisme au post-maniérisme :	
Conversation avec Thierry Jousse	255
autour de <i>Wong Kar-wai</i>	
 Il faut déjà savoir un certain nombre de choses pour y avoir accès :	
Conversation avec Thierry Jousse	272
à propos de la cinéphilie de l'âge Internet	
 Masterclass de Wong Kar Wai	300
 Repère bibliographique	314

TITRE :

LE CINEPHILE A LA DECOUVERTE DE SA NOSTALGIE : UNE CIRCUMAMBULATION SOUS LE SIGNE DE WONG KAR WAI

MOTS-CLÉS :

Wong Kar Wai, C. G. Jung, Antoine de Baecque, fonction cinéphile, nostalgie-archétype, imagination créatrice

RÉSUMÉ :

Comment faire un travail scientifique si le chercheur est déjà trop obsédé par son objet d'étude et si, d'ailleurs, ce dernier n'est pas seulement un objet réifié mais doté d'une certaine réalité de l'âme ? La distance délicate entre le subjectif et l'objectif est ainsi l'enjeu principal de cette thèse, une recherche dont le chercheur est un cinéphage devenu cinéphile, qui est hanté par sa passion pour son objet bien vivant qu'est le cinéma de Wong Kar Wai mais qui a envie de vivre symboliquement cette passion. Il s'agit donc de l'équation personnelle d'après C. G. Jung et de cette distance ironique selon Antoine de Baecque. Vis-à-vis d'une telle difficulté méthodologique qui est en fait une occasion très généreuse, une approche empirique et une attitude religieuse se proposent. D'où le chercheur-cinéphile se lance dans un itinéraire homérique, à la recherche de son mythe du cinéma total qui n'est rien d'autre que son archétype du cinéma dont le symbole vivant se veut exactement Wong Kar Wai. Cette recherche devient, au fur et à mesure, une découverte, vu que la nostalgie n'est pas ailleurs, mais chez soi. Dans une telle circumambulation sous la forme d'une mise en abîme, le rapprochement entre une histoire du cinéma et une Histoire du cinéma n'est qu'inéluctable. Re-contextualisés sont les souvenirs personnels du chercheur du cinéaste hongkongais et plusieurs protagonistes rencontrés dans sa cinéphilie (Bresson, King Hu, Langlois, Bazin, Tarkovski, la bande de Truffaut, Dumont, etc.) sur la route et envisageable est une filiation toujours en devenir entre ce qui arrive avant et ce qui vient après. Que ces pages soient une scène de la création-critique et que la fonction cinéphile se manifeste à travers elle.

TITLE:

A CINEPHILE APPROACHING HIS NOSTALGIA: A CIRCUMAMBULATION
UNDER THE SIGN OF WONG KAR WAI

KEYWORDS:

Wong Kar Wai, C. G. Jung, Antoine de Baecque, cinephile function, nostalgia archetype,
creative imagination

SUMMARY:

How to conduct a scientific work if the researcher is himself already incurably obsessed by his study material? This question fits in quite well for the present case, since the PhD student is an inveterate lover of Wong Kar Wai's cinema. In other words, the situation is that of a cinephage-turned-cinephile — extremely conditioned by a living work inescapably defined by an amorous aura — who is trying to find a way out, in a relatively rational way, that is to say, symbolically, to deal with this entanglement as *mise en abyme*. Two methodological as well as deontological perspectives are thus drawn on, “the personal equation” adapted by C. G. Jung and “the ironic distance” coined by Antoine de Baecque. Hopefully, the writing of this dissertation could be regarded as a circumambulation whose goal is nothing more than its very process which is a nostalgic yearning for the cinema archetype, or, in terms of André Bazin's idea(l): the myth of total cinema.