ENTRELACS

Entrelacs
Cinéma et audiovisuel

5 | 2005
La Machine

La machine et le dragon dans Une Histoire de vent de Joris Ivens et Marceline Loridan (1988)

Rose-Marie Godier

revues.org

Éditeur
Éditions Téraèdre

Édition électronique
URL : http://entrelacs.revues.org/123
DOI : 10.4000/entrelacs.123
ISSN : 2261-5482

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2005
Pagination : 78-85
ISBN : 978-2-912868-70-1
ISSN : 1266-7188

Référence électronique
Rose-Marie Godier, « La machine et le dragon dans *Une Histoire de vent* de Joris Ivens et Marceline Loridan (1988) », *Entrelacs* [En ligne], 5 | 2005, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://entrelacs.revues.org/123 ; DOI : 10.4000/entrelacs.123

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

La machine et le dragon dans Une Histoire de vent *de Joris Ivens et Marceline Loridan (1988)*

Rose-Marie Godier

1 Il est des films qu'une première vision n'épuise pas. *Une histoire de vent* est de ceux-là qui, cousu de fiction et de réalité, de légendes et d'images empruntées, de citations, de paysages et de visages, de vie et de mort à la fois, déploie sous nos yeux sa somptuosité de manteau d'Arlequin. Ensemencée d'une profusion de voix, de rires, de silences - fracas et chuchotements, paroles ailées que rythment les vers plus précieux des poètes -, traversée d'une musique, agile, qui reproduit les inflexions, les saccades et les voltes du vent, la dernière œuvre que laisse Joris Ivens, emplie de simulacres, de masques, de statues, ressortit au genre énigmatique de l'autoportrait. Kaléidoscope ou jeu complexe de miroirs ? Il n'est pas impossible qu'à partir d'un certain point de vue le disparate des images et des sons ne se résorbe en un motif aux lignes, non rectilignes, mais changeantes. C'est dire qu'il existe peut-être un lieu à partir duquel *Une histoire de vent* peut s'entendre comme discours sur l'homme, sur l'artiste et sur la nature de l'art « mécanique » du cinéma. Parce qu'enfin ce film, à l'aspect chimérique, doit aussi sa facture aux exigences singulières du cinéaste : un artiste, dit-il, essaie de trouver la profondeur de la vérité ; « *et le documentaire a ce rôle : il approfondit.* »[1]

Autoportrait

2 Faire de soi-même un portrait est un acte qui ne va pas de soi, et rien n'est moins transparent que les figures peintes, aux regards tendus, obsédants, que nous ont léguées Poussin, Rembrandt ou Vélasquez. Rembrandt détache ses reflets dans l'absolu de l'être ; Nicolas Poussin, quant à lui, se met en scène dans son atelier : l'autoportrait du Louvre se fait le recueil, par couches successives, des dépôts du temps dans l'œuvre de peinture[2]. C'est le travail du peintre qui constitue le sujet de cette représentation. Plus complexe, le

tableau de Vélasquez se lit, dans l'élision du sujet qui la fonde, comme « *une représentation de la représentation classique* »[3] Au travers du témoignage des peintres, il est clair qu'on n'entreprend pas son autoportrait, on s'y résout ; et c'est encore une interrogation, une quête, qu'implique l'échange de regards entre l'effigie peinte et son spectateur.

3 « *Il n'est de portrait que d'essence* », écrivait Louis Marin[4]. Aussi bien, au travers du Vieil Homme, le cinéaste entreprend-il peut-être d'interroger *ce que c'était que d'être* un homme, un artiste dans son siècle. Et si le cinéma lui-même s'affiche dans ce film, face au Bouddha de Dazu qui a « *mille mains pour consoler et mille yeux pour tout voir* », l'autoportrait pourrait bien contenir la recherche de l'essence de cet art.

4 Car *Une histoire de vent*, semblable au tableau de Poussin, est gardienne des traces, des sédimentations de l'œuvre du cinéaste : la citation des *Brisants* (1929) et de *400 Millions* (1938) incorpore ces images à la trame du film et leste ce dernier d'une épaisseur de temps qui se marque avec plus d'acuité encore au rapprochement de deux plans presque identiques : la vue oblique des porteurs, chargés de matériel cinématographique, sur les degrés du Mont Taishan, se superpose à celle des soldats de 1938, chargés d'armes cette fois. Un autre plan du film laisse de même affleurer le passé par transparence : le vent court sur les rides du désert de Gobi, comme déjà à Katwijk il fuyait sur le sable des *Brisants*. *Une histoire de vent* est aussi le lieu d'un dévoilement du travail de l'œuvre : *Les Brisants* est un film de fiction - « *Mon premier film d'amour* », précise le Vieil Homme - ; *400 Millions* est le témoignage d'une guerre de libération. L'autoportrait est une récapitulation qui, en même temps, *achève* la série des métamorphoses du travail du cinéaste. Il se pourrait alors qu'en arrière-plan du film Ivens ait disposé - tout comme Poussin dans l'allégorie qui ouvre son tableau - la figure cachée d'une « Théorie du cinéma » : au travers des conditions particulières de sa propre représentation, Ivens laisse également percevoir les conditions particulières de son œuvre.

5 Comme le tableau de Vélasquez, c'est un portrait de l'artiste au travail que figure *Une histoire de vent*. Aussi bien les murs de l'atelier du peintre se sont-ils vertigineusement écartés aux quatre coins du monde : vaste est l'atelier du documentariste, de l'homme singulier qui a choisi « *d'être avec les gens qui sont dans le grand mouvement de leur histoire* »[5], d'y attacher sa caméra - ce qui est une façon en somme d'agir à son tour.

6 « *Je ne fais pas de l'art passif* », déclare-t-il ; la tache assignée au documentariste est d'essayer de trouver la profondeur de la vérité - c'est-à-dire : « *d'une certaine vérité, en des lieux et à des moments donnés.* »[6] Et cette vérité fut toujours pour Ivens celle des sentiments. Si le documentariste se doit d'être perspicace, si sa vision doit traverser la surface brillante des apparences, son travail ne consiste pas à enregistrer mécaniquement la réalité, il lui faut encore y découper un *sens*. Ainsi l'autoportrait est-il aussi le lieu où se pose la question du sujet, c'est-à-dire la question de la subjectivité. En 1949 Béla Balasz écrivait : « *Les films composés à l'aide de prises de vues de la réalité, aussi dignes de foi, sont les plus subjectifs. Il est vrai qu'ils ne racontent pas d'histoire, mais ils ont un personnage central, un héros : un héros invisible, car c'est lui qui regarde avec le 'ciné-œil'. Mais tout ce qu'il voit l'exprime lui-même, exprime sa subjectivité, aussi peu fabriquée que puisse paraître la réalité. Car il se caractérise et se reflète lui-même du fait qu'il a vu et filmé précisément cette réalité et non une autre. (...) C'est lui, l'artiste, qui s'abandonne à l'apparence des impressions objectives, sans chercher de connexions entre elles. Et pourtant c'est lui qui est cette connexion ! Sa subjectivité est le principe constructif.* »[7] C'est dire que l'inscription du sujet filmant dans *Une histoire de vent* se lit aussi comme le dévoilement du « *héros invisible* » des films précédents.

7 En se représentant dans le film, le sujet se *présente* et renvoie dans le même mouvement à un autre ordre de signification : la prise en compte du sujet filmant est moins le lieu d'une mise en avant que l'occasion d'une mise en lumière de la « tache aveugle » de la représentation classique. C'est en niant le nécessaire point de vue qu'implique toute représentation que celle-ci peut se dire « légitime » : en escamotant ce qui la fonde, la représentation « objective » des choses peut se prévaloir de sa similitude « naturelle » avec l'image des miroirs et des eaux. *Une histoire de vent* est la mise en évidence d'un nécessaire point de vue et, en ce sens, l'autoportrait du film constitue, à l'instar des *Ménines*, une représentation de la représentation.

8 Plus avant, la prise en compte du point de vue renvoie à une vision du monde toute particulière dans ce film : il s'agit moins d'affirmer l'irréductibilité du sujet dans son autonomie, que de constater sa qualité, non moins irréductible, d'être-dans-le-monde. Le discours du film tisse des liens étroits entre le Vieil Homme et l'univers grand ouvert qui le contient[8]. C'est dire que toute vision du monde, et tout discours sur le monde, s'effectuent à partir d'un point de vue *qui est dans le monde*. Ce que proclame le film, c'est l'impossibilité de trouver un point de vue de survol, un point de vue abstrait, détaché des choses qu'il contemple ; c'est en affirmant son appartenance qu'Ivens entend reproduire dans ses films une certaine réalité. « *Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne ; mais, à mesure qu'on s'approche...* », écrivait Pascal dans un fragment de ses *Pensées*[9] ; Louis Marin étudie les implications de la métaphore visuelle du « *paysage pascalien* »[10] : il y a un réel, dont nous ne percevons que des fragments, parce que nous sommes à l'intérieur de ce réel et de ce monde. La vision de l'homme, relative, ne peut être omnisciente : il n'existe pas de position à partir de laquelle nous pourrions embrasser l'ensemble du réel. « *Nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses* », écrivait encore Pascal[11] ; c'est avec la même humilité qu'Ivens, dans ce film, laisse deviner le monde entier des choses au travers de son autoportrait.

9 L'artiste ne se pose pas dans ce film face à un réel ordonné ; ce sont les turbulences du monde qu'il tente de capter. Le vent désiré par le Vieil Homme n'est pas celui, uniforme, que rythment les ailes des moulins de Hollande : c'est à l'amplitude indécise des perturbations atmosphériques que le cinéaste entend se confronter. D'emblée le film impose les deux visages du vent. A l'image d'un vent clair, propice aux rêves, et que le mouvement sonore et régulier des ailes *actualise*, le film substitue brutalement l'image immobile et muette d'un désert, qui garde en ses plis et ses ondulations les vestiges d'un vent *absent* – indéfini, désordonné et nécessairement inquiétant : il est dit qu'en des contrées lointaines le vent s'est fait typhon, trombes d'eau, raz-de-marée, destruction. Entre présence et absence, le vent devient pure potentialité. Le rêve se change en mystère. Et c'est le visage du monde qui désormais est changé : au monde rassurant, continu, des jardins de l'enfance, le film substitue l'image d'un monde mouvant, agité de tempêtes et de bouleversements, c'est-à-dire sculpté par les caprices du vent, façonné par le temps des *événements*. Car le désert est aussi une image sensible du temps. Et c'est face à l'inquiétude du monde que se pose le Vieil Homme, face à la pointe acérée de l'événement : l'imprévisibilité du vent fait tout le prix de la *rencontre*. « *Faire un documentaire, déclarait Henri Storck, c'est découvrir la réalité en même temps qu'on la filme.* »[12] Béla Balasz ajoute : « *La représentation cinématographique de la réalité se distingue essentiellement de tous les autres genres de représentation en ceci que la réalité représentée n'est pas encore achevée, elle continue d'être en devenir au moment même où elle est filmée. Le créateur ne puise pas dans ses souvenirs, il crée pendant le déroulement de l'événement et il y participe.* »[13]

Si le travail du documentariste relève bien du dialogue – dialogue entre un sujet filmant et le réel inchoatif qui s'inscrit sur la pellicule – l'autoportrait du film, au travers de la vision singulière du monde qu'il propose, radicalise en somme la proposition : le travail du documentariste est un risque, il est essentiellement dialogue avec l'incertitude.

10 *Il n'est de portrait que d'essence*, et tout se passe comme si, après avoir vécu parmi les hommes et cherché dans la diversité extrême des visages quelque parcelle de leur vérité – visages des bâtisseurs de Magnitogorsk, des mineurs en lutte du Borinage, visages des combattants d'Espagne, de Chine, ou d'autres guerres –, Ivens avait résolu d'en rechercher la trace sur son propre visage. L'image ultime d'un homme, qui serait aussi tous les hommes de son siècle, cristallise autour de la figure d'un Vieil Homme en mouvement, pris dans l'histoire d'une quête : l'image d'un homme à la poursuite du vent. Alors en arrière-plan du film s'attarde encore l'écho de paroles prononcées en d'autres lieux, en d'autres temps, au bord d'un autre désert, à l'heure répétée du crépuscule du soir : « *Moi, Qohélet, j'ai été roi d'Israël à Jérusalem. J'ai mis tout mon cœur à rechercher et à explorer par la sagesse tout ce qui se fait sous le ciel. (...) J'ai regardé toutes les œuvres qui se font sous le soleil : eh bien, tout est vanité et poursuite de vent ! (...) Alors je réfléchis à toutes les œuvres de mes mains et à toute la peine que j'y avais prise, eh bien, tout est vanité et poursuite de vent...* » [14] C'est sur ce fond d'amertume que se construit aussi *Une histoire de vent*. Pourtant, si Ivens reprend les mêmes images, c'est à un complet renversement de sens qu'aboutit l'autoportrait du film : les actions des hommes sont peut-être semblables à une « buée », à une « *haleine » éphémères*[15]*, mais c'est précisément dans cette ténuité, dans cette fragilité, que gît l'essence, c'est-à-dire la dignité, des hommes. Au soir d'une vie – ainsi écrivaient les poètes et les philosophes – il arrive que l'on se retourne pour recueillir les moments épars de notre existence et qu'apparaisse alors « ce fil rouge entrelacé à la trame de nos jours* »[16] qui nous révèle l'unité profonde de cette même existence. Ce fil rouge, Ivens l'aperçoit dans la figure du vent. Aussi bien, pour arriver à ce complet renversement de valeurs, il a fallu trouver un autre « lieu » qui rende possible une telle conversion : c'est en Chine – dans la Chine bien connue du cinéaste, mais aussi dans « *cette région précise dont le nom seul constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies* »[17] – que le Vieil Homme se lance à la poursuite du vent.

Le Dragon motile

11 *Une histoire de vent* trace simultanément deux chemins : l'un, visible, qui mène le Vieil Homme à rencontrer les mythes, les légendes et l'histoire vertigineuse de la Chine ; l'autre, plus secret, qui serpente et qui flâne au travers de la diversité des paysages.

12 A la légende appartient Yi l'Archer, rencontré dès le début du film : il est, dans la religion populaire, celui qui écarte les pestilences, il est le Grand Exorciste.[18] Son apparition dans le film vient immédiatement corriger l'annonce des débordements du vent, et c'est sous sa protection que la quête du Vieil Homme peut s'engager. Suspendue entre ciel et terre, sa femme Chang'e hante le décor immobile où le rêve du Vieil Homme, oscillant entre la vie et la mort, l'a placée. Son rêve d'immortalité s'avère aussi décevant que celui du poète Li Po, qui mourut noyé en cherchant à attraper dans un fleuve le reflet de la lune qu'il avait si souvent chantée. Dans la solitude du Palais glacé, Chang'e fait revivre la fiction du vent :

> « Les danseuses agitent leurs manches décorées et ondulent,
> Tel le dragon flâneur à l'escalade des nuées. »[19]

13 Mais c'est le froid cristal des étoiles qui répond à sa danse, que nul souffle de vent ne vient désormais animer. A partir de cette utopie – de ce lieu abstrait de l'espace et du temps – le monde des hommes aperçu au travers d'une longue-vue pourrait bien se réduire à un mauvais décor de cinéma, à une scène où s'agitent des ombres en mouvement : l'histoire ne serait plus alors qu'une succession de clichés – vues figées, sans avenir ni passé, sans résonance et sans relief. A l'aune de l'immortalité, l'histoire pourrait ressembler à ce conte inepte, dit par un idiot, et qui ne signifie rien. L'utopie est un retrait ; bientôt le Vieil Homme arpente ce monde de carton-pâte déserté et s'éloigne, sarcastique, en refermant derrière lui une porte qui laisse deviner le mystère d'un noir insondable.

14 Aussi bien, à partir de la lune, dit-on, le seul ouvrage fait de la main des hommes qui se puisse percevoir est la gigantesque muraille qui serpente d'est en ouest au nord de la Chine, et que Qin Shi Huangdi fit édifier afin d'enclore son empire. En même temps qu'il entreprit cette construction, le fondateur de l'éphémère dynastie des Qin décida d'effacer le passé de son peuple en ordonnant la destruction des livres. Dans le rapprochement de ces deux actions – préserver et détruire – Borges entrevoit la forme d'un pur espace de conjecture[20]. Si la Muraille est clôture dans l'espace, l'incendie des bibliothèques est clôture dans le temps : les deux gestes, loin de s'annuler, participent d'un même rêve d'abstraction. On rapporte aussi de l'empereur qu'il envoya une expédition aux Iles Penglai, où vivent les immortels, mais que celle-ci échoua[21]. Alors, à l'immortalité il substitua l'éternité et fit construire un mausolée peuplé du simulacre de 7000 guerriers : des arbalètes automatiques en assuraient la protection ; au plafond étaient représentés les corps célestes ainsi qu'une carte de l'empire, avec ses cours d'eau faits de mercure, qu'une machinerie mettait en mouvement.[22] On dit qu'à la veille de sa mort, un dragon descendit au devant de l'Empereur Jaune, Huangdi, pour l'emmener au ciel, avec les soixante-dix personnes de sa suite[23] ; à la mort de Qin Shi Huangdi le porteur mystérieux d'un anneau de jade annonça : « *Cette année le dragon ancestral mourra.* »[24] Le souvenir du premier empereur historique de la Chine demeure effectivement : plus de vingt siècles après son règne, ses portraits sont d'un homme dont on a oblitéré les yeux, comme on l'aurait fait pour ceux d'un démon[25].

15 Capables de s'élever jusqu'au ciel, grâce au vent et aux nuages qu'ils suscitent, les dragons passent pour être le meilleur véhicule de l'espace : les saints, les immortels et les poètes quittent volontiers la terre en chevauchant des dragons[26]. De même, c'est assis sur le dos d'un dragon, dont on a ouvert les yeux, que le Vieil Homme quitte la terre – sans pourtant parvenir jusqu'aux cieux. « *Chevaucher un dragon et monter au ciel, ne pas y parvenir et retomber, signifie posséder l'intention mais non la réalité.* »[27] Un autre « dragon » de métal lumineux, aux écailles d'acier, ramènera le Vieil Homme parmi ses semblables : la tentation du retrait n'est que vaine illusion et conduit à la vision d'un monde pétrifié – celui qu'indiquent les guerriers du mausolée, ou les automates sans âme du studio de Pékin.

16 Au mythe appartient le personnage du Singe qui accompagne le Vieil Homme dans son voyage terrestre. Il est le Grand Saint Egal du Ciel qui, dans le roman de Wu Cheng'en *Le Voyage en Occident*, protège un bonze parti en Inde à la recherche de textes sacrés. Dans la mythologie, il est un des « dieux qui parodient » : son rire a pouvoir d'exorcisme ; il est l'élément perturbateur qui introduit le jeu au sein du panthéon rigide des autres dieux[28]. Ses pirouettes dispersent dans le film les pensées de mort qui s'emparent du Vieil Homme : auprès du vieux maître de t'ai-chi-ch'uan tout d'abord, puis devant l'alignement

des compagnons d'éternité de Qin Shi Huangdi. Jonglant avec les mythes et les symboles, c'est lui qui ouvre les yeux du dragon de papier déployé, et expédie malicieusement le cinéaste dans la lune : le voyage assurément vaut le détour, ne serait-ce que pour insuffler au Vieil Homme le désir d'en revenir. Il incarne l'esprit de liberté, le jeu ; il introduit le mouvement au sein de l'immobilité. Ironique, il est l'autre face, le double du Vieil Homme : à la manière d'un masque, qui cache et révèle à la fois, il est la figure de son désir.

17 Le masque de terre cuite et la sorcière relèvent tous deux d'un magie plus ancienne. Ils témoignent de l'antique croyance en un univers entièrement façonné et animé par la puissance d'innombrables « esprits ». Le masque est à l'imitation de ceux utilisés dans le théâtre d'exorcisme, le *nuoxi*, où les acteurs étaient chargés d'incarner, c'est-à-dire de rendre présents et efficaces, des démons ou des divinités.[29] Ces masques étaient consacrés par le rite « ouvrir le regard ». Surmonté de deux cornes figurant un phénix et un dragon, le masque du film est à l'effigie du Comte du vent, Feng Bo, qui avec le dieu du Tonnerre et le Maître de la pluie régnait sur la météorologie antique. Si la religion populaire garde encore le souvenir du dieu du Tonnerre, les deux autres, tombés en désuétude, ont été remplacés dans leur fonction par le dragon.

18 Le dragon est à la fois monstre aquatique et monstre céleste. S'il naît de l'accumulation des eaux, le dragon relève néanmoins du ciel : « *A l'équinoxe du printemps il monte au ciel ; à l'équinoxe d'automne il se cache au fond des eaux.* »[30] Il fait apparaître vent et nuages pour se mouvoir, et sait produire la pluie. Considéré comme une créature habituellement bienveillante, le dragon peut devenir un animal redoutable : ses déchaînements causent l'ouragan, la tempête et l'inondation. A l'échelle du cosmos, le dragon illustre l'alternance de l'ordre et du désordre ; il peut changer de forme à tout moment : « *Le libre dragon se cache ou s'élève : il concilie la fermeté et la souplesse.* »[31]

19 Ses évolutions traduisent l'ambivalence de l'élément « eau », dans le système de classification chinois, qui désigne aussi bien l'air que l'eau, et l'ensemble de leurs métamorphoses[32]. Les dragons aiment à flâner au sein de la vapeur d'eau : ils se cachent dans les nuages et se rendent invisibles, les nuages prenant la forme des dragons, les dragons prenant la forme des nuages. Ils sont la forme de l'air, la forme agile et puissante du vent. C'est pourquoi la sorcière d'*Une histoire de vent* va tracer sur le sable, d'un seul trait sinueux qui se relève abruptement, le motif aux multiples méandres d'un dragon descendant : il est l'image du vent d'automne – celui qui contient, disait le vieux maître - de t'ai-chi-ch'uan, le secret de la longévité.

20 Pourtant, ce n'est pas le libre jeu des mythes et des symboles qui peut assurer au film d'Ivens sa profonde unité et rendre compte des enjeux de l'autoportrait. « *Tourner c'est aller à une rencontre, écrivait Robert Bresson. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi.* »[33] C'est dans la pensée taoïste qu'Ivens aperçoit l'achèvement de ses recherches et de son œuvre ; c'est au sein de ce paysage mental que le vent cesse d'être simple métaphore et prend une dimension plus « verticale ».

21 La philosophie de Lao-tzu, de Chuang-tzu et plus tard de Huai-nan-tzu, prend appui sur une conception organiciste de l'univers : celui-ci est vivant, soumis aux mutations, en perpétuel devenir. Ni l'espace ni le temps ne sont des concepts abstraits et séparés : ils sont tous deux des composantes de la vie en mutation et, chez Huai-nan-tzu, le terme « Espace-Temps » désigne l'univers.[34] Le Souffle est principe ontologique : l'univers procède du Souffle primordial et se meut grâce aux souffles vitaux ; les mêmes souffles vitaux animent l'être de l'univers et l'être de l'homme. Il n'y a pas rupture entre l'homme

et le cosmos : tous deux sont solidaires et transmutables, le souffle est le principe de leur devenir réciproque. Réunissant en lui les vertus du Ciel et celles de la Terre, l'homme se tient à leur point de jonction : ses actes participent au processus vital du monde. Et, plus avant, cette conception cosmologique, qui relie l'homme aux mouvements fondamentaux de l'univers, trace également la voie d'une éthique : pour les penseurs chinois, ni le Ciel ni la Terre ne sont parfaits en soi, il appartient à l'homme, médiateur entre les deux plans, de compléter les êtres et de les mener à la perfection.

22 Le taoïsme fournit dès lors le cadre où les intuitions du cinéaste, en s'agrégeant, prennent forme : l'insertion de l'homme au sein d'un univers organique, changeant, confère au moindre de ses actes une valeur non négligeable. C'est *parce que* les actions des hommes sont comparables à une « buée », à une « haleine », qu'elles rejoignent les grands souffles vitaux : vouloir transformer le monde, c'est participer de l'être vivant du cosmos. Vouloir transformer le monde, c'est aussi affirmer son appartenance.

23 Les musiciens, les peintres, les poètes visent également à une action sur le monde, et la légende retient l'air que composa l'Empereur Jaune Huangdi et qui, lorsqu'on le joua, fit s'élever la tempête.[35] De même, à peine le peintre Chang Seng-yu eût-il dessiné les yeux des dragons géants qu'il avait peints sur les murs d'un temple de Nankin, que ceux-ci s'échappèrent en un vol fulgurant, au milieu du tonnerre et des éclairs.[36] Le taoïsme, qui constate la puissance de l'art, place le souffle – dont le vent est la face visible – au centre de sa philosophie. Le souffle traverse toutes choses : la crête puissante des montagnes, le tumulte de la mer, la lassitude de la plaine, le cours sinueux des fleuves, l'épaisseur mouvante des nuages, le trait de pinceau du peintre. Visible et invisible à la fois, à la manière d'un dragon « *capable de s'effacer et de briller, de diminuer et de grandir, de se raccourcir et de s'allonger* »[37], le souffle porte toutes choses et les entraîne dans le processus de secrètes mutations qui régit l'univers. C'est en s'enfonçant plus avant au sein de ce paysage mental qu'Ivens assigne au vent, entr'aperçu dans *Pour le mistral* (1965), le rôle du fil rouge entrelacé aux images et aux sons, qui informe *Une histoire de vent.*

24 La peinture chinoise se veut une philosophie en action : peindre un paysage, c'est en reproduire les souffles intérieurs – et c'est aussi faire son autoportrait[38]. Le film signe l'équivalence du désert plissé, des paysages érodés, avec les rides creusées du visage du Vieil Homme ; sa colère prend le rythme des éléments déchaînés. Le désert porte le vide de l'attente, c'est-à-dire un vide qui serait plus plein que le plein, qui contiendrait en lui la possibilité du plein. Et ce désert de sable, lorsque le vent s'y manifeste, devient le lieu où le ciel à la terre se mêle, le lieu de leur indiscernabilité. A leur point de jonction, se tient le Vieil Homme, debout, qui a fait lever le vent. Si c'est le paysage en devenir qui intéresse les peintres chinois – la peinture paysagiste se dit « *peinture de Montagne et d'Eau* »[39] –, c'est par le montage qu'*Une histoire de vent* traduit l'échange possible entre les éléments : après la rencontre du Bouddha endormi de Dazu, les images du typhon et du raz-de-marée font place aux dents de pierre d'une montagne déchiquetée ; l'image du ressac dans l'extrait des *Brisants* découvre les crêtes du Mont Taishan, enveloppées de nuages ondulants, dont le mouvement reproduit le rythme des sommets de pierre. Ce sont ces secrètes mutations que tente de capter le film. Inversement, l'effort des hommes, qui portent le Vieil Homme, et le long panoramique ascendant confèrent à la montagne sacrée sa puissante verticalité : par son discours, le film engendre à son tour les lignes invisibles, les souffles, qui structurent le paysage.

25 A la puissance invisible et visible du vent répond la forme si particulière d'*Une histoire de vent*. Pour les taoïstes, le dragon est l'image du souffle qui parcourt et soutient toutes

choses : semblables aux vagues qui soulèvent l'océan, les montagnes profondes constituent l'échine du dragon terrestre. Si bien que Chuang-tzu rapporte le dialogue qu'aurait eu Confucius avec ses disciples :

> « J'ai enfin eu l'occasion de voir un dragon : ce dragon qui, lorsque ses éléments s'agrègent, prend forme, et quand ils se dispersent devient décor ; qui chevauche nuages et vapeurs et se nourrit de yin et de yang. Bouche béante, j'en suis resté pantois. Quelle directive aurais-je bien pu lui donner ? »[40]

26 De même, les images du film, prises une à une, relèvent bien du décor : l'ensemble cependant déroule peu à peu la figure secrète du vent. A l'instar du rouleau de papier déployé par le Singe, *Une histoire de vent* laisse transparaître en sa forme l'image subtile d'un dragon. Et c'est bien d'un dialogue, encore une fois, qu'il s'agit dans ce film – car, en somme, quelle directive Ivens aurait-il pu donner à un dragon ?

***

27 Certes, la Chine est vue dans ce film par les yeux d'Occident. Mais, loin de constituer une banale toile de fond, elle imprègne la forme même d'*Une histoire de vent* et c'est dans le dialogue, dans la confrontation entre Orient et Occident, que réside le sens de l'autoportrait – et, plus précisément, dans l'entrelacs des deux visions d'un même univers. Il s'agit de passer d'un univers (et d'une pensée) centré sur le modèle de la machine mécanique, à un univers dissipatif conçu comme un organisme vivant. Au mouvement circulaire continu des ailes du moulin répondent les rafales intermittentes, les tourbillons imprévisibles du vent : le film organise le face à face de l'automate et du dragon.

28 Et si, aux yeux d'Ivens, le modèle organique semble l'emporter sur le modèle figé, « scientifique », de la machine mécanique, on peut s'interroger sur le statut particulier des machines dont son film est parsemé. La Chine connaît bien les machines et Lu Ban, le dieu des menuisiers, passe pour avoir construit des automates, dont un oiseau capable de voler.[41] Investies, comme tout simulacre, d'une certaine puissance, les machines artificielles ne constituent cependant pas un modèle valable du cosmos : elles se tiennent à leur juste place, *à côté* des choses naturelles. On retrouve dans le film une même volonté de les intégrer dans le paysage, de les naturaliser : l'avion chevauche les nuages à l'imitation du dragon ; les radars géant, à l'écoute du soleil, le suivent dans sa course et s'inclinent lentement au rythme des bras tournants des adeptes de t'ai-chi. Les machines prolongent les mouvements et les désirs du monde. Le cinéma, qui figure sous l'espèce du clignotement d'un œil mécanique, se révèle capable de rendre vie aux gardiens pétrifiés de Qin Shi Huangdi. Et si le Vieil Homme échange volontiers les machines à faire du vent contre l'antique magie, c'est qu'à ses yeux le cinéma, semblable à la clarinette de Michel Portal, est avant tout *un instrument à vent.*

NOTES

1. *Joris Ivens dans Joris Ivens*, Entretien avec Claire Devarrieux, Editions Albatros, 1979, p. 23.
2. Voir Louis Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994, pp. 282-284.
3. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p. 31.
4. Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la Présence cachée*, Editions Hazan, 1995, p. 92.
5. Joris Ivens, in *op. cit.*, p. 27.
6. Voir Joris Ivens et Robert Destanque, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Editions BFB, 1982, p. 139.
7. Béla Balasz, *Le Cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, Payot, 1979, p. 152.
8. Liens dont nous essaierons de préciser la nature plus loin.
9. Blaise Pascal, Pensées, (Brunschvicg 115 - Lafuma 65).
10. Voir Louis Marin, *Pascal et Port-Royal*, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 196-213.
11. Blaise Pascal, *Pensées*, (Brunschvicg 72 - Lafuma 199).
12. Cité dans Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan Université, 1995, p. 133.
13. Béla Balasz, *op. cit.*, p. 162.
14. Qo 1 - 12,13,14 ; 2 - 11.
15. Tels sont, d'après les commentateurs de la Bible de Jérusalem, les sens premiers du mot hébreux traditionnellement traduit par « vanité ».
16. E.T.A. Hoffmann, « L'Enchaînement des choses », dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, Editions Phébus, 1984, Tome IV, p. 149.
17. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 10.
18. Voir Jacques Pimpaneau, *Chine, mythes et dieux de la religion populaire*, Editions Philippe Picquier, Arles, 1999, pp. 24-27.
19. Hou Han shu, cité dans Jean-Pierre Diény, *Le Symbolisme du dragon dans la Chine antique*, Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, Paris, 1994, p. 249.
20. Voir Jorge Luis Borges, « La Muraille est les Livres », dans *Enquêtes* 1937-1952, Gallimard, 1957.
21. Voir Jacques Pimpaneau, *op. cit.*, p. 266.
22. Voir J. Gernet, H. Delahaye, J-P. Drege, Dai Wenbao, D. Wilson, Luo Zewen, *La Grande Muraille*, Armand Colin éditeur, 1982, p. 28
23. Voir Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 132.
24. Voir Idem, p. 211.
25. Voir *La Grande Muraille*, *op. cit.*, p. 27.
26. Voir Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 199.
27. Voir Idem, p. 133.
28. Voir Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, 1967, pp. 269-276.
29. Voir Jacques Pimpaneau, *op. cit.*, pp. 324-330. Le nuoxi fut interdit pendant la Révolution Culturelle.
30. Xu Shen, cité dans Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 76.
31. Yang Xiong, cité dans Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 76.
32. Voir Stephen Skinner, *Fengshui terre vivante, traité de géomancie chinoise*, Les Deux Océans, Paris, 1990, p. 74.
33. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 108.
34. Voir François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, 1991, p. 66.
35. Voir Jacques Pimpaneau, *op. cit.*, p. 51.
36. Voir François Cheng, *op. cit.*, p. 38.

37. Xu Shan, cité dans Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 76.
38. Voir François Cheng, *op. cit.*, p. 93.
39. Voir Idem, p. 92.
40. Cité dans Jean-Pierre Diény, *op. cit.*, p. 241.
41. Voir Jacques Pimpaneau, *op. cit.*, p. 83.

AUTEUR

ROSE-MARIE GODIER

Maître de Conférences, Université de Paris X