

INTRODUCTION

Alors que les discours et les visions les plus pessimistes lui prédisaient un avenir moribond au prétexte qu'il aurait raconté toutes les histoires possibles de toutes les manières imaginables, le cinéma a fait montre en ce début de XXI^e siècle d'une belle vitalité et d'une créativité constante. Non, l'avènement annoncé du numérique n'a pas tout emporté sur son passage et le virtuel ne règne pas. Bien au contraire, ce qu'on pourrait appeler l'attachement ontologique du cinéma perdure incontestablement¹. Non, le formatage télévisuel, malgré son outrageuse domination, n'empêche pas de nombreuses propositions alternatives de voir le jour. Et le modèle hollywoodien au service d'une industrie du divertissement ne monopolise pas totalement les écrans de cinéma. Les acteurs de cette résistance – cinéastes, producteurs, distributeurs ou exploitants mais aussi critiques de cinéma – savent mieux que quiconque le prix à payer pour continuer d'exister,

1. Voir à ce sujet Àngel Quintana, *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, trad. Esther Fouchard, Paris, Cahiers du cinéma, « 21^e siècle », 2008.

et c'est peut-être faire preuve d'un optimisme naïf que d'affirmer ainsi la persistance d'un art sollicité de toutes parts et donc friable. Mais les faits, ou plutôt les films, sont là, et force est de constater la présence dans le cinéma le plus contemporain de nombreux cinéastes rechignant à se glisser dans des modèles esthétiques et dramaturgiques préétablis et bien rodés, parvenant à proposer au spectateur des œuvres singulières.

Parmi les tendances les plus contemporaines contribuant à maintenir le cinéma au niveau de l'art alors que la menace du tout-venant audiovisuel se fait de plus en plus forte et risque effectivement de l'engloutir, il en est une dont l'existence relève en quelque sorte du paradoxe, d'une forme d'anachronisme, pour ne pas dire du miracle. À l'heure de la surenchère à laquelle est livré le cinéma (toujours plus de films alimentant des réseaux de diffusion toujours plus nombreux), il est surprenant, en même temps qu'heureux et salvateur, de constater avec quelle régularité nous parviennent d'un peu partout dans le monde des films faisant preuve, selon des modalités diverses et variées qu'il nous appartiendra de préciser, d'une véritable retenue dans leurs propositions esthétiques et dramaturgiques. Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps. Ces deux éléments sont d'ailleurs eux-mêmes et par nature soumis à des choix relevant de la soustraction, à commencer par les deux principales opérations éliminatoires les déterminant, le cadrage et le montage, dans un ensemble de choix visant à une réduction du monde, à une mise en forme et en récit. Si tout cinéaste est donc confronté à diverses opérations soustractives, avançons l'hypothèse qu'elles sont vécues comme une contrainte par la plupart d'entre eux, comme une nécessité par les cinéastes ici réunis. Ainsi, l'articulation entre espaces et temps, animée par cette logique soustractive, réaffirme fortement le cinéma comme art de la mise en scène, affaire de plan plutôt que d'image². Ce que nous nommerons cinéma soustractif désigne un cinéma faisant preuve d'une réticence certaine – même si

2. Selon la distinction souvent rappelée par Serge Daney, par exemple dans *L'Exercice a été profitable, Monsieur.*, Paris, P.O.L., 1993, p. 22 : « Le plan, c'est ce bloc insécable d'image et de temps. C'est le temps qu'il me faut pour habiter (m'habituer aussi) une image qui, sinon, me ferait peur. »

à différents degrés et sans jamais tomber dans l'abstraction³ – envers les préceptes d'un art mis au point et adoptés universellement au cours de son ère dite classique.

Il en va ainsi, et peut-être avant tout, de l'action envisagée comme suite d'événements enchaînés, selon une logique de causalité formant plus ou moins solide intrigue. Les films soustractifs contestent le modèle aristotélicien reposant notamment sur une structure ternaire dont le cinéma a fait son miel : exposition des enjeux, développement et dénouement (parsemés d'apogées dramatiques et/ou émotionnels). Action et récit sont donc minorés pour privilégier la contemplation, la lenteur au détriment du rythme soutenu, pour aboutir à des dramaturgies indécisées plutôt que précises et achevées, permettant néanmoins l'éclosion d'une réflexion sur le monde contemporain. Mais les cinéastes dont il sera ici question ne s'arrêtent pas là, ou plutôt parviennent à ces fins-là par d'autres moyens soustractifs. Ils font notamment preuve d'une attention particulière envers la bande-son ; bannissant ou utilisant avec parcimonie la musique d'accompagnement, en tous les cas se refusant à tout surlignage émotionnel par son intermédiaire ; prenant soin de ne pas laisser la parole et le dialogue envahir leurs films comme vecteurs d'informations alimentant l'intrigue et la connaissance du spectateur, et ce jusqu'au mutisme ; intégrant avec beaucoup de soin les bruits du monde. On observe également un goût prononcé pour l'opacité des personnages, une indétermination de leurs aspirations les inscrivant dans une perspective purement existentielle, contrastant avec la caractérisation précise généralement préconisée. La psychologie des personnages, quand elle n'est pas purement et simplement niée, passe alors par de tout autres chemins. Par exemple, les corps, le plus souvent figés, ont le temps d'habiter les espaces en entrant en interaction avec eux. Ils sont d'ailleurs très souvent incarnés par des acteurs non professionnels, meilleur garde-fou contre toute tentative d'extraversion, dans un geste d'intériorisation souvent anti-théâtral, un geste bressonien.

3. Nous nous cantonnerons ici à un cinéma narratif et figuratif, à de rares exceptions près distribué en salles, excluant ainsi tout un pan de cinéma plus radical encore en matière de soustraction, généralement désigné par l'expression « cinéma expérimental ».

Moins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans... Le spectateur est en quelque sorte sevré de ses habituels repères mais se retrouve, en contrepartie, responsabilisé. Livré à lui-même, il n'est plus manipulé, ni pris par la main d'un point à un autre avec sommation plus ou moins appuyée d'éprouver telle ou telle émotion; tout pathos est comme bridé. Se démarquant du cinéma explicatif ou psychologique courant, y compris lorsqu'il relève du cinéma d'auteur, le cinéma soustractif redonne ses lettres de noblesse à la mise en scène cinématographique, offre la certitude d'avoir affaire dans chaque film à un artiste se posant la question de la représentation, de la composition de l'unité filmique qu'est (à nouveau) le plan, de l'adaptabilité de la forme par rapport au fond choisi par un certain nombre d'effets soustractifs garantissant l'exclusion du superflu. Cinéma de la mise en scène donc, mais affirmant aussi un regard politique et poétique sur le monde, car la soustraction, contrairement à ce que ses détracteurs voudraient faire croire, ne provoque pas une déconnexion avec le monde et ne cède en rien à l'un des blâmes les plus souvent adressés au cinéma d'auteur, celui du nombrilisme. C'est en montrant ou en laissant entendre le moins, dans une opération d'élagage, que l'on dit le plus. Ainsi, toute la capacité de suggestion du cinéma pourra être mise en évidence.

Le phénomène observé ici entre 2000 et 2013 n'est pas nouveau, loin s'en faut. De nombreuses avant-gardes des années 1920, voulant affirmer la spécificité visuelle du cinéma par rapport aux autres arts, ont déjà recours à des pratiques soustractives; qu'on songe ne serait-ce qu'aux réquisitoires verbaux et concrétisés dans ses films d'un Dziga Vertov contre le sujet, le drame ou la narration. Mais c'est surtout dans la lignée de l'éclosion du cinéma moderne d'après-guerre sur une quinzaine d'années que nous voudrions inscrire notre réflexion. Il relève en effet, lui aussi, d'un important phénomène de soustraction, d'une réaction à un paradigme dominant, celui d'un cinéma narratif entièrement inféodé à l'action. En s'affranchissant de cette obligation de raconter chronologiquement ou bien par flash-back explicatifs interposés, les cinéastes modernes (de Rossellini à Godard en passant par Bresson, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet et bien d'autres) privaient déjà le spectateur de repères rassurants et de son confort, dans une optique de déstabilisation plus ou moins affirmée. Ce

que Gilles Deleuze écrivait en 1985 à leur propos dans *L'Image-temps* peut facilement s'adapter aux cinéastes de notre corpus et il nous semble utile d'y revenir ici⁴.

Repartant du néoréalisme italien et des thèses d'André Bazin, Deleuze fait du nouveau rapport au temps introduit par l'école italienne une question d'ordre mental, relevant de la pensée plus que du réel. Le temps devient en quelque sorte palpable pour le spectateur, brut et non plus fabriqué (en studio), réel et non plus feint, vérité et non plus mensonge. Pour Deleuze, les personnages du néoréalisme (auquel il rattache Antonioni, ce qui ne va pas de soi et devient significatif) ne sont plus soumis à une action précise, à une expérience sensorimotrice, c'est-à-dire une image-action ou une image-mouvement, mais à des situations optiques et sonores pures. Les sens – vue et ouïe – sont directement sollicités pour mesurer le temps. L'action n'est plus déterminante, on en revient à un acte de pure monstration, à une contemplation du beau comme de l'insupportable, de l'anodin, de l'insignifiant. « La situation purement optique et sonore éveille une fonction de voyance, à la fois fantasme et constat, critique et compassion⁵ », écrit-il dans ce qui peut correspondre à des univers aussi différents que ceux de l'Argentin Lisandro Alonso, du Lituanien Sharunas Bartas ou encore du Portugais Pedro Costa, dans le type de réception suscitée, le spectateur n'étant plus que partiellement astreint à une narration. Plus loin Deleuze précise : « Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être "justifiée", en bien ou en mal⁶. » C'est bien là l'effet produit par les tentatives de rédemption, souvent très inconfortables pour le spectateur, à l'œuvre dans les films du Français Bruno Dumont ou du Mexicain Carlos Reygadas.

4. Outre à l'ouvrage de Deleuze bien sûr, je renvoie là à une bien précieuse synthèse sur laquelle reposent grandement ces quelques paragraphes, celle de Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophies », 2003.

5. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 30.

6. *Ibid.*, p. 32.

Avec l'image-temps les liens traditionnellement forts entre les personnages, entre les actions ou bien entre personnages et actions, deviennent faibles, ne sont plus systématiquement ou rationnellement justifiés, ne sont plus dictés par la nécessité, car livrés à des temps dits (souvent avec un certain mépris et trop rapidement) « morts ». Le hasard de rencontres (chez le Finlandais Aki Kaurismäki ou le Kazakh Darejan Omirbaev) et autres errances (chez le Hongrois Béla Tarr ou l'Espagnol Albert Serra) remplacent souvent ces liens. Si, selon Deleuze, c'est surtout le temps qui produit ce nouveau lien, il n'en oublie pas pour autant l'espace. L'adéquation logique et innée entre une action et un espace précis n'est plus une obligation. Place alors à ce que le philosophe nomme dès *L'Image-mouvement* des « espaces quelconques, espaces déconnectés ou vidés⁷ ». On a souvent évoqué à la suite du philosophe les villes dévastées d'après-guerre (Rome, Naples ou Berlin chez Rossellini) ou encore les espaces urbains ou industriels vides d'Antonioni. Comme nous le verrons, le cinéma contemporain de la soustraction offre de très nombreuses variantes d'espaces désolés, à la lisière de toute socialisation; de la Chine en chantier du Chinois Wang Bing aux appartements vides du Taisanais Tsai Ming-liang en passant par les zones désertiques des films de l'Algérien Tariq Teguia.

Pour Deleuze, un nouveau type d'image s'impose donc définitivement – sans pour autant discréditer le précédent. Et même si après la crise de l'image-action, les films en relevant non seulement perdurent mais restent majoritaires, il fait le constat suivant : « les plus grands succès commerciaux passent toujours par là, mais non plus l'âme du cinéma. L'âme du cinéma exige de plus en plus de pensée, même si la pensée commence par défaire le système des actions, des perceptions et affections, dont le cinéma s'était nourri jusqu'alors⁸ ». Au risque de donner la fausse impression d'un dénigrement total du cinéma contemporain ne relevant pas de la soustraction⁹, on ne pourrait mieux résumer notre parti pris qu'avec cette « âme du cinéma », à travers le geste primitif ici décrit.

7. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, p. 169.

8. *Ibid.*, p. 278.

9. Plébisciter ce type de cinéma n'est pas incompatible avec une admiration pour les films de Nanni Moretti, Raul Ruiz, Kiyoshi Kurosawa, David Cronenberg, Leos Carax ou encore Jean-Luc Godard.

Deleuze avance bon nombre de raisons à cette véritable mutation du cinéma dont nous observons aujourd'hui les prolongements : raisons artistiques, sociales, politiques et morales. Conséquence directe de la Seconde Guerre mondiale, on est entré, selon le philosophe, dans une civilisation du cliché mettant à mal l'image-action, elle-même inféodée à la foi en l'action humaine, donc à la foi en l'histoire. Les illusions sur lesquelles reposait l'image-action (rappelez la distinction souvent utilisée par Deleuze entre la volonté du cinéma américain de montrer la construction d'une nation et celle du cinéma soviétique de montrer l'avènement du prolétariat) ne sont tout simplement plus possibles, comme archaïques. Ce n'est pas un hasard si les cinéastes du Nouvel Hollywood des années 1960 et 1970 vont revisiter les mythes et les genres du cinéma américain, pervertir ces deux piliers du cinéma classique. Et si l'image-temps échappe au cliché, c'est en suscitant d'autres liaisons que l'action ou le mouvement, en privilégiant les forces du temps et de la pensée. Le cinéma se voit alors offrir de nouvelles dimensions et l'histoire, concept temporel, cède la place à d'autres concepts du même type comme le devenir ou l'événement, par rapport auxquels Deleuze puise dans les théories du temps d'Andrei Tarkovski. Le temps se substitue à l'histoire. C'est ce que l'on peut aujourd'hui vérifier par exemple dans les fictions ou les documentaires de la cinéaste belge Chantal Akerman, dans la poésie émanant des films du Géorgien Otar Iosseliani ou encore dans les films intimistes du Français Alain Cavalier.

Deleuze plaide ouvertement pour l'image-temps, pour les images optiques et sonores, en mettant en garde contre les apparences, contre le danger de l'abstraction et de la subjectivité totale suscité par leur vocation descriptive, car elles se révèlent finalement plus précises voire signifiantes, et suggestives. Il établit une connexion entre Henri Bergson et Alain Robbe-Grillet, reprenant au second la conception ou la théorie des descriptions passant par le gommage et consistant – pour le dire vite – à effacer le superflu pour ne garder que l'essentiel ou plutôt le singulier. Il écrit alors, et c'est fondamental par rapport à nos ambitions, que « l'image optique pure a beau n'être qu'une description, et concerner un personnage qui ne sait plus ou ne peut plus réagir à la situation, la sobriété de cette image, la rareté de ce qu'elle retient, ligne ou simple point, "menu fragment sans importance", portent chaque fois la chose à une essentielle singularité, et décrivent l'inépuisable, renvoyant sans fin à d'autres descriptions. C'est donc l'image

optique qui est véritablement riche, ou “typique”¹⁰. » C’est bien cette singularité-là que nous nous proposons d’analyser ici, sans prétendre à l’exhaustivité mais à une forte représentativité, à travers une quinzaine de cinéastes, une cinquantaine de films réalisés sur la période 2000-2013 et reposant sur des esthétiques et des dramaturgies soustractives.

Enfin, le regain et l’exigence de pensée liés à l’essor de l’image-temps assignent en quelque sorte et selon Deleuze de nouvelles prérogatives au cinéma. En cela, dans la lignée de Resnais, Antonioni, Godard ou Tarkovski, les cinéastes contemporains soustractifs, chacun à leur manière, tentent d’incarner, de représenter la pensée par des moyens proprement cinématographiques. À l’aune de la question de la croyance, Deleuze se demande sur quelle autre foi repose l’image-temps et, par-delà, le cinéma moderne. Pour lui, Rossellini est à nouveau précurseur sur la question en rétablissant une certaine confiance en le monde, dans un contexte ne s’y prêtant pourtant pas. À ce sujet, Paola Marrati¹¹ parle du passage d’une foi ancienne à une foi moderne renonçant à transformer le monde mais, pourrait-on ajouter, ne renonçant pas à le dire, à le montrer sans afféterie. Une représentation directe du temps débouche sur une représentation directe du monde. Dès lors, l’expression consacrée et parfois usurpée dont nous ne nous priverons pourtant pas, « regard sur le monde », trouvera aisément à s’incarner dans le cinéma soustractif contemporain, qu’il relève de la fable ou du documentaire. Afin de redéfinir le lien entre l’homme et le monde, Deleuze écrit : « Seule la croyance au monde peut relier l’homme à ce qu’il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s’est souvent interrogé sur la nature de l’illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d’être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie *nous avons besoin de raisons de croire en ce monde*¹². »

La foi moderne ne s’exerce plus sur une croyance purement chrétienne ni sur les aspirations à un monde meilleur (relevant désormais de l’utopie) mais sur le monde tel qu’il est. Naissent

10. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’Image-temps*, op. cit., p. 64.

11. Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, op. cit., p. 111-112.

12. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’Image-temps*, op. cit., p. 223.

ainsi de nouvelles formes, en l'occurrence à la suite d'un certain nombre d'opérations soustractives. Or l'enjeu du cinéma n'est pas la réalité, trop bien connue, peut-être mieux que jamais – c'est en tout cas ce que les nouveaux médias tentent de nous faire croire –, mais la foi en ce monde, seule susceptible de retisser le lien et de nous redonner le monde. Comme le dit si bien Paola Marrati : « Le véritable problème moderne est donc celui d'une foi qui (nous) rend le monde à nouveau vivable et pensable¹³. » L'un de nos objectifs majeurs sera de démontrer que le cinéma contemporain de la soustraction contribue à (re)donner cette foi.

Pour cela notre réflexion s'organise autour de neuf chapitres. Les quatre premiers reposent sur l'idée d'isolement, de dérégulation, sur des films montrant des personnages livrés à des formes de claustration (physiques, mentales, spatiales...). Si ces films, les plus radicaux du corpus, manifestent une véritable remise en cause du récit, c'est au profit de dramaturgies originales et minimalistes provoquant une impression autarcique, quand bien même ces personnages sont soumis à des itinéraires sous la forme d'errances souvent immotivées, systématiquement infructueuses. Dans la lignée du cinéma moderne (disons Antonioni pour les années 1960, Wim Wenders pour les années 1970 et Jim Jarmusch pour les années 1980, qui pour les années 1990 ?), les déambulations à l'œuvre dans les films de Bargas, Reygadas ou Béla Tarr donnent une fausse impression d'ouverture des espaces et débouchent sur des impasses (chapitre 1). Les personnages sont donc reclus du monde, pris dans une dynamique centripète (les bidonvilles de Costa, les appartements vides de Tsai Ming-liang) confinant à l'abandon (chapitre 2). Du coup, les qualités formelles des films ici convoqués relèvent particulièrement d'une esthétique suggestive, jouant beaucoup du hors-champ et de l'ellipse temporelle pour signifier un monde non représenté directement mais bel et bien présent, et ce, de manière brute, « pauvre », refusant le clinquant ou ce que Tarkovski appelait la « belle image » (chapitre 3). Le phénomène d'introversion sur lequel reposent ces films amènera tout naturellement à s'interroger sur la notion d'autoportrait (chapitre 4) comme expiation ou exutoire, à travers deux cinéastes en particulier : Chantal Akerman et Alain Cavalier.

13. Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, op. cit., p. 116.

Soustraction n'est pas éradication. Les chapitres 5 à 7 marqueront la puissance de la fiction en ce sens que ces cinéastes ont beau se livrer à une opération d'élagage, ils n'en racontent pas moins des histoires, et se livrent aux opérations de base du cinéma. On parle souvent de films ascétiques à propos de Bresson, mais le processus d'évasion de Fontaine restitué dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) ou bien le chemin de croix de *Mouchette* (1967), qu'ils s'inspirent de faits réels ou d'un roman, sont bel et bien livrés à une mécanique fictionnelle, certes singulière mais formant récit voire discours. Nous ferons donc le constat d'une persistance du récit aboutissant à des dramaturgies néanmoins régénérées (chapitre 5). Le fait sonore majeur alors observé peut se résumer à une formule : parole contre mutisme. Si la fiction invite tout naturellement la parole à se répandre, certains cinéastes s'en gardent bien en misant entièrement sur l'expression des corps et le mutisme (Bartas, Alonso, Tsai, Iosseliani...). Par ailleurs, les questions d'adaptation et de réflexivité seront analysées dans le chapitre 6. Avec la libre adaptation littéraire, des cinéastes de la soustraction comme Albert Serra ou Darejan Omirbaev ne rechignent pas à faire usage – tout en les altérant – de modes de représentation ou de modèles dramaturgiques ayant fait leurs preuves dans un contexte qui leur est *a priori* étranger, celui du cinéma classique. En revanche, nombre de ces cinéastes (Cavalier, Iosseliani, Omirbaev...) réitèrent un geste typiquement moderne, celui de la réflexivité cinématographique, confirmant par là même leur attention pour le si spécifique processus de création lié à leur art. Et puis la capacité de l'image-temps à intégrer sans jugement des actes moralement répréhensibles débouche sur un cinéma de la cruauté sensible dans l'évocation des véritables chemins de croix menés par des bêtes humaines dans les films de Dumont et Reygadas (chapitre 7).

Cinéma du présent que celui de la soustraction, mais aussi cinéma capable de suggérer le passé et de traiter de l'histoire (chapitre 8). La Shoah chez Akerman, la fin du communisme chez Béla Tarr ou Wang Bing, la dictature salazariste chez Costa ou encore l'histoire algérienne chez Tegui, les films témoignant d'un dialogue entre mondes d'hier et d'aujourd'hui ne manquent pas. Enfin, par opposition aux reclus du monde analysés dans le chapitre 2, le chapitre 9 s'attachera à décrire la manière dont la puissance de la fiction amène à exposer les personnages au monde, dans une ouverture des espaces et une dynamique cette

fois centrifuge. Ce chapitre s'attachera plus particulièrement aux liens tissés avec le monde, aux regards poétiques et politiques résultant de ces gestes soustractifs. Indirectement, sans jamais céder aux sirènes du cinéma ou du discours militant, nombre de films soustractifs (notamment ceux de Wang Bing, Aki Kaurismaki ou Pedro Costa) s'attachent à représenter les classes populaires. Ces questions de distance et de point de vue – de cinéma donc – aboutissent à une observation des mutations du monde beaucoup plus efficace et subtile que dans les discours habituels. Car ces films nous disent beaucoup de choses sur les différentes sociétés qui les ont vus naître et ils nous amèneront à évoquer une véritable portée anthropologique. L'état du monde proposé par l'ensemble de ces films n'incite pas à l'optimisme. Pourtant, leur dimension poétique permet, à travers des émotions diffuses, cette indispensable « croyance au monde » dont parle Deleuze.

