

La remise en scène (Notes)

Par Serge Daney

Intention trompeuse et procédure méprisante

C'est sous ce titre qu'un commentateur du *Renmin Ribao* («Quotidien du Peuple») fustigea en 1974 *Chung Kuo*, le film d'Antonioni. Les arguments étaient parfois étranges. Jugez par vous-mêmes (il s'agit de la place Tiananmen). *«Le film ne donne aucune vue d'ensemble de ce lieu et supprime toute la majesté de la porte de Tiananmen, que les Chinois tiennent si fort. À l'inverse, l'auteur ne sauve aucune pellicule pour filmer de petits groupes de personnes sur la place, parfois de loin, parfois de près; parfois à l'avant, d'autres fois à l'arrière; ici un essaim de visages, là un maillage de pieds. Il a délibérément transformé la place Tiananmen en une foire désordonnée. N'a-t-il pas l'intention d'insulter notre grande patrie?»* (À cette fausse question, la réponse est évidemment: oui)

Deux reproches donc:

1. Par une multiplication exagérée des plans et des angles, Antonioni morcelle à plaisir (donc ne respecte pas, dénigre, insulte).

2. Il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique de la place, son «image de marque». Il fait la même chose quand il filme le pont Nankin: *«En filmant le grand pont Nankin sur le Yangtsé, ce magnifique pont moderne, il a délibérément choisi de très mauvais angles, donnant l'impression qu'il est de travers et instable.* l'image qui s'écarte de l'image de marque est censée être diffamatoire. Ou: pas filmé = refusé, refusé = contesté.

Il y a des images découpées qui sont supposées être entières, et il y a des images qui sont supposées être là mais qui manquent. Troisième reproche: *«En ce qui concerne les choix qu'il a faits lors du tournage et du montage, il n'a guère filmé les bonnes images, nouvelles et progressistes, et s'il les a filmées, c'est plutôt pour la frime et les couper après coup»* : autrement dit, les «images bonnes, nouvelles et progressistes» ne doivent pas être construites mais sont déjà là, déjà données et à reproduire. Mission du cinéma: *remettre en scène* ?

Typage et naturel, naturel et typage

Pour ceux qui s'intéressent à la politique chinoise (et pas seulement en Chine comme rêve ou utopie, modèle ou défi), *Chung Kuo* n'était pas un film très satisfaisant (il ne l'est toujours pas d'ailleurs). Nous ne pouvions pas nous débarrasser de l'impression que nous assistions aux tribulations muettes des figurants chinois en Chine, sous l'œil d'un grand esthéticien sceptique mais néanmoins attentif qui conclut de tout cela, un peu vif, l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit à tous les mystères qui lui ont été montrés. Il a refusé d'apposer sa signature sur les images déjà constituées (les «bonnes images») qui devaient être reproduites (naïveté chinoise? Naïveté pro-chinoise?). Pire: il s'attachait encore plus aux images qui étaient déconseillées ou interdites: un bâtiment officiel, un bateau militaire, un marché libre en rase campagne. Les Chinois ne semblaient pas être conscients que la seule image qui marque ou «marques» ici en Occident est celle qui est *gagnée sur quelque chose* .

Pour nous (aux Cahiers), il y avait autre chose en jeu dans la critique de *Chung Kuo*. Cela nous a fourni une occasion particulièrement commode pour réaffirmer notre méfiance envers le

naturalisme. A tous ceux qui étaient déroutés par cette tranche de vie, il suffisait de dire: au cinéma, il n'y a pas *que* rencontre, naturalité, «comme si». Il n'y a pas d'image que sournoisement (naturalisme) ou explicitement (publicité) veut devenir une image de marque, c'est-à-dire des congelés, bloqués, refoulés. Et nous avons ajouté: le typage rusé de *Chun Kuo* n'est pas sans arrière-pensées ou intention malveillante. Nous n'avons pas grand mérite d'avoir raison: Antonioni lui-même ne cache pas qu'il évite ce qu'il ne comprend pas ou ne considère pas: la politique chinoise.

Mais confrontés aux arguments de l'auteur (anonymes bien sûr) au sujet de «l'intention trompeuse et de la procédure méprisable», nous avons également été désengagés. Comment peut-on reprocher à Antonioni de ne pas avoir filmé la place Tiananmen sous un angle officiel? Et pourquoi en déduire que ces coups insulteraient le peuple chinois, alors qu'en France, ce sont précisément ces coups de feu qui ne dénigrent ni ne calomnient? C'est presque le contraire: pour un public progressiste (à qui s'adresse le film, évidemment pas les amis franco-chinois), une image humaine, proche, non majestueuse, ne ressemblant pas à une carte postale de Tiananmen, était quelque chose de positif. D'où viennent les paradoxes comme celui-ci (de Renmin Ribao) : «*Mais Antonioni montre le peuple chinois comme une foule ignorante et stupide, coupée du monde, avec des visages tristes et inquiets, sans énergie ni hygiène, aimant boire et boire. manger, bref une horde grotesque.* » Et dans Libération, nous avons pu lire, écrit par Philippe Sollers, un texte sur le calme, la nonchalance, l'absence d'hystérie de la foule chinoise.

Nous voulions aussi dire aux Chinois exactement le contraire de ce qui se disait aux lecteurs de Libération et des Cahiers: il n'y a pas *que* la typographie, l'exemplaire, un film n'est pas seulement un encodage, un plan n'est pas complètement déterminé par la cause sert, l'image *résiste* . Le petit du réel qu'il renferme ne se laisse pas réduire comme ça. Il y a toujours quelque chose qui reste.

Débat amusant qui concernait déjà l'ici et l'ailleurs. Ici (Paris, fin 1973): sortie d'un film d'Antonioni sur la Chine. Question: *que cache une image* ? Quel est son hors cadre? Ailleurs (Chine, début 74): débat violent sur l'art occidental et «musique sans titre». Question: *qu'est-ce qu'une image montre* ? Qu'y a-t-il dans le cadre? Ici: répression des prises de vues, de la dimension politique du tournage, au profit du fétichisme de l'image prise, du scoop, selon le double critère de la rareté (Chine) et de la vérité (l'oeil du maître: Antonioni). Ailleurs: répression de l'image au profit d'une normalisation de la «bonne image» qui n'est rien d'autre qu'un «re-prix» du déjà-vu. Ici: traquer la mise en scène sous le naturel. Ailleurs: traquer le naturel sous la re-mise en scène. Cross-over ou court-circuit?

Ambivalence ou Amphibologie

Il y a une scène que l'auteur de Renmin Ribao n'a pas mentionnée: la scène d'ouverture montrant un accouchement (césarienne, sous acupuncture). Supposons qu'Antonioni n'était pas le monstre anti-chinois en l'absence d'images diffamatoires. Dans ce cas, une question se pose: quelles images à ramener de Chine peuvent satisfaire les autorités chinoises (celles qui l'ont invité) et peuvent montrer au public occidental (les seuls qui verront le film) quelque chose de la Chine, quelque chose d'impressionnant, quelque chose qu'ils ne connaissent pas ou ne savent pas bien. La césarienne est *une* réponse.

En fait, il se joue à deux niveaux. Pour les Chinois, cela illustre le succès de la médecine populaire: succès de l'acupuncture, succès de l'idéologie «au service du peuple» en médecine. De cette image (une naissance «avec les yeux ouverts»), les Chinois ont de quoi être fiers. C'est une *preuve* en leur faveur.

Pour nous aussi, cette image joue favorablement, mais pour des raisons différentes: cela montre - mieux que tout discours - que la relation entre les Chinois et le corps est au moins très différente de celle qui existe dans une société comme la nôtre. . La crainte du démembrement, de l'intérieur et de l'extérieur, de la honte et de la faute fait défaut ici. C'est à propos de quelque chose d'autre. Sur quoi? Nous ne savons pas, mais il suffit que la question soit posée. Cette image, pour nous, est révélatrice. Cela touche à notre vérité.

Donc, voici une série de photos qui est double positive, mais dans deux domaines différents. Pour eux et pour nous. Il satisfait deux publics qui ne se rencontreront jamais, sauf en vertu de ce film. Il interdit aux spectateurs occidentaux de se placer là où ils ne sont pas (en Chine par exemple), cela ne permet pas aux Chinois de se mettre là où ils ne sont pas (dans les affres du corps chrétien). Il garde ses distances et, ce faisant, il rend visible.

Nous voyons qu'un discours militant s'opposerait à cette double scène. Ce qui est important, dirait-il, n'est pas que ces coups de feu se jouent positivement dans deux domaines qui ne se connaissent pas, c'est le fait qu'en raison de cette médiation, ces deux domaines, chinois et français, ont commencé à communiquer. avec une autre.

Nous devons savoir maintenant que ce ne sont pas les gens qui communiquent mais plutôt les objets (déclarations, images) qui communiquent *par eux-mêmes* . En mettant trop de confiance dans la communication, nous risquons d'être déçus, comme nous l'avons fait trois ans après *Chung Kuo*, en remarquant que Joris Ivens, malgré son talent, n'avait provoqué que des sourires avec *Yukong* . Au moins Antonioni est un passeur, pas «ici», pas «ailleurs», mais entre parenthèses, protégées par elles, sans ancre, exposées. Exposé à l'utopie, au non-lieu. De plus, c'est ce qui l'inquiète et le ravit depuis toujours: le cinéma comme affirmation de la distance, si petite soit-elle. Dans cette scène de *Professione reporter* dans laquelle l'ancien chef africain saisit la caméra et filme Jack Nicholson, on voit bien ce qui est en jeu: la possibilité soudaine d'une *réversibilité* , le passage de la caméra d'un mot à l'autre au grande confusion de la scène et des acteurs. Cela, en Chine, était tout simplement impossible.

La pose (Keep smiling)

Quelqu'un est filmé? Il y a plusieurs approches:

1. Le tournage se déroule dans le cadre de l'industrie du cinéma. Il est ensuite symboliquement couvert par le type de *contrat* (salaire, frais uniques, participation aux prestations, non rémunéré) convenu entre la production et les acteurs. Au nom de ce contrat, le cinéaste pourra exiger une certaine action ou performance.

2. Le tournage se déroule dans le cadre libre d'un documentaire, d'un essai socio-ethnologique ou d'une enquête. Le plus souvent, les acteurs n'ont pas la capacité, totale ou relative, de contrôler, techniquement ou intellectuellement, les opérations auxquelles ils prêtent leur corps et leur voix. Nous entrons alors dans le domaine de la morale et du risque: filmer ceux pour lesquels il n'existe pas de réversibilité, aucune chance de devenir eux-mêmes «filmeurs», aucune possibilité d'*anticiper* l'image qui en sera faite, aucune prise sur l'image. Les fous, les enfants, les primitifs, les exclus, filmés sans espoir (pour eux) d'une réponse, filmés «pour leur propre bien» ou pour des raisons de science ou de scandale: exotisme, philanthropie, horreur.

3. Il existe un troisième type de situation (celui qui nous intéresse ici): lorsque le tournage est réalisé par un cinéaste ou un équipage qui a décidé de mettre son appareil photo et son savoir-faire *au service de* . D'un peuple, d'une cause, d'un combat. Dans ces conditions, la non

réversibilité a d'autres causes (sous-développement, manque d'équipement, besoin d'aide étrangère), mais génère de nouveaux types de problèmes.

Nous savons qu'un peuple en lutte est amené à faire une image de cette lutte, une «bonne» image. Chaque lutte prolongée se fait une image de marque, un drapeau, un symbole vis-à-vis de son identité, donc elle-même (car elle commence toujours par la négation de cette identité). Chaque image est toujours une preuve, une constatation, un élément de preuve. Et pour obtenir cette image, il faut poser et faire la pose. Le Renmin Ribao a reproché à Antonioni d'avoir coupé, n'ayant pas filmé un «plan général», d'avoir détruit la pose. Nous sommes au coeur du problème: comment respecter cette pose? Et aussi: comment ne pas le respecter?

C'est une vieille question. Tout comme la réponse de Joris Ivens: *«Dans tous les lieux, nous avons dû lutter pour conquérir notre liberté. La tendance naturelle des gens est de ne montrer que l'aspect positif des choses, pour embellir la réalité. Je pense que c'est un problème que j'ai rencontré partout dans le monde. En recevant un invité, nous nettoions la table et faisons la vaisselle. D'autant plus que l'invité arrive avec une caméra.»*

La partie commune

La même question est posée au collectif qui a fait *l'Olivier*. Danièle Dubroux: *«Dans les camps d'enfants, ce qui nous intéressait était de montrer les relations entre eux, comment ils se sont manipulés de manière autonome, leur vie, en faisant la vaisselle, en prenant soin des plantations et des moutons... Mais ils ne comprenaient pas du tout pourquoi nous étions intéressés par tout cela et le leader leur a fait tout mettre en œuvre spécialement pour nous.»* C'est ce que Serge Le Peron a formulé sous le couvert d'un programme-question *«Quelle est la partie commune de deux systèmes de questions?»* Le film est repris dans un vrai jeu à quatre exigences. D'une part celle filmée et ses problèmes personnels. De l'autre, ce sont les films et leurs relations personnelles. Mais derrière ceux qui filment, il y a aussi la question de savoir quel effet ces images auront sur leur public et derrière celles filmées, ce qu'elles imaginent et ce qu'elles espèrent de cet effet qu'elles ne connaissent pas. Exemple: *«les Fedayeen ont été complètement stupéfaits lorsque nous leur avons dit que cette image qu'ils montraient d'eux-mêmes, celle des personnes qui prennent les armes, est une image qui les montre comme des fous, comme ceux qui ne pensent qu'à la mort et au suicide. des fou, des déments... Alors que là-bas, ils étaient complètement désarmés, si nous pouvions le dire, devant ce possible devenir de leurs images, de ces images d'armes.»*

Parce que, à supposer qu'il y ait des images qui satisfassent réellement à ces quatre exigences – les quatre coins -, cela ne signifie pas qu'elles seraient les plus claires ou même les plus utiles. Il est douteux que la recherche d'images moyennes, d'*images-formation de compromis* définies par le seul fait qu'elles ne choquent personne, ne produise rien d'autre que l'indécidable, opaque et mou. Une image peut exister sur deux scènes mais ne peut porter positivement qu'un seul point de vue.

Yukong

Et pourtant, Ivens et Loridan: *«Ces images, c'est un mélange de notre présence et de leur réalité. Il y a une dialectique entre les deux.»* Une dialectique étrange selon laquelle les termes de contradiction ne peuvent être assignés. Le mélange brouille alors que la dialectique s'unit de manière contradictoire, s'unit pour diviser, se combine pour se déconnecter.

«Notre présence et leur réalité». Faire du cinéma direct sur une réalité codée est ce qui caractérise le cinéma ethnologique. Dans le cas de la Chine, le code a un nom: la politique. Comme son nom l'indique, le socialisme vise la socialisation des relations entre les hommes. Il les fait entrer (principalement par la force) dans l'appareil où les individus pensent et vivent collectivement et «inconsciemment» l'exercice du pouvoir. Par eux et sur eux. Qui ne remarque pas que nous parlons déjà de cinéma? Le «cinéma» qui constitue une société, les postures qu'il faut pour sauver la face?

Une caméra et un microphone naïvement connectés à la réalité chinoise rencontrent nécessairement cette pré-mise en scène sociale. Soit ça le renouvelle (pour le faire paraître spontané) ou ça le fait oublier pendant un moment (mais alors, il faut le couper). Le naturalisme est une technique qui renouvelle quelque chose qui le pré-existe: la société telle qu'elle est est déjà une mise en scène. Travailler sur cette donnée, briser cette pré-mise en scène, la rendre visible, est toujours une entreprise courageuse, difficile et impopulaire. *Le réalisme est toujours à gagner.*

Les duettistes en question

Dans *Comment Yukong a déplacé les montagnes*, l'épisode le plus intéressant, selon moi, est celui qui se déroule dans l'usine de générateur à Shanghai. Pourquoi? Car au moment où Ivens et Loridan sont dans cette usine, il se passe quelque chose qui les oblige à abandonner leur première idée et à en adopter une autre. Le film devient un reportage sur un événement qui secoue l'usine: mécontentement des ouvriers, campagne de dazibaos, critiques des dirigeants, rencontres etc. Soudain, il est nécessaire que les réalisateurs s'en tiennent à cette fiction, pour ne pas la tromper, respecter le temps et l'espace. La nécessité de faire ce qu'ils ne font nulle part ailleurs dans leur flux cinématographique: faire revenir les maîtres du discours à l'heure où ces discours ont touché le feu du réel. Au cinéma comme dans la vie, on ne peut que prendre au sérieux ce qui se passe au moins deux fois: par exemple les deux leaders critiqués (les duettistes) de l'usine de production.

Ce qui nous frappe, c'est que, du début à la fin du film (avant et après avoir été critiqués), ils se sont accrochés au *même* discours, qui soudainement semble de plus en plus creux. Discours sans surprise: on dit qu'il ne faut pas aller à l'encontre des masses, accepter leurs critiques, qu'elle enrichit, fait mieux, etc. Si rien ne s'était passé dans cette usine, ce discours aurait joué un rôle d'accompagnement porte opération. Mais parce que nous avons eu le temps de les voir sonner creux, cela nous fait voir ce que d'autres films semblent vouloir cacher: en Chine, plus qu'ailleurs, le discours ne doit surtout pas être pris pour ce qu'il dit mais pour quoi elle constitue une pratique politique plus diffuse, plus astucieuse, plus complexe, à travers laquelle, en bas comme en haut, le pouvoir joue.

Le problème n'est pas tant de savoir si les gens sont sincères ou non que de cerner l'articulation entre tel ou tel individu (un corps et une voix singulière, même si le discours est stéréotypé) et le discours collectif, la rhétorique à toutes fins. Qu'est-ce que ça veut dire? Que veut-il quand il parle? Ou quand il se ferme? Où est l'accent de la vérité dans ce qu'il dit? Ou, comme on dit en Chine, en agitant le drapeau rouge pour attaquer le drapeau rouge?

Roland Barthes, dans un court texte ("Alors, La Chine?") A vu cet aspect fondamental de la relation entre les Chinois et leur discours: la circulation du pouvoir dans le fait du pouvoir qui fait circuler le discours et donc de le supprimer:

En fait, tout discours semble progresser au moyen de lieux communs («topoi» et clichés), analogues aux sous-programmes connus en cybernétique comme des «briques». Quoi, pas de liberté? Oui, sous la croûte théorique, le texte fusionne (désir, intelligence, travail, lutte, tout ce qui divise, éclate, dépasse). Tout d'abord, ces clichés, chacun les combine différemment, non seulement selon un projet d'originalité esthétique, mais sous la pression plus ou moins vive de sa conscience politique (utilisant le même code, quelle différence y a-t-il entre le discours solidifié de ce responsable d'une commune populaire et l'analyse vivante, précise et actuelle de ce travailleur de chantier naval à Shanghai.

La phrase importante ici est «utiliser le même code». Nous savons (il suffit de lire *Pékin-Information*) que les luttes idéologiques et politiques les plus amères et les plus violentes parlent la même langue, elles parlent de l'intérieur d'un nombre limité de déclarations fonctionnent comme autant de cartes (atouts d'énoncés, maîtres d'instruction) dans les jeux toujours renouvelés. D'où la difficulté à reconnaître l'adversaire. C'est pourquoi Ivens peut naïvement dire *«personne ne dit ouvertement: je suis réactionnaire»*.

D'où également l'usage tout à fait particulier que font les Chinois des crochets. A l'intérieur d'un discours, les parenthèses n'attestent jamais la présence d'un autre (système de citations). Les supports en Chine sont essentiellement diffamatoires. Ils constituent une double opération

1. *Traduction*. Traduire clairement (dans le code commun) ce que l'autre n'a jamais dit mais qu'il est censé avoir pensé. Exemple: quelqu'un est censé avoir défendu la thèse (évidemment insoutenable) que «la bourgeoisie fait du bien».

2. *Mise à l'écart*. Les guillemets marquent une sorte de mise en quarantaine du mauvais discours (non-contamination), et le désigne, en l'isolant, à la diffamation.

C'est parce que Ivens et Loridan ont été les premiers à axer leur film sur la parole des Chinois, que nous avons le droit de faire des remarques et des réserves sur leur film. Ils se rapportent à un point décisif que nous pouvons baptiser de diverses manières: discours / pouvoir, énoncé / énonciation. Elles se posent à tous ceux qu'intéresse autrement qu'en slogans de comprendre quelque chose au pouvoir chinois. Comment filmer des guillemets? On y reviendra. (*A suivre*)

Serge Daney

Publié dans les Cahiers du cinéma 268-269 (juillet 1976).