LA LIBRAIRIE DU XXIe SIÈCLE

Collection
dirigée par Maurice Olender

Hubert Damisch

CINÉ FIL

Éditions du Seuil

ISBN : 978-2-02-140587-3

© Éditions du Seuil, mai 2008

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

L'interloque

> Il me semble que pour couper la parole, il
> faut au moins avoir laissé parler !
> – Pas en Amérique, monsieur, pas en Amérique !
>
> Jules Verne, *Robur le Conquérant*.

La parole serait donc comme un fil ou un ruban, une bande constamment sujette à se rompre ou s'interrompre, s'emmêler ou se nouer sur elle-même, et qui connaîtrait dans son débit des fluctuations proportionnelles à la violence qui peut lui être faite. Sans doute n'est-il pas de bon ton dans nos contrées de la couper à autrui, au risque pour celui-ci de le perdre, ce fil ; et cependant nul ne s'en prive : au « laissez-moi finir ! », « ne coupez pas ! » des uns s'oppose sans discontinuer le « en voilà assez ! » ou le « changez de disque ! » des autres. Mais si violence il y a, qui passe éventuellement la mesure, celui auquel « on la coupe » n'est pas seul à pâtir d'un tel procédé, et à en demeurer comme interdit, interloqué : le cours de ce qui se donnait pour un dialogue peut s'en trouver altéré, voire bloqué, *locked*.

N'étaient l'orthographe et l'étymologie, l'assonance entre l'anglais *interlock* et le français « interloque » tiendrait du symptôme : la diversité des langues – ce que Mallarmé disait être leur imperfection, conséquence de leur multiplicité – se traduirait par un déplacement du cadrage lexical : l'anglais

mettant en valeur la façon dont les discours s'engrènent plus ou moins aisément les uns dans les autres (l'*interlocking*), tandis que le français ferait porter l'accent sur le blocage toujours possible du système. Par un effet de résonance adventice, l'interloque aurait toutes les apparences d'un court-circuit entre des chaînes d'énonciation verbale concurrentes, dont chacune prétend l'emporter sur les autres et les réduire au silence. Quand n'entrent pas en lice non plus seulement des interlocuteurs, mais des langues ou des langages, voire des formes ou des modes d'expression plus ou moins hétérogènes, et qui risquent de s'avérer antagonistes dans leur substance même : l'altération allant de pair avec l'altérité, et l'*interlocking*, l'engrenage des langues et des discours, avec l'interloque, leur blocage réciproque.

Que la parole s'autorise de la seule énergie qui l'habite, ou qu'elle bénéficie du soutien d'un pouvoir qui peut en venir à l'imposer sans souffrir pour sa part aucune interruption, une force est là au travail qui se manifeste sous des espèces contraires, sinon contradictoires. Au premier abord, « couper la parole » semble être le fait de l'autre, et correspondre à une intervention extérieure : un quidam interrompt un orateur ou cherche obstinément à placer son mot dans une discussion en couvrant la voix des participants. Mais l'interruption peut aussi bien obéir à une contrainte interne qui enjoint à celui qui parle de faire silence, la force qui a présidé à la prise de parole cédant la place au refoulement ou se retournant contre elle-même pour prévenir tout développement qui risquerait d'être mal interprété ou de fournir des armes à l'adversaire. Quand l'impératif de silence ne passera pas pour émaner d'un autre : dans l'hallucination, comme dans l'expérience mystique, tout semble être dicté de l'extérieur, le sujet se vivant moins comme « parlant » (voix active) que comme « parlé » (voix passive). Mais, pour qu'il en advienne ainsi, encore faut-il, dira-t-on, que parole il y ait, et qui se fasse ou se soit fait entendre au préalable. Or la chose ne va pas nécessairement de soi.

Toute une part de l'histoire du cinéma tourne autour de ce paradoxe : il aura fallu l'apparition du « parlant », et d'une nouvelle forme, encore hypothétique, de cinéma, pour que prenne définitivement corps la notion de « muet ». Sans doute est-il difficile de décider du moment précis où ce qualificatif aura été appliqué pour la première fois à un film, sinon au cinéma lui-même, considéré dans l'un de ses grands moments fondateurs. D'autant que, « muet », le mot peut s'entendre en plusieurs sens. Ce qui faisait défaut au cinéma muet, c'était moins la parole que le son, et l'un des critiques qui ont su le mieux prendre d'emblée l'exacte mesure de la crise, le Hongrois et ami de György Lukács Béla Balázs, a bien marqué la différence entre le progrès que constituait l'enregistrement acoustique et le semblant de catastrophe que représenta à l'époque l'irruption du parlant : « Une nouvelle découverte en art révèle quelque chose qui jusqu'alors était caché. Caché à nos yeux. Ou à nos oreilles. C'est ce qu'avait fait le cinéma visuel lorsqu'il était devenu un art. Il nous avait montré le visage des choses, la mimique de la nature, les microdrames des physionomies et les gestes des masses. Il nous découvrait, par le montage, les rapports réciproques des formes et le rythme psychique des associations d'idées. Le film décrira notre environnement acoustique. La voix des choses, le langage intime de la nature. Tout ce qui a son mot à dire en dehors du dialogue humain [1]. »

Va pour le son. Mais le parlant, si bien nommé ? En fait, le cinéma dit « muet » était loin d'exclure toute parole, et nulle contrainte technique n'a jamais coupé court à ce qui pouvait y chercher à se dire. Faute pour le spectateur d'être à même de lire sur les lèvres des acteurs les mots qu'ils prononçaient, les intertitres y pourvoyaient : tout se passant comme si le septième art avait eu dès alors accès à la parole moyennant

1. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle-Saale, W. Knapp, 1930 ; trad. fr. de Jean-Marc Chavy, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 235.

un phénomène de coupe : celle-là qu'impliquait, matériellement parlant, la pratique du montage ; et cette autre que constituaient les encarts insérés pour ainsi dire à la perpendiculaire dans la continuité du défilement des images. Avec à la clé des effets qui font tilt aujourd'hui encore : quiconque a vu *Le Cuirassé Potemkine* a dans l'œil la clameur sur laquelle se conclut, au terme d'une longue nuit d'attente et d'angoisse, l'échange de signaux entre les insurgés et la flotte de la mer Noire – « БРАТЬА ! », « FRÈRES ! ». La nostalgie du muet se nourrit du miracle toujours renouvelé que représente le fait qu'un cri puisse passer par l'écran. On a rarement autant parlé au cinéma qu'au temps du « muet ». Mais, si la notion de « théâtre filmé » devait y trouver son illustration la plus immédiate, c'est également dans ce contexte que se sera fait jour l'idée d'un langage proprement cinématographique : un langage qui serait donné à voir, sinon à lire, mais non pas nécessairement à entendre ; un langage dans lequel ce qui ferait la substance de l'expression serait par définition de nature strictement visuelle. Dès 1924, dans *Le Dernier des hommes*, Murnau aura poussé le jeu au point de s'interdire le moindre intertitre et de n'avoir recours aux signes écrits qu'en une seule et unique occasion, pour donner directement à lire au spectateur un message qui revêtait lui-même la forme écrite, en s'en tenant, dans la séquence de la lettre de licenciement comme dans le reste du film, avec une maîtrise éblouissante, aux trois seuls procédés – le gros plan, le cadrage et le montage – qui avaient suffi, à en croire Balázs, à transformer le cinéma en un langage à part entière.

Or c'est précisément à cet acquis, et aux conséquences théoriques que prétendait en tirer toute une part de la critique de l'époque touchant ce qu'elle regardait comme l'essence du cinéma, que semblera attenter de plein fouet l'invention du parlant. L'ampleur de la « catastrophe » (pour reprendre le mot de Balázs) que celle-ci a pu représenter à l'époque pour les hommes et les femmes formés à l'école du muet se

mesure à ce qu'elle n'était pas affaire seulement, ni même d'abord, d'esthétique, mais de profit, d'économie de marché. Ainsi le prétendaient, en Europe, ceux qui y virent une machination typiquement hollywoodienne visant à assurer par le don de la voix la suprématie de l'industrie de l'*entertainment*, du divertissement, sur toute forme d'art astreinte, dans son principe autant que dans sa substance, aux limites et aux contraintes du muet. Comme l'énonçait encore Balázs, en bon dialecticien, une première phase avait pris fin et, sans aller jusqu'à la collision, une voie en barrait une autre : force était de changer de train, mais non sans jeter un regard en arrière dans l'espoir que quelque chose pourrait se retrouver dans les développements à venir de la technique d'ores et déjà extrêmement sophistiquée à laquelle avait atteint le cinéma et dont le parlant apparaissait comme la négation dès lors qu'il disposait des moyens de couper court à ce qui, dans le muet parvenu à son point d'accomplissement, avait pu sembler mettre en cause la prévalence, tenue pour acquise, du langage articulé sur toute autre forme ou moyen d'expression.

Est-ce à dire que le parlant ait coupé la parole au muet – la parole, ou ce qui en tenait lieu : « tout ce qui avait son mot à dire en dehors du langage humain » – pour y substituer la sienne propre, à supposer que la distinction ait un sens ? Tous ceux – et ils sont nombreux – qui auront eu à cœur de tirer parti de l'héritage du muet dans le cadre du cinéma parlant ont donné raison à Balázs ; tel Alfred Hitchcock, lequel allait multipliant les tropes visuels, tout en laissant à d'autres, comme Jean-Luc Godard, de réintroduire à nouveaux frais les intertitres et toutes manières de signes et de signaux graphiques et scripturaux dans le contexte du parlant (à commencer par cet écriteau, entrevu dans un clip dudit Godard pour France Gall : « LE CINÉMA NE PARLE PAS »). Mais la difficulté n'en est que plus grande de donner un contenu théorique cohérent à l'assertion qui voit dans le cinéma, fût-il « parlant », un art

essentiellement ou à tout le moins prioritairement visuel. Si l'idée d'y reconnaître un langage *sui generis* était défendable dans le contexte du cinéma muet, quel statut sémiotique pour le moins paradoxal serait-on en droit d'assigner à une forme d'expression dans laquelle le langage articulé, tenu pour le parangon de tout langage, se verrait réduit à un moyen technique parmi d'autres ? Et comment qualifier une pratique artistique qui jouerait concurremment de substances d'expression en elles-mêmes hétérogènes, et sur leur jointure ? Comment penser, dans sa fonction première de *liant*, un médium qui n'aurait en lui-même rien de substantiel, et dont tout l'être consisterait dans la façon qui peut être la sienne d'assurer le passage d'un niveau ou d'une composante à un autre, et d'en régler l'engrenage, l'*interlocking*, souvent imprévisible, au risque, toujours présent, de l'interloque ?

Si « catastrophe » il y eut alors, ou sembla y avoir, elle advint, comme il se devait, par excès. Là où le « muet » s'en sera constamment tenu à une stricte économie de moyens, l'invention du parlant a représenté bien autre chose que l'adjonction à ce qui se donnait pour un langage d'ores et déjà constitué d'un « supplément » de parole, ainsi qu'il en sera allé pour la musique de film, longtemps réduite à un simple accompagnement, un élément décoratif, avant qu'elle en vînt à fonctionner comme une caisse de résonance et que le film y gagnât une dimension nouvelle. L'avènement du parlant a moins signifié pour le cinéma celui d'une nouvelle forme de cet art, fondée sur l'élargissement des moyens dont il disposait, que l'ajout immédiatement perceptible comme tel d'une nouvelle dimension au champ dans lequel il lui appartenait d'opérer. Avec toutes les conséquences et toutes les difficultés, tous les problèmes et jusqu'aux apories qui pouvaient en résulter et qui voulaient que le cinéma ne se laissât pas comprendre comme une forme d'art, dans l'acception reçue du terme, et moins encore comme un langage spécifique, en bonne rhétorique moderniste, mais – pour reprendre la

définition qu'en ont donnée Theodor Adorno et Hanns Eisler au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qui les avait vus chercher refuge à New York et à Hollywood – comme « le moyen de communication de la culture de masse contemporaine le plus caractéristique, utilisant les techniques de reproduction mécaniques [2] ». Avec cette inflexion que Béla Balázs y aura apportée dès l'abord, à titre préventif, et que Walter Benjamin ne manqua pas de reprendre à son compte : sous le signe du kitsch le plus vulgaire, une culture visuelle très sophistiquée se sera développée dès le temps du « muet » par le canal des pratiques les plus routinières. « Le langage du cinéma (peu importe la mauvaise utilisation qu'on en fait) s'est continuellement affiné, et la faculté de perception même du public le plus primitif lui a emboîté le pas [3]. »

De l'avis de Balázs, le règne du parlant devait aller de pair avec une forme nouvelle de développement au regard de laquelle ces objets que sont les films auraient valeur de symptômes autant que de documents, ainsi que ce fut le cas au temps du muet. Si l'on pose en principe que « le substrat c'est le sujet, l'homme dans son être social [4] », et que ledit sujet pouvait s'affirmer comme parlant (voix active) aussi bien que se vivre comme parlé (voix passive), il n'y a rien d'étonnant à ce que la prise de parole, ou son « couper », aient fait le thème d'un grand nombre de films dans les années qui suivirent l'avènement du parlant. J'en retiendrai pour exemple deux grands classiques de Frank Capra, tournés peu avant l'entrée en guerre des États-Unis : (*a*) *Mr. Smith goes to Washington* [Monsieur Smith au Sénat] (1939), lequel retrace l'odyssée d'un jeune nigaud qui se retourne contre ceux qui l'avaient fait élire comme sénateur pour servir de couverture à une

2. Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Munich, Rogner und Bernhard, 1969 ; trad. fr. de Jean-Pierre Hammer, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 9.

3. B. Balázs, *L'Esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 125-126.

4. *Ibid.*

escroquerie de taille et en vient à jouer au Congrès les *filibusters*, en conservant la parole jusqu'à la limite de ses forces et par tous les moyens, ainsi que l'y autorisait le règlement, dans l'attente qu'éclate la vérité ; et (*b*) *Meet John Doe* [L'Homme de la rue] (1941), dans lequel, après s'être également laissé berner par une jeune journaliste et des politiciens véreux qui l'ont fait entrer dans la peau d'un personnage sans autre existence que médiatique, un vagabond en vient à s'investir pour son propre compte dans le discours aux accents outrancièrement populistes qui avait fait son succès. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, cette même thématique de la prise de parole revêtira un autre tour avec *Twelve Angry Men* [Douze hommes en colère], de Sidney Lumet (1957), l'un des grands succès de l'époque, où l'éloquence d'un seul conduit les membres d'un jury criminel à réviser l'un après l'autre leur propre jugement, pour faire place au théâtre sous une forme strictement judiciaire et dépouillée de toute connotation politique ou historique. En suite de quoi le genre en question trouvera sa conclusion dialectique dans un film dont l'honnêteté n'a d'égale que la justesse du propos, sensible dès le titre, *Judgment at Nuremberg* [Jugement à Nuremberg], de Stanley Kramer (1961) : au terme d'un procès de seconde zone, mais qui s'inscrit explicitement dans la ligne des premiers grands procès internationaux pour crimes de guerre, on y voit un juriste allemand, nazi de la première heure, recouvrer la parole à l'écoute des propos de la défense qui réveillent en lui le sens de la vérité. Ce qu'on ne pouvait attendre ni d'Eichmann ni du procès qui lui fut fait, en cette même année 1961, et sûrement pas des films pour le moins douteux réalisés dans son sillage. Comme si, au sortir d'un temps marqué par le déni totalitaire de toute forme de droit, de justice et de vérité, et alors que débutait la guerre froide et que prévalait à nouveau la règle du silence, il avait appartenu au cinéma qualifié de « parlant » de réitérer symboliquement, sous des formes là encore ouvertement judiciaires et théâ-

trales, le moment de son avènement dans ce que celui-ci a pu avoir de strictement daté (la crise de 1929).

Pour que s'impose au cinéma une autre manière de voir et d'entendre, il aura fallu que se fasse jour l'idée d'user de la caméra comme de l'instrument même de la prise de parole, et non plus de sa seule représentation. De l'Orson Welles de *Citizen Kane* (1941) ou de *L'Affaire Dominici* (1955) au Jean Rouch des *Maîtres fous* (1955), et de l'Alain Resnais de *Nuit et brouillard* (1955, avec Jean Cayrol) et d'*Hiroshima mon amour* (1959, avec Marguerite Duras) au Claude Lanzmann de *Shoah* (1985), un réseau se sera construit au fil des ans, dans des registres et sous des formes variés, qui témoigne des voies que peut ouvrir le cinéma vers des modes d'émergence de la parole qui relèvent de l'inconscient ; que ce soit (pour s'en tenir à deux exemples dans lesquels l'automobile joue un rôle clé) celles, purement rhétoriques, qu'a empruntées Marguerite Duras dans *L'Amant de la Chine du Nord*, en imprimant à ce qui se donne pour un roman la forme d'un scénario de film, ou qu'on ait affaire au dispositif qu'a conçu Abbas Kiarostami en installant les interlocutrices et le redoutable gamin de *Ten* (2002) dans l'habitacle d'une petite voiture en constant déplacement dans les rues de Téhéran – d'où résulte une tension qui semble exclure toute idée de montage, et qu'on retrouve dans le long monologue critique et théorique que tient l'auteur dans *Ten on Ten* (2003), tout en circulant lui-même au volant de sa voiture, sur les hauteurs aux entours de la capitale où ont été tournés plusieurs de ses films.

Avec Kiarostami, la question du montage se déplace et passe au second plan. Mais c'est qu'il a en vue ce qu'il dit être des films « non artificiels », un cinéma qui ne devrait rien à la construction, ni aux artifices du montage [5]. Certes, ce n'est

5. « On a accepté le champ-contrechamp tel quel, et c'est devenu la loi du cinéma. Rien ne me paraît si artificiel, si fabriqué que le montage, ni le jeu, ni la lumière, ni le tournage, ni les mouvements d'appareil. Tout cela

pas la coupe qui fait le montage, à commencer par celui du son et de l'image, de la parole et du geste, du mouvement, tel que le dissimule l'opération de la synchronisation, tandis que les évolutions de la voiture réglées sur l'écran par la femme ou l'homme au volant se substituent aux mouvements de la caméra. Alors qu'il travaillait comme directeur de la photographie pour Orson Welles, Gregg Toland avait quelques raisons de prétendre que le montage commençait avec le tournage. Quitte à être frappé dès ce stade d'un semblant d'interdit. Ainsi que l'a noté André Bazin, dans un texte qui a justement fait date, il est en effet des cas où, loin de constituer l'essence du cinéma, le montage en est la négation : Charlot, dans *Le Cirque*, est effectivement dans la cage du lion, et tous les deux sont pris dans un même plan d'ensemble, enfermés l'un et l'autre dans le cadre de l'écran [6]. Mais on peut opposer au règne sans partage du montage des raisons qui en disent plus long sur le cinéma et sur ce qu'on est en droit d'attendre de lui. Dans le documentaire d'Emil Weiss qui le montre faisant retour, quarante ans plus tard, sur les lieux où il avait filmé, en mai 1945, avec une caméra 16 mm à manivelle, la libération du camp de concentration de Falkenau [7], Samuel Fuller donne à voir à même l'image et sur les lieux combien proche était le camp du village dont il portait le nom, et dont les habitants prétendaient avoir tout ignoré de ce qui s'y passait : quelques centaines de mètres à peine, que décrit d'un trait, ainsi qu'il le souligne de la main, un bref panoramique sans interruption ni montage d'aucune sorte. Comme si l'absence de montage devait être tenue en ce cas précis pour un

---

existe dans la réalité des choses. Seul le montage est artificiel. […] Je ne dis pas qu'il ne faut pas de montage. Sans montage, il n'y aurait pas de film, mais je ne crois pas à la réalisation d'un film sur le banc de montage. La créativité intervient au moment du tournage » (*Le Monde*, 14 avril 2004).

6. André Bazin, « Montage interdit » (1953), repris in *Qu'est-ce que le cinéma ?,* nouvelle éd., Paris, Éd. du Cerf, 1999, p. 47-49.

7. Cf. ci-dessous, p. 160-161.

indice de véracité, dès lors qu'elle était censée exclure toute possibilité de trucage.

L'accent mis sur le tournage aux dépens du montage s'égalerait en l'espèce à une tentative d'anamnèse du lien originel qui unit le cinéma à la photographie, dans sa définition classique. Lien de filiation, sinon de transmission. Le cinéma rejeton de la photographie, mais aussi son héritier, en un sens qui n'a rien de patrimonial, non plus que d'ontologique. À l'heure du numérique où la photographie est en passe de se voir dénier la qualité indicielle qui aura, historiquement parlant, fait sa valeur tout ensemble documentaire et symptomatique, tout se passe comme si le cinéma parlant avait paradoxalement pour tâche de sauver quelque chose de cet héritage. L'enjeu est de taille ; et l'on tiendra pour emblématique qu'il fasse l'objet d'une attention particulière dans le grand cinéma chinois d'aujourd'hui, celui de Jia Zhangke (*Still Life*, 2007) et de Wang Bing (*À l'ouest des rails*, 1999-2001). Mais cette remarque ne règle en rien le problème que pose, sous des espèces souvent naïves et tantôt, à l'inverse, d'une grande sophistication, le constant retour de la photographie, mais aussi bien celui de la peinture (pour ne rien dire du théâtre, qui nous occupera une autre fois), dans ce qui fait la texture même de l'art qui était censé les « dépasser », dialectiquement parlant, à tout le moins en opérer la relève, au sens de l'*Aufhebung* hégélienne, enclins qu'ils se montrent à lui rendre la pareille et à jouer pour leur compte et dans les formes appropriées de cette même interloque où le cinéma est passé maître, en la poussant au point où elle n'aurait plus rien de dialectique. On en trouvera plus loin quelques exemples, au fil desquels la question du cinéma parlant l'aura progressivement emporté sur d'autres, ne laissant à l'auteur d'autre choix que de présenter cet ensemble de textes en un bout-à-bout qui respecte strictement l'ordre chronologique de leur publication écrite ou orale, à l'exclusion de toute autre forme de montage, dans ce qu'elle aurait de délibéré, part étant faite par règle

de méthode à la rêverie. L'inconscient, lui, ne s'en prive pas. LE RÊVE PARLE, disait Lacan ; et cela se fait, cela se dit devant nos yeux. *Du jamais vu*[8].

8. « Sans doute la *Traumdeutung* est-elle aussi une création. On a beau dire qu'on s'était déjà intéressé au sens du rêve, ça n'a absolument rien à voir avec ce travail de pionnier qui est fait devant nos yeux. Cela n'aboutit pas seulement à la formule que le rêve vous dit quelque chose, car la seule chose qui intéresse Freud, c'est l'élaboration à travers laquelle il le dit – il le dit comme on parle. Cela n'avait jamais été vu. On avait pu s'apercevoir que le rêve avait un sens, qu'on pouvait y lire quelque chose, mais pas que le rêve parle » (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre III, *Les Psychoses*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 13).

1.

« En public »
Dans l'épaisseur du plan

« Je ne serai pas long », lance au piètre héros de *Xiao Wu artisan pickpocket*, après l'avoir menotté à un poteau sur le bord du trottoir, le policier auquel il incombe de conduire le minable récidiviste vers un destin qui s'annonce autrement sévère que par le passé, et sans qu'on sache trop bien qui aura à décider de son sort au terme de cette exposition publique. Presque aussitôt, la caméra se détourne du malheureux pour venir en occuper la place et donner à voir, sans plus se mouvoir, la petite foule de curieux qui s'assemble bientôt devant lui (le délinquant) – ou devant elle (la caméra). Car le problème est bien là : ces piétons, ces femmes, ces enfants, ces cyclistes, et jusqu'aux motocyclistes dont ce spectacle insolite interrompt la course, que regardent-ils dont on ne saurait dire qu'il les étonne, mais seulement qu'il les arrête, qu'il les surprend : le triste délinquant qui leur est offert en pâture visuelle, ou la caméra qui les saisit eux-mêmes sur le vif et s'en repaît ainsi que le public le fait de ce qu'il voit sur l'écran ? Et si la caméra suffit à fixer leur attention, en lieu et place du malfaiteur, quel rôle ces acteurs improvisés jouent-ils alors, avec plus ou moins de conviction ? Quelle portée revêt ce plan sur lequel se clôt une fiction qui nous aura fait nous approcher, si superficiellement que ce soit, de la réalité qui serait celle de la Chine d'aujourd'hui, avec la part de fantasme qu'implique une pareille incursion, et dont le réalisateur aura su jouer tout au long avec une grande virtuosité ?

Xiao Wu artisan pickpocket s'ouvre sur un plan en apparence très différent, qui prend place à un arrêt d'autobus, sur le bord d'une route encombrée d'autocars et de camions, à proximité de la ville de Fenyang, dans la Chine du Nord. Dans *In Public*, un court essai filmique tourné dans l'après-coup, quelques années plus tard, et d'allure résolument expérimentale, le même Jia Zhangke devait planter sa caméra dans un site analogue, toujours dans le Shanxi, mais aux abords cette fois de Datong, dans l'idée d'observer les réactions des passants : ceux qui n'y voient rien, ou feignent d'ignorer la présence de l'engin ; ceux qui esquissent un sourire ou une grimace ; ceux qui font délibérément irruption dans le champ ; et celui-là, enfin, qui demande : « Est-ce qu'on nous filme ? » Tous partageant effectivement, en fin de compte et du seul fait de l'intrusion de l'appareil, un même sentiment de capture symbolique.

Il fut un temps où l'apparence d'une vérité documentaire se redoublait de l'ignorance où la gent filmée, qu'elle fût animale ou humaine, proche ou lointaine, familière ou exotique, était censée être de la présence de la caméra. En 1929, Louis Chavance pouvait noter, dans *La Revue du cinéma*, qu'« au cours de certaines prises de vues qui n'ont même pas forcément un caractère documentaire, il arrive que l'appareil surprenne un élément de vie extraordinaire, lorsqu'il se trouve dirigé vers des personnages qui ne se doutent pas de sa présence. Tel est le visage illuminé des petits enfants photographiés à leur insu pendant qu'ils contemplent les tours d'un prestidigitateur dans *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov [1] ». Edward S. Curtis y aura pris garde dès 1914, quand, à sa façon, pour le moins singulière sur le plan ethnographique, mais visuellement des plus frappantes, il fit rejouer par les Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord les céré-

1. Cité par Dominique Païni, *Le Cinéma muet entre la scène et le hasard. Pordenone, 1995*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 5.