

sauvera le cinéma, dès son nom qui inverse le sauveur et le sauvé, nous rappelle que le cinéma n'est pas une fantasmagorie idéale. Qu'un film en lui-même ne peut rien et qu'il s'inscrit dans des luttes. C'est pourquoi certaines des conférences avaient pour sujet l'analyse du cinéma pris dans son système de production. C'est aussi en collaboration avec des contre-propositions émergentes, comme le Decolonial Film Festival ou le FID *off* que ce sont posées ces questions. Ce que semblent dessiner ces espaces de réflexion, c'est l'espoir de plateformes de diffusion du cinéma qui ne compromettent pas leurs responsabilités au profit d'une tiédeur morale et au nom d'un art transcendantal qui se suffit à lui-même. Évacuez les festivals de la politique et que restera-t-il à célébrer? Ce qui se déroule sous nos yeux, c'est justement la remise en question de l'ordre établi, de la politique sereine des œuvres, qui ne vise pas à déranger, mais à alimenter quelques débats de plateau nécessaires au bon entretien du *statu quo*.

ELYAS CHAIB-EDDOUR SEKIMI

---

Impressions persistantes

---

Le montage fait-il bon ménage avec la durée? Question *a priori* redondante mais en réalité retorse, que l'ouvrage d'Olivier Zuchuat, *Attraits de la durée*, paru aux éditions Mimémis en fin d'année dernière et issu d'une thèse de doctorat supervisée par Christa Blümlinger, vient réactualiser à travers une passionnante réflexion sur les plans longs – ou «perdurants», pour reprendre le qualificatif élu par l'auteur dans un souci d'écart par rapport aux

terminologies plus ou moins normatives. Bien connu des étudiants de la Head – Genève et de la Fémis, deux écoles où il enseigne la théorie et l'esthétique du montage, le chercheur, par ailleurs monteur et cinéaste, déploie ici un système conceptuel qui fonctionne d'autant mieux qu'il est nourri par l'œuvre de cinéastes aimés, dont on devine, sous la neutralisation relative d'une émotion de spectateur – registre académique oblige –, qu'ils accompagnent intimement sa pensée sensible et son regard depuis des décennies. Il faudrait un jour écrire

un texte ou faire un film qui serait branché sur cette énergie très particulière (et rare, au demeurant); comment, dans un cadre scolaire, académique, l'intérêt incarné et vivant pour des filmographies dites «exigeantes» peut se transmettre d'un professeur à ses étudiants par le simple jeu de la passion. Mais revenons au livre, qui serait quelque part le prolongement posé dans l'écrit de ce qui se communique de façon plus informelle (et à un tempo naturellement contraint par l'emploi du temps dans une école de cinéma) dans les cours et les interventions à l'oral.

Le grand apport de ces *Attrails* réside ainsi dans la finesse des déclinaisons conceptuelles imaginées par l'auteur pour décrire cette présence et cette épaisseur du temps; ses «concaténations» (pour reprendre un mot qui revient ici souvent) à plusieurs vitesses, lesquelles traduisent aussi différentes modalités d'écriture du/par le plan long, permettant de mieux cerner, à un niveau scientifique, ce qui se joue dans ces durées. Une boîte à outils dont l'intérêt directement intellectuel se double ainsi d'une dimension pratique à qui voudra bien s'en servir, car ils permettent de comprendre, de l'intérieur même des images, la subjectivité profonde qui préside à la vie d'un/dans un plan long ou perdurant; en quoi ils sont le lieu d'une intensité différée – ou à combustion lente – et pas les simples blocs de durée performative auxquels un certain discours (ou une perception superficielle) les réduit trop souvent. Montage intra-plan; plan-séquence coalescent (à propos des plans longs chez Béla Tarr) ou encore «opérations d'intra-montage» chez László Nemes, dans

les «marges» du cadre, autant d'inventions qui permettent de saisir précisément ce qui, dans la durée propre d'un plan long fait montage et «point de montage» (et non pas «raccord»!).

Ainsi chez Tsai Ming-liang, l'auteur saisit dans une expression dense et sensible ces infimes variations; ce tremblé presque infinitésimal dans un plan, à la surface d'un visage ou aux marges du cadre, par lequel la fixité apparente de l'image implose, débonde dans une émotion forte, irrésolue : «le cinéma de Tsai Ming-liang fonctionne sur des tensions permanentes et irrésolues entre présence et absence, entre distance et proximité.» Analysant la dernière séquence de *Vive l'amour*, moment de bascule (à l'échelle de l'œuvre) vers une raréfaction du découpage, Olivier Zuchuat s'attarde sur l'ultime plan du film, un plan rapproché «perdurant» sur le visage de l'actrice Yang Kuei-mei – qui incarne ici May Lin, une jeune agente immobilière –, assise, esseulée, «dans un immense amphithéâtre en plein air où des arbres dégarnis découpent

leur silhouette macabre contre le ciel gris» – on apprécie cette capacité, rare dans ce type de publications, à instiller dans le souci descriptif les marques d'une torsion subjective et poétique, laquelle communique bien l'atmosphère, le climat particulier d'une scène. Ici, l'auteur trouve les mots précis pour évoquer la submersion inattendue qu'organise le cinéaste dans ce dernier plan mémorable, appuyée par la tectonique singulière du montage : «Le séisme, figuré par la collision entre les plans courts tournés à l'intérieur du logement où trois êtres esseulés tentent de se rapprocher et l'immensité de ce parc en construction, se condense puis se résout dans un plan serré sur le visage défait par les pleurs de May Lin. La longueur du plan clôturant le film laisse les sanglots secouer le corps de la jeune femme qui chavire.» Dans *Goodbye, Dragon Inn* (2003), qui fait l'objet d'un développement plus ample, Olivier Zuchuat nous immerge avec lui dans l'architecture «hétérotopique» du Fuhe Grand Theater, un cinéma emblématique de Taipei alors tout juste fermé

et dont Tsai Ming-liang ravive les fantômes le temps d'un film. La «perdurance» des plans est ici particulièrement analysée, précisément dans ce qu'elle permet d'immersion à l'intérieur de la texture et de l'architecture du cinéma : «Les placements de la caméra associés à la persistance des plans permettent au spectateur de reconstituer la topographie du cinéma et de ses coursives qui devient un personnage quasi-autonome.» Les développements consacrés au «montage parallèle» entre la vie publique du cinéma et son bruissement de vies secrètes – le *cruising* qui y prend place – saisissent le film de Tsai Ming-liang comme espace d'une circulation désirante à plusieurs niveaux, où la toile de l'écran occupe une fonction centrale. La «dernière séance» (littéralement) du classique du wuxia *Dragon Gate Inn* de King Hu devient ainsi le lieu d'une projection à double ou triple foyer qui se cristallise dans l'unique moment de sur-montage du film – d'autant plus saisissant que le reste de la mise en scène repose, précisément, sur une extension de la durée.

L'ouvreuse claudicante, présence continue dans le film – silhouette dont la boiterie, qui impose une lenteur à la marche, incarne de façon très concrète et physique une forme de hantise du lieu –, incarnée par la star taïwanaise Chen Shiang-chyi, se poste tout contre la toile de l'écran, à l'arrière de celle-ci. Le montage s'intensifie soudain pour mettre en regard ce visage jusque-là vidé de toute mythologie, avec celui de Polly Ling-Feng Shang-Kuan, icône, dans les années 1970, des *wuxia movies*; héroïne du film alors projeté dans le film. Comme le note Olivier Zuchuat :

Tsai Ming-liang organise ainsi un acte de transfert : [...] [il] compose deux nostalgies, gigognes : une première nostalgie, de l'époque des films de sabre des années 1970, elle-même nostalgique du passé mythique des guerriers de sabre de la dynastie Ming.

Et si, sous la surface académique qui peut toujours intimider, Olivier Zuchuat ne proposait pas en fin de compte avec ces *Attraits*

*de la durée* une nouvelle poétique de l'espace et du temps; une traversée résolument subjective dans les arcanes de la durée chez des cinéastes choisis sur la base d'une proximité sensible plus que d'une visée totalisante? On en voudrait pour signe cette autre phrase tirée du développement autour de *Goodbye, Dragon Inn*, dont les pulsations spectrales auraient presque valeur de manifeste : «Les manifestations quasi fantomatiques de la projection cinématographique habitent le cinéma, ce qui renforce davantage la nature dédaléenne de cet espace où des êtres solitaires sont à la recherche d'un autre...» Car, comme tout bon livre de cinéma, celui-ci est une invitation à se perdre encore et toujours dans la profondeur d'une vision singulière.

MAËL MUBALEGH