



CANTON, LA CHINOISE / 2001

CORÉALISATION ROBERT CAHEN

Esthétique de la confusion

Réalisé avec Robert Cahen, célèbre pionnier de l'art vidéo en France, *Canton, la chinoise* tente de faire la synthèse entre deux univers, deux démarches, deux méthodes de travail et enfin deux styles. Les coréalisation sont toujours des exercices périlleux qui nécessitent, pour surmonter les obstacles, une relation solide entre les partenaires. Rob Rombout a rencontré Robert Cahen en 1987, au Festival d'art vidéo de Montbéliard – Cahen était membre du jury qui a attribué le grand prix à *Entre deux tours*. Depuis lors, une longue et solide amitié lie les deux réalisateurs. En 2001, Cahen appelle Rombout et lui propose d'être son assistant sur une vidéo qu'il va tourner en Chine, un pays qu'il connaît bien et où il a déjà travaillé. On se souvient notamment d'œuvres splendides comme *Sept Visions fugitives* (1995) ou *Hong Kong Song* (1989), une bande qu'on peut rapprocher de *Canton, la chinoise* puisqu'il s'agit là comme ici de faire le portrait d'une ville. Rombout accepte avec plaisir la proposition de son ami et l'accompagne durant deux semaines à Canton. Ils travaillent à la manière de Cahen, avec une petite caméra DV, sans autorisation, au hasard de leurs pérégrinations. Rombout fait de multiples suggestions d'images. De retour en France, Cahen entreprend ce qui a toujours été la phase décisive de son travail : la post-production. Il traite ses images en exploitant un large éventail d'effets spéciaux et transforme les sons enregistrés pour créer une véritable musique concrète. L'ensemble de ces moyens donne à ses œuvres la fluidité qui caractérise son style. Mais, cette fois, ça ne fonctionne pas. Il ne trouve pas ce dont il a besoin et constate que le matériel filmé est plus marqué par les choix de Rombout que par les siens. Il rappelle son ami et lui propose d'être non plus assistant mais coréalisateur et de faire non plus une œuvre vidéo mais un documentaire. Mais pour Rombout, les choses ne sont pas si simples. Lors du tournage, il a travaillé dans le style de Cahen, en adoptant une méthode de travail qui n'est pas du tout la sienne. Assumer la réalisation implique pour lui de réorienter le projet vers ses propres préoccupations, de refaire un tournage en le préparant à sa façon et en filmant certains citoyens soigneusement



sélectionnés qui, sous l'œil de sa caméra, deviendront des « personnages » dont les parcours pourront s'entrecroiser et se rejoindre à la fin du film. Surtout, il refuse le recours aux effets spéciaux. Cahen accepte, son producteur aussi et les deux compères retournent à Canton tourner à nouveau pendant deux semaines. Inévitablement, le montage est long et laborieux, chaque réalisateur devant s'accommoder des exigences de l'autre. Le résultat n'est ni une vidéo de Cahen (pas de ralenti, pas de surimpressions en plusieurs couches, pas d'effets oscilloscopiques qui font onduler les lignes) ni un film de Rombout dont on ne retrouve pas le style visuel : pas de plans fixes, de symétrie, de perspectives fuyantes, de jeu sur la profondeur de champ. Comme dans toute œuvre mixte, le mélange des styles est incontestable. Le plus surprenant quand on connaît les antécédents des deux auteurs, c'est l'absence de musique, pourtant essentielle tant pour Rombout qui choisit soigneusement les compositeurs de chacun de ses films, que pour Cahen qui, dans toute son œuvre vidéo, transforme en musique concrète les sons enregistrés par sa caméra, comme il transforme ses images en ce qu'on pourrait appeler une « peinture concrète ». Rappelons que Robert Cahen a fait ses études à l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, fondé par Pierre Boulez), a commencé une carrière de compositeur de musique électro-acoustique et, comme nombre d'autres pionniers de l'art vidéo, a élaboré ses premières bandes vidéo avec un synthétiseur conçu sur le modèle de ceux exploités par la musique électronique.

Il y a des films qu'il faut regarder deux fois. *Canton, la chinoise* est de ceux-là. La première vision déçoit par son trop-plein : trop à voir, trop de paroles à entendre, trop de sous-titres à lire sur des voix chinoises. Le propos part dans tous les sens, on hésite à dire de quoi ça parle : de Canton, de la Chine, de la femme chinoise, de la littérature et de l'art en Chine ? Les voix *off* des différents personnages parlent un peu de tout ça, trop peu pour en apprendre quelque chose et trop pour considérer que leurs paroles sont sans importance. Le spectateur ordinaire pressé de comprendre le sens du film, de trouver une visée particulière sur Canton ou le point de vue qui fonde le regard documentaire est vite désappointé. Peu soucieux de distinctions théoriques entre l'art vidéo et le cinéma documentaire, il cherche « le message », oubliant qu'un film ne se réduit pas à des mots. Comme l'eau qui coule dans le sens de la pente, il choisit la voie de la facilité : écouter les paroles supposées porteuses de sens avant de regarder les images. Parmi les différentes voix qui s'entendent dans le film, celle de Christian Mérier, attaché culturel au Consulat général de France à Canton est dominante, par la position sociale du personnage comme par le temps de parole que le film lui attribue. Incontestablement, l'homme se plaît à montrer qu'il connaît bien la Chine, sa littérature et ses philosophies, taoïsme et confucianisme dont il aime citer les auteurs. Mais, affectant des manières littéraires, son discours pédant et parsemé de phrases creuses laisse le spectateur perplexe : « Canton, dit-il, est une ville sensuelle, érotique même. [...] Elle est là, mais elle est dans le corps des gens ». Rombout et Cahen ne sont pas dupes de ce genre de propos, sous lequel, ironiquement, ils glissent

l'image des autoroutes urbaines qui ont envahi la ville. L'érotisme dont parle le diplomate réapparaît dans ses allusions constantes à ses propres expériences avec les femmes chinoises que, sous l'afféterie de ses mots, il réduit à leur corps : « J'aime beaucoup la chair du corps de la Chinoise, qui est une chair très lisse. Et j'aime beaucoup le sommeil de la Chinoise, qui est un sommeil total, profond, enroulé. » [QR29] Ses tics de langage dénoncent la grivoiserie implicite et constante de son discours. Il emploie sans cesse le mot « pénétrer » en omettant la préposition qui introduit normalement le complément de lieu : « Quand on pénètre la Chine » dit-il, ou encore : « Quand on pénètre un paysage, on ne rentre que dans le paysage. » Plus loin : « J'aime pénétrer le paysage avec une femme ». Il évoque Lao Tseu qui disait : « Le monde est féminin. Le monde est une femme ». Cette parole dominante laisse penser de prime abord que la femme chinoise serait l'objet principal du film. Mais il n'y a pas beaucoup de femmes dans ce film. Seule l'assistante chinoise de Mérier, lequel parle d'elle avec condescendance, intervient à certains moments. Elle a adopté un nom français, Carine, en plus de son nom chinois. Dans un français impeccable, elle parle de sa mère qui la soutient, de son père qui refusait qu'elle fasse des études à l'université, de la Chine de Mao où « les gens étaient pauvres mais heureux », alors que maintenant « les gens sont riches mais sont devenus mauvais. » Elle rêve d'un beau mariage comme on en voit à la télévision, d'une vie de famille, de deux enfants alors que le régime impose l'enfant unique. On entend les paroles de Carine, mais on ne la voit jamais de face. Toujours filmée de dos, de profil et même d'en haut lorsqu'elle est à la fenêtre, elle n'est souvent qu'une silhouette noire sans visage. D'autres femmes sont entrevues dans certaines séquences, elles aussi dans l'ombre de l'attaché culturel, mais elles ne parlent pas. Hormis une femme chantant dans un parc, la femme chinoise dans le film est en réalité réduite au rôle de faire-valoir du diplomate français. Même les Chinois, quand ils parlent de la femme, en donnent une image négative. L'un d'eux dit qu'elles ont « de grosses têtes mais de petits corps [...], de petites fesses et de petites épaules. Elles ont le teint jaune et le corps décharné ».

Par contre, les hommes sont très présents, à l'image et au son, même si les Chinois sont souvent filmés de dos ou en silhouette devant une fenêtre. Tous exercent une profession dans le domaine des arts et de la littérature. Chen Tong, un éditeur-libraire, traduit et publie les grands textes de la littérature française du XX^e siècle, de Beckett ou de Robbe-Grillet. Il parle de Beckett qui écrit sur la solitude et l'absurdité. Un photographe fait des portraits de femmes dénudées, considérées en Chine comme des « femmes de mauvaise vie ». Comme Rombout aime le faire, il photographie aussi depuis un train. Il dit : « Beaucoup de sociologues et d'artistes pensent que l'art peut changer la société. Mais je suis isolé ». Un artiste plasticien dont on ne voit pas les œuvres prend la brique comme matériau à cause de l'histoire de ses parents : sa mère qui travaillait dans une briqueterie est tombée malade en respirant des poussières toxiques et son père a été condamné par la Révolution culturelle à travailler sur un chantier. Il dit de Canton, que Mérier disait « sensuelle », qu'elle le laisse de plus en plus insensible. « C'est une ville en désordre »



qu'il n'aime ni ne déteste. L'éditeur, le photographe et l'artiste se retrouvent autour d'une table, au restaurant, en compagnie de l'attaché culturel et de Carine. On comprend alors qu'ils sont tous les obligés du Français, qui distribue des subsides.

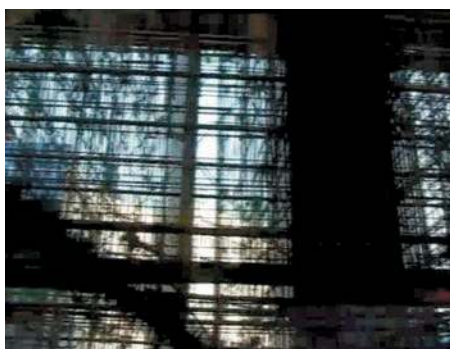
À n'écouter que les paroles décousues de tous ces personnages, qui parlent un peu de tout, le spectateur décontenancé se perd dans un film confus dont il ne comprend pas le propos. Il lui faut donc le revoir, ou plutôt le voir autrement, en se souciant plus des images que des paroles. Il pourra constater qu'il y a deux façons très différentes de filmer, et quelques autres intermédiaires. La première, classique mais mineure, respecte les proportions de l'espace, lui donne de la profondeur, situe les personnages dans leur environnement. De longs travellings latéraux depuis une voiture accompagnent des motocyclistes sur les voies rapides, d'autres filmés en marchant suivent un personnage de dos dans les ruelles. Les figures à l'avant-plan se détachent nettement sur le fond urbain. Mais parfois le point de vue choisi produit l'effet inverse. Des plans à contrejour dessinent les personnages comme des silhouettes. D'autres sont filmés à travers un obstacle : Christian Mérier est entrevu derrière les stores de son bureau ou entre les bambous qui cernent la terrasse du café où il converse avec une Chinoise. La profondeur de l'image est obstruée et le regard du spectateur entravé. Le sujet filmé n'est plus que « entraperçu », pour reprendre ici le titre d'une célèbre bande vidéo de Robert Cahen.

La seconde façon de filmer procède à l'inverse de la première : elle écrase la perspective par le recours au téléobjectif qui fait disparaître l'intervalle spatial entre les gens et les choses. Un plan filmé à faible hauteur sur la masse des vélos circulant dans la ville fait s'interpénétrer

les pieds, les roues, les pédaliers. Un autre sur les cyclistes compose une tapisserie de visages. Les cinéastes exploitent tous les subterfuges possibles pour que les figures se superposent, s'entremêlent, se liquéfient. Ils filment les reflets projetés sur la vitre d'un aquarium où les poissons semblent glisser entre les gens circulant dans la rue ; le miroitement irisé des véhicules sur la cloison antibruit qui longe l'autoroute ; les formes fuligineuses de quelques silhouettes colorées courant sous l'averse, vues à travers le pare-brise d'une voiture noyée sous la pluie ; les éclats lumineux et colorés d'une discothèque ; les lueurs de la ville et les enseignes lumineuses qui scintillent sur les silhouettes sombres de l'attaché culturel et de sa dernière conquête assis à l'arrière du taxi ; et la nuit, tout simplement, qui réduit l'espace à quelques zones éclairées et les passants à des ombres portées. Un travelling latéral en longue focale, la nuit, accompagnant l'artiste marchant devant les commerces diversement éclairés, fait disparaître toute sensation spatiale au profit d'une longue série de taches colorées, d'éclats lumineux, de figures plus ou moins informelles qui apparaissent et disparaissent aussitôt. Ces effets produits au tournage sans recourir au trucage électronique confondent le personnage avec le fond sur lequel il ne se détache plus, accentuent la picturalité des images et confinent à l'abstraction. Or, à ce moment, le jeune artiste parle de son père qui ne comprenait pas son art et voulait qu'il se consacre à la peinture traditionnelle. Le rapport entre parole et image devient un dialogue sur l'art entre l'artiste filmé et les deux artistes qui le filment.

Malgré leurs différences, ces deux façons de filmer produisent des effets esthétiques communs, clairement recherchés par les deux cinéastes qui privilégient le mouvement, la ligne, la texture et la couleur. La caméra mobile filme des objets mobiles : l'autobus vu d'un





autre autobus, les nombreux motocyclistes en travelling d'accompagnement depuis une voiture, Carine ou l'artiste marchant dans la rue, suivis par la caméra portée à l'épaule. Les autoroutes urbaines, les viaducs, les passerelles piétonnes, les palissades, les écrans publicitaires dessinent des formes complexes dont les lignes s'entremêlent, se font et se défont au gré des mouvements de la caméra. Des stores, des échafaudages, des palissades en tôle ondulée, des barres d'immeubles identiques, des façades de gratte-ciels, des bambous entre lesquels se promènent le diplomate français et sa copine, ou encore un vivarium où s'entassent des serpents, tout est propice à créer des trames aux lignes parallèles ou des textures de lignes enlacées. Chaque plan accroche des couleurs vives qui tranchent nettement sur la grisaille environnante : le rouge d'un casque de moto, de la robe de Carine, d'une cape en plastique protégeant la motocycliste de la pluie; le bleu d'une boîte sur le porte-bagage d'un scooter ou d'un chantier nocturne dont l'éclairage projette sur une toile l'ombre immense d'un ouvrier ; le blanc de la feuille de papier que lit l'éditeur et qui envahit tout le champ de l'image ; la ligne jaune d'une rambarde métallique horizontale courant le long d'un viaduc, filmée en long travelling latéral, et que la pluie qui inonde la vitre du véhicule fait gondoler comme un trait de peinture barbant l'image [QR21].

Si *Canton, la chinoise* est un film à voir et à revoir, il est aussi à réécouter, pour mieux entendre certaines paroles fragmentées et dispersées. Parlant de la peinture traditionnelle chinoise, où le paysage domine le personnage, l'attaché culturel dit : « On se perd dans quelque chose d'autre. » Le spectateur lui aussi se perd dans le trop-plein d'images et de paroles qui le dominent. À la toute fin, l'attaché culturel prononce ces phrases étranges : « La Chine mène au vide. C'est très physique. Il y

a un moment, c'est vraiment y laisser sa peau ou pas. C'est très plein. C'est plein jusqu'à la nausée quand on la vit au quotidien. C'est en éprouvant physiquement [...] ce plein que nous, nous sommes vidés par ce plein. [...] En fin de compte, tous ces signes nous vident de nos propres signes. Mais il y a peut-être un vide au fond de nous-mêmes aussi. » [QR22] Ces propos paraîtraient abscons s'ils ne faisaient écho à une phrase énoncée en cantonais au tout début du film : « L'humanité est un puits à deux seaux : pendant que l'un descend pour être rempli, l'autre monte pour être vidé. » La phrase pourrait passer pour un proverbe chinois si on ne se souvient pas qu'elle a été écrite en réalité par Samuel Beckett, dans *Murphy*, un de ses premiers romans anglais, dont le personnage est vide et vidé à la fois. Le spectateur comprend que le sentiment de confusion qui encombrait son esprit après la première vision était précisément l'effet recherché par le film qui veut le faire buter contre l'écran des images, « plein jusqu'à la nausée ». Comme le vieil homme à la palanche voulant traverser le flux incessant des véhicules, le spectateur ne peut traverser le flux incessant des images et tenter de comprendre ce qui se cacherait derrière. Mais derrière l'écran des images, il n'y a rien à quoi il pourrait accéder. Il n'en saura pas plus sur la Chine que saint François Xavier qui, comme le rappelle Mérier, est mort sur une île au large de Canton sans avoir pu « pénétrer » en Chine. Le spectateur comprend finalement que ce film trop plein est aussi un film trop vide, qui lui montre qu'il y a quelque chose d'indépassable, au-delà duquel il ne peut « pénétrer ». *Canton la chinoise* est un puits à deux seaux. À voir deux fois.



De gauche à droite et de haut en bas. 1. Christian Mérier, l'attaché culturel. – 2. Chian Tsi (Carine), son assistante. – 3. Zhang Haier, le photographe. – 4. Chen Tong, l'éditeur-libraire.

COMMENTAIRES

□ Engagé par Robert Cahen comme assistant sur *Canton la Chinoise*, j'avais tourné des plans (normalement, en tant qu'assistant, je ne tourne jamais) qu'il avait trouvé bien, mais trop marqués par mon style. Il insistait pour les garder; mais je n'étais pas coréalisateur, et si j'avais su, j'aurais travaillé autrement. Quand je le lui ai expliqué, il a proposé que nous retournions en Chine. On est repartis pour deux semaines, comme pour le premier tournage. J'avais posé mes conditions. On a beaucoup discuté.

Du premier tournage, on a gardé pas mal d'images; on a regardé ce qui manquait.

Avant le deuxième voyage, je n'avais pas de scénario, mais une idée: filmer des artistes, des gens perdus, en Chine, dans un monde intéressé uniquement par l'argent, et qui est en pleine évolution.

□ On s'était mis d'accord pour garder comme personnage principal l'attaché culturel français, un homme cultivé, bien entouré (surtout de femmes), très beau parleur. Il connaissait des artistes chinois et occidentaux (entre autres, Alain Robbe-Grillet). Parmi les personnages secondaires, un éditeur de livres français, un photographe très connu qui filme essentiellement des femmes nues et des trains, un artiste chinois qui faisait des installations avec des briques en hommage à sa mère forcée de travailler durement pendant la Révolution culturelle... chacun avait son histoire.

□ On avait une seule caméra, une caméra avec beaucoup de défauts. Par beau temps, l'image était moche, trop contrastée; quand le temps était gris, les couleurs commençaient à sortir. Des couleurs saturées. À Canton, il pleut beaucoup et il fait souvent gris. Nous avons tourné ce défaut à notre avantage. En post-production, j'ai accentué les couleurs primaires, comme dans les dessins chinois.

□ Une coréalisation, ce sont deux mondes qui doivent travailler ensemble.

Cahen voulait vraiment réaliser un documentaire, et me demandait des conseils. Moi je

voulais me libérer et faire un film d'art vidéo, expérimenter quelque chose. Cahen tourne un peu en improvisant, et retravaille (comme un véritable sculpteur) en postproduction. Moi, je préfère avoir une structure préalable: pas d'effet dans le film tant que le film n'est pas là.

□ Le tournage a été un plaisir, et le montage, un drame total. J'ai passé quatre jours par semaine, pendant six semaines, à Strasbourg. Quand je rentrais à Bruxelles, on avait monté, souvent, moins de deux minutes. De plus, nous n'étions pas payés.

La monteuse, Maureen Mazurek, se trouvait littéralement entre Robert et moi. On se contredisait constamment. Rien n'avancait.

Mais nous avons beaucoup ri.

Le producteur, Philippe Avril, nous a emmenés dans les meilleurs restaurants.

Le film s'est bien terminé, il a été primé au Canada.

J'ai grossi de dix kilos.

□ Mais le processus et le clash entre deux approches nous ont enrichis et nous avons continué à faire ensemble des présentations et des expositions.

GÉNÉRIQUE

Idée originale: Robert Cahen.

Scénario et réalisation: Robert Cahen et Rob Rombout.

Avec Christian Mérier, Chian Tsi (Carine), Chen Tong, Lin Yilin, Zhang Haier.

Image et son: Robert Cahen et Rob Rombout.

Montage: Maureen Mazurek.

Assistant postproduction: Gontran Froehly.

Assistant premier tournage:

Emanuele Da Vincenti.

Montage son, mixage: Gilles Marchesi.

Conception sonore: Robert Cahen

et Rob Rombout.

Bruitage: Marie-Jeanne Wyckmans.

Bruitage technique: Jean-François Duchateau.

Étalonnage: Michael Faber.

Traduction: Lai-Ying Salin, Wang Xiaojie

Déléguee de production RTBF:

Nicole de Schreider

Chargée de production CICV: Yasmina Demoly.
Directrice de production: Marie-Michèle Cattelain.
Producteur délégué: Philippe Avril.
Production: Les Films de l'Observatoire.
Producteurs associés: Boulevard des productions (Evelyne Noiriel et Georges Prats) – CICV Pierre Schaeffer (Pierre Bongiovanni) – Lamy Films (Benoît Lamy) – Images Plus (Dominique Renaud) – RTBF

(Claire Colart, producteur associé et Ives Swennen, directeur des documentaires).
Avec le soutien du Centre national de la cinématographie, du ministère de la Culture et de la Communication / Délégation aux arts plastiques, de la Région Alsace, de la Communauté urbaine de Strasbourg.
Support : Beta numérique.
Durée : 52 minutes.



