

Regard sur le corps poétique Échange avec Olivier Assayas

Marie-Claude Loiselle

Numéro 86, printemps 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23585ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (1997). Regard sur le corps poétique : échange avec Olivier Assayas. *24 images*, (86), 12–15.

Regard sur le corps poétique

Échange avec Olivier Assayas

Une silhouette gracile, moulée de noir, se faufile en silence dans les couloirs d'un hôtel, court sur les toits sous une pluie nocturne. Renversé sur le sol, le corps d'une jeune femme chavire et rompt les amarres avec le réel. Il y a de ces images marquantes qui troublent en ce qu'elles parlent autant d'elles-mêmes, du monde d'où elles émergent pour venir en retour l'enrichir, qu'elles nous aiguillonnent en nous entraînant sur le terrain fascinant de l'art et de la manière qui les a fait naître.

C'est pour essayer de mieux saisir cette «manière» forte et singulière qui est celle d'Olivier Assayas, qui insuffle au corps de l'acteur une sorte de présence évanescence de même qu'une énergie poétique, que nous avons souhaité échanger avec le cinéaste sur ces questions. Cet échange a donc été fait sous forme épistolaire, entre Montréal, Hong-Kong, puis Paris, à la veille du tournage d'un film sur Hou Hsiao-hsien qu'Olivier Assayas allait entreprendre à Taipei; exercice, il est vrai, étrange et périlleux, qui exige du cinéaste qu'il enfile sa veste d'ex-critique de cinéma pour devenir en quelque sorte l'exégète de sa propre création. La formule s'est révélée, quoi qu'il en soit, intéressante: on reconnaît sous la plume de l'«écrivain» le même élan fiévreux, le même mouvement ininterrompu que dans le travail du metteur en scène.

M.-C.L.



PHOTOS: ISABELLE WEINGARTEN

Les corps «chorégraphiés» de Judith Godrèche et Bernard Giraudeau dans *Une nouvelle vie*.

24 IMAGES: *Le corps, tout autant que les visages, exprime dans vos films la vie intérieure des personnages, ce qui les hante, les anime, les torture. Il ne redouble, ou accentue, pas simplement une émotion déjà contenue dans le dialogue, mais il agit véritablement comme un élément entier et puissant dans l'espace de la mise en scène. De quelle façon travaillez-vous la relation entre le corps et l'espace afin précisément d'en déployer toute la force expressive?*

OLIVIER ASSAYAS: De plus en plus j'ai le sentiment de rechercher l'homogénéité dans ma pratique du cinéma — une approche globale, si vous voulez — et plus particulièrement dans ma conception des plans et du processus de leur élaboration.

Je pense que de ce point de vue c'est le tournage d'*Une nouvelle vie* qui a été le plus déterminant pour moi: dans cette idée que la séquence, telle qu'elle se constitue en un ou plusieurs plans articulés les uns aux autres et formant ainsi une seule continuité au sein d'un mouvement, est en même temps un bloc musical — rythmique, aussi — un bloc narratif, qu'il soit tout à fait figuratif ou bien qu'il penche vers l'abstrait, et la chorégraphie de trois corps dans l'espace, celui de deux protagonistes et de la caméra.

J'ai le sentiment de m'exprimer en termes à la fois trop théoriques et un peu obscurs pour dire une chose qui est en vérité très simple. Ma façon de travailler une séquence avec les comédiens, de régler la continuité de leurs déplacements, de leurs mouvements, la façon dont leurs corps s'approchent, s'éloignent, s'attirent, se rejettent, bref, et encore une fois, leur chorégraphie, est de plus en plus ce autour de quoi se cristallise la forme des plans. Puisque je ne les définis qu'une fois fixé l'essentiel, c'est-à-dire le déplacement

dans l'espace des comédiens. Et qu'ils ne se définissent que par rapport à ces déplacements, dans le sens où le plan, ou plutôt son mouvement, s'impose comme la succession des angles les plus justes — ou qui apparaissent comme les plus justes — pour les accompagner. En ce sens ce troisième mouvement, celui de la caméra, suscité par les deux autres appartient à la même chorégraphie plutôt qu'il n'en rend compte ou qu'il ne la domine. Et il est ainsi en prise directe, intrinsèquement, avec le cœur même de ce qui se joue de plus intime dans la séquence, avec son sens, puisque son moteur est la relation même qui unit ou désunit les corps des personnages.

Il me semble que jusque-là j'avais moins systématisé cette méthode qui est devenue à partir d'*Une nouvelle vie* le centre de mon travail: le sens, c'est-à-dire ce qui résulte du récit, des mots qu'échangent les personnages, de ce qui se produit sur leur visage — je veux dire l'histoire, aussi, que racontent leurs traits, pas seulement leur expression momentanée — et de l'invisible ou de l'informulé qui naissent de la combinaison de ces éléments ou plus fortement encore de leurs contradictions, ne se révèle pleinement qu'au moment du tournage et demeure ouvert jusqu'à celui-ci, à travers l'articulation, dans l'espace, que lui donne cette dramaturgie des corps et de leur mouvement: c'est ce qu'on appelle, de la façon la plus littéraire, mise en scène.

Vos films ont depuis toujours été habités par une volonté de mouvement, de vitesse, qui tend à saisir le mouvement perpétuel de la vie et ainsi à vaincre la résistance du réel devant ce qu'il y a de définitif dans sa représentation. En regardant Irma Vep, il devient plus que jamais évident que vous tentez de capter ce mouvement par une approche «chorégraphiée» des corps, impression évidemment accentuée par le costume même de Maggie Cheung. On fait référence pour certains cinéastes à la peinture, pour d'autres, comme Godard aujourd'hui par exemple, à la musique. Cette analogie avec la danse vous semble-t-elle correspondre, dans une certaine mesure, à la réalité de votre démarche actuelle?

Il me semble qu'elle en rend compte, en partie. Assez singulièrement, d'ailleurs, puisque la danse est un art auquel je ne comprends pas grand-chose. Mais encore une fois, cela demeure fragmentaire: peut-être au moment d'*Une nouvelle vie* aurais-je été moins nuancé aussi parce que lorsque j'ai fait le film, je cherchais à



Judith Godrèche et Jean-Pierre Léaud dans *Paris s'éveille*.

faire apparaître, à mettre à jour au sein même de la matière brute du cinéma, une dramaturgie spécifique où visible et invisible seraient — presque — indifférenciés, au sein de la sensation — pure — qui devient l'objet même du plan.

Irma Vep, je crois, procède d'une démarche différente même si le sujet du film — son centre — est le corps de Maggie Cheung. Ou plutôt la forme de grâce, innée, qu'il incarne. Quel regard chacun portera-t-il sur ce corps, sur cette grâce, qui le désirera, qui l'idéaliserà, ou bien qui ne le verra même pas? Et le spectateur bien sûr, tout autant que la caméra d'ailleurs, est à tout instant partie prenante de ce jeu: le film pose la question à chacun, plan par plan, et vous cette grâce qu'en faites-vous, comment la regardez-vous?

Comme, aussi, il pose à ce corps la question de ce qu'il veut, ce qu'il désire ou bien ce à quoi il est disponible: jusqu'où est-il prêt à aller? Ce corps qui est aussi bien celui d'un personnage, d'un individu, avec ses propres pulsions, singulières, et celui de l'actrice c'est-à-dire acceptant aussi d'être absent à lui-même pour se faire pure médiation — non pas passive, car l'acteur est tout sauf passif, mais plutôt médiumnique — des pulsions d'autrui, ou de celles qu'autrui projettera sur lui, acceptant alternativement les deux rôles, d'en être ou bien le porte-parole, ou bien l'objet: c'est-à-dire le fantasme.

Mais enfin j'imagine qu'on peut aussi rendre compte de la danse en tant qu'interrogation du corps du danseur et recherche de l'identification de son désir. De même que l'état d'apesanteur, l'absence de poids, qui fait de la démarche de Maggie une forme de danse et d'elle une sorte de danseuse, avec ce que cela implique

d'aérien et de terriblement solide, terriblement réel et terrien, peut être un regard légitime sur *Irma Vep*.

Où la danse, il me semble, est également présente sous une autre forme: celle du travail d'Éric Gautier et de la conception des plans le plus souvent en caméra portée. En effet, là où je dessinais les plans en fonction de la machinerie de cinéma, à la fois de ses possibilités et de ses limites, dans ce film je les ai conçus en fonction de la souplesse, de la variété et de la vitesse de mouvement du regard humain. Je concevais les plans et les décrivais souvent sur le papier comme on décrit des diagrammes de pas de danse (Je pensais parfois aux tableaux de Warhol conçus ainsi).

Et d'une certaine façon cette méthode me permettait, je crois, d'aller au bout d'une certaine idée de la vérité organique – et totalisante – du plan en tant que dramatisation du regard dans toute sa complexité et dans tout ce qu'il porte d'indécidable, disponible – en ce sens – toujours à l'interprétation par le spectateur.

La figure d'un corps de femme renversé est présente dans pratiquement tous vos films à ce jour: Clotilde de Bayser évanouie dans L'enfant de l'hiver, Judith Godrèche dans Paris s'éveille, Sophie Aubry dans Une nouvelle vie, puis maintenant Maggie Cheung endormie, mais également Arsinée Khanjian dans la séquence centrale d'Irma Vep. Quel sens ou quelle portée donnez-vous à cette figure? Outre l'adéquation entre ces corps en état de souffrance et de trouble intérieur de personnages qui, en quelque sorte, perdent pied dans leur vie, cette figure ne devient-elle pas aussi, progressivement depuis Une nouvelle vie, le signe d'une interpénétration du réel et de l'irréel – faisant écho au glissement progressif de votre cinéma vers l'abstraction? Dans Irma Vep, les corps renversés de Maggie Cheung et d'Arsinée Khanjian apparaissent d'ailleurs lors de la séquence centrale du film où la frontière n'existe plus entre le fantasme et la réalité, entre la fiction et la fiction dans la fiction, etc.

Les figures syntaxiques, au cinéma, dès lors qu'elles sont identifiées, courent un grand risque de devenir des tics: et, c'est vrai, cette image du visage renversé figurant une sorte d'abandon, rendant compte de ce moment où le personnage échappe à une détermination dramaturgique, où il échappe en somme à la raison pour accepter de glisser dans l'espace de l'irrationnel et donc celui de la pulsion, a une place particulière dans mon écriture et que jusqu'ici je n'avais pas trop cherché à définir, ni souhaité le faire.

Il est vrai que de façon de plus en plus affirmée, je cherche dans le cinéma, dans sa forme aussi bien que dans sa dramaturgie l'articulation – dialectique si l'on veut – entre le monde réel et le monde imaginaire – longtemps j'ai adopté cette notion inspirée de la lecture de Tarkovski: le réel, aussi bien celui dans lequel nous vivons que celui que nous reproduisons par l'intermédiaire du cinéma n'est bien sûr pas le réel tangible qui n'est constitué que de l'apparence des choses, mais bien sûr la vision subjective qu'en a chacun, déterminée par son être même, à la fois conscient et inconscient, en relation donc avec le monde matériel et celui de son imaginaire, à égalité. La chose regardée ne peut avoir d'existence légitime (l'objectivité n'existe pas, évidemment) autrement qu'à travers le regard qui s'affirme en tant que regard ajoutant quelque chose à la chose. Ce dont il s'agit est donc l'interrogation de la perception et de ses mystères insondables et infinis en tant que sujet du cinéma. Peut-être même en tant que seul sujet possible du cinéma, dans quelque film que ce soit, indistinctement.

Peut-être cette image dont vous parlez et qui est celle du renversement, en fait celle du vertige pour être plus précis, représentative pour moi le moment de la prise de conscience par le personnage qu'il doit se laisser mouvoir tout autant par le visible que par l'invisible: de ce point de vue, le moment où il fait un avec le film, avec son centre, et donc, au bout du compte, le moment où il fait un avec moi.

Il m'a semblé que ma méthode dans *Irma Vep* était légèrement différente, en fait complémentaire. Dans le sens où plutôt que de travailler sur la restitution de la perception (la sensation, ou l'absence de sensation, dans *Une nouvelle vie*, l'invocation par la mémoire sensorielle du souvenir dans *L'eau froide*) j'ai voulu, un peu comme dans un essai théorique qui aurait eu l'apparence d'une comédie – genre vieux comme le monde, voir *L'illusion comique* ou *L'improvisé de Versailles*, – réfléchir sur les mécanismes qui régissent cette restitution. Sur la nature à la fois simple et perverse de ce processus, à la fois tout à fait sexuelle et intrinsèquement chaste – dans la mesure où la consommation, l'accomplissement du désir physique (et c'est aussi le fait de poser cette question qui suscite une dimension supplémentaire, celle que donne la vision perspective) ne peut avoir lieu qu'au détriment de l'essence même du travail qui a conduit là, comme une énergie accumulée qui s'échapperait en une fuite, en pure perte, gratuitement et sans laisser de traces. À la fois tentation, jeu et menace, se mélangeant toujours à tout et toujours brouillant les cartes.

Votre cinéma est dominé par des personnages de femmes-enfants. Quoique dissemblables sur d'autres aspects, elles ont néanmoins toutes en commun cette silhouette juvénile et filiforme: Ann-Gisel Glass, Judith Godrèche, Sophie Aubry, Virginie Ledoyen, puis maintenant Maggie Cheung – bien que cette dernière soit moins jeune. Cela relève-t-il d'une volonté esthétique, comme la recherche d'un type particulier de présence à l'intérieur du cadre?

À ce titre, le corps nu d'Arsinée Khanjian, avec ses formes épanouies et la façon dont il est éclairé accentue la dimension irréelle de la séquence – séquence qui ne semble pas faire partie du même niveau de réalité (ou de fiction) – que le reste du film. Je n'ai d'ailleurs pas souvenir d'une scène au cinéma où le spectateur ait à ce point le sentiment d'être voyeur, ce qui lui confère une charge érotique rare, comme si tout le contenu érotique (implicite) du film, suggéré notamment par le costume et la silhouette de Maggie Cheung, se trouvait condensé dans la représentation, sinon la transfiguration, du corps d'Arsinée Khanjian.

Chacune des comédiennes que vous citez, et qui ont en effet des traits communs, en particulier celui d'une grâce juvénile, d'une nature poétique dont l'intensité n'efface jamais la dimension chimérique, ont, je crois, une présence physique à la fois singulière et forte.

C'est un peu la règle, lorsqu'on discute de thèmes aussi intimes, d'être renvoyé à des questions dont l'objet ne peut être seulement cinématographique. En clair, suis-je attiré par un certain type de femmes, et mes goûts ou mes désirs en la matière sont-ils de façon frontale en prise directe avec cet aspect-là de mes films?

Et, en somme, si je lis bien votre question, je préférerais des femmes moins incarnées, aux formes moins dessinées. C'est bien possible. Je préfère sans doute les femmes minces même si au moment d'écrire cela j'en sens tout le dérisoire et combien lorsqu'on essaie

PHOTOS: ISABELLE WEINGARTEN

Maggie Cheung
dans *Irma Vep*.Clotilde de Bayser et Jean-Philippe Ecoffey dans
L'enfant de l'hiver.

dans le domaine d'aller au bout des choses on risque fort de tourner en rond ou de s'égarer ou même d'être renvoyé, ainsi qu'il me semble l'être, à l'absence d'importance, au fond, de cet angle.

Car évidemment, chaque fois et toujours, j'ai eu envie de travailler avec les comédiennes que vous citez ainsi qu'avec tous les autres interprètes de mes films en fonction d'une règle très simple, celle de leur relation au personnage que j'ai écrit (c'est-à-dire en quoi elles lui ressemblent et en quoi elles peuvent donc spontanément le comprendre, et aussi en quoi elles en diffèrent, peut-être même radicalement, et donc en quoi par ce qu'elles apportent de contradiction, de remise en question de ce que j'imaginai, elles lui donnent la dimension de la vie, elles l'incarnent) et celle de leur relation à moi dans le sens où je ne cherche jamais des comédiens ou des comédiennes, mais des individus avec qui je peux m'entendre, qui me comprennent et que je comprends, avec qui il peut y avoir une véritable communication, avec qui je peux et je dois avoir du plaisir à communiquer. C'est donc avant tout une question d'affinités. Et peut-être aussi, si vous voulez, de séduction réciproque.

Mais en ce sens, non, je n'ai jamais choisi les interprètes de mes films en fonction d'une idée de leur corps. D'autant plus que ceux-ci sont très dissemblables, à mon sens. Sophie Aubry a très peu à voir avec Virginie Ledoyen et Maggie Cheung avec Ann-Gisel Glass, même si Sophie et Maggie ont éventuellement quelque chose en commun, ce qui n'implique pas forcément que Virginie et Ann-Gisel se ressemblent, etc.

Pourtant, cette affinité que je vois entre Sophie et Maggie n'est pas sans signification. Je crois que le désir de tourner avec l'une comme avec l'autre est aussi lié à la grâce particulière de leur présence

physique qui fait partie du sens même de l'un et l'autre film, que le sujet même imposait tandis qu'il ne l'imposait pas dans mes autres films. Et si l'on veut prolonger, on peut lire là, aussi, les affinités entre ces deux films très dissemblables mais qui racontent l'un et l'autre la découverte d'un monde par une étrangère se posant la question de quoi y faire de son corps...

Quant au personnage d'Arsinée dans *Irma Vep*, il a en effet le rôle charnière que vous dites, en cela qu'il appartient à un autre niveau de fiction, qu'il est le protagoniste d'un autre film, d'un univers parallèle auquel accède Maggie, livrée à elle-même. C'est-à-dire qu'elle est l'étrangère d'une étrangère. Pour la première – et seule – fois dans le film, Maggie n'est pas celle qui vient d'ailleurs mais celle qui est là par rapport à Arsinée qui est radicalement extérieure au monde puisque venant d'un autre monde et entièrement immergée dans une autre histoire, dans son histoire à elle et à elle seule.

Bien sûr je ne me prive pas de jouer avec les divers jeux de miroir, les divers déplacements de sens que suscite cette séquence. C'est-à-dire à la fois l'opposition nudité/latex qui renvoie à celle du corps offert – demandant, désirant et en cela confronté à la possibilité d'être refusé – et du corps dont la nudité est fétichisée ou érotisée, suscitant donc le désir en tant que fin en soi car se refusant toujours, insaisissable et soi-même ne désirant pas; et aussi, pourquoi pas, l'accomplissement aussi, métaphorique, du thème homosexuel du film. Volant les bijoux d'Arsinée, Maggie ne donne-t-elle pas la réponse à la question dont elle refusera la solution à Zoé, celle de la nature de sa sexualité... ■

ENTRETIEN PRÉPARÉ PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE