

Retrancher le monde. Esthétique du plan-séquence chez Hu Bo

Olivier Zuchuat – texte de conférence

Journée d'études « *Poétique du plan-séquence* » Vendredi 17 novembre 2023 - 9h-17h Université Paul Valéry Montpellier 3 – Site Saint-Charles

L'une des propriétés primordiales du plan-séquence réside dans ses articulations. Dans le cas du plan-séquence en mouvement, celles-ci sont essentiellement induites au sein du plan perdurant par les déplacements propres de la caméra, indissociablement liés à la mise en scène et nécessitant parfois des machineries complexes. J'utiliserai ici la notion de *plan perdurant* au lieu du *plan long*, afin d'insister sur la qualité de l'écoulement temporel qui peut caractériser un plan long, sans avoir à se référer à une appréciation, tant relative que contextuelle, de la longueur du plan. Cette notion de plan perdurant permet de souligner que la « pression » du temps dont le spectateur fait l'expérience s'y déploie dans une durée persistante ; elle accentue la possibilité que s'y manifestent – dans la durée – des coalescences spatiotemporelles singulières. Dans ce travail, le plan-séquence sera compris comme *un plan perdurant structuré par un certain nombre d'articulations*. Ces dernières peuvent être d'une part des mouvements de caméra qui provoquent ainsi des changements de cadre. Le regard du spectateur est ainsi guidé, pris par la main, mis en mouvement, dans la continuité de la séquence. D'autre part, le plan-séquence peut être également statique et est alors le plus souvent structuré « en profondeur de champ ».

Aussi, dans le cinéma contemporain, les plans-tableaux perdurant de Roy Andersson ou encore ceux déployés par Pedro Costa dans *Vitalina Varela* notamment peuvent être rangés dans la catégorie des plans-séquences sans mouvement, structurés dans la profondeur du champ. À l'inverse, dans le cinéma de Béla Tarr, les plans-séquences en mouvement sont soutenus par des déplacements souverains du cadre. Dans le cinéma de Béla Tarr, fait davantage de situations que d'histoires, les mouvements d'enlacement étendus des personnages à l'espace donnent accès à la durée « matérielle » des situations de délitement interne des personnages, ils densifient le temps de l'attente, de la désillusion, de la désagrégation individuelle ou collective. Béla Tarr déploie des structurations spatiotemporelles *enlaçantes* qui donne lieu à des figures s'appariant à des montages intra-plan. Il construit notamment des *plans-séquences coalescents par enlacement du champ observant et du contrechamp*, typique de ces plans à la fenêtre, réifiant l'emprise d'un monde délité qui « s'agrippe » pour ainsi dire aux personnages, eux-mêmes sujets à une pétrification existentielle.

Je me propose d'analyser ici les formes du plan perdurant déployées dans *An Elephant Sitting Still*, film réalisée en 2018 par Hu Bo dont Béla Tarr fut l'un des mentors¹ : tourné intégralement au Steadicam à l'exception des derniers plans, ce film, qui a reçu le prix Fipresci au Festival de Berlin 2018 à titre posthume puisque son réalisateur s'est suicidé à la fin de la post-production, ce film propose donc un traitement de l'espace singulier, construit autour de

¹ Béla Tarr qualifie en effet sa relation d'enseignement comme un mentorat. Cf. « Béla Tarr/Fred Kelemen/Mihály Víg. Sauver le trésor, entretien réalisé par Michael Guarneri », *Débordements*, 8 décembre 2014 [en ligne, consulté le 5 janvier 2022]. <https://www.debordements.fr/Bela-Tarr-Fred-Kelemen-Mihaly-Vig>.

plans-séquences arrimés aux mouvements des personnages et caractérisés par une profondeur de champ limitée. Quels sont ainsi les enjeux esthétiques de tels plans-séquences dont nous faisons l'hypothèse qu'ils induisent une restriction spatiale anthropocentrique ?

En 2017, Hu Bo a participé à un workshop donné par Béla Tarr à Xining dans le cadre du festival FIRST, au cours duquel il réalise le court métrage *Man in the Well*. Il venait de publier un recueil de textes courts, *Huge Crack* et avait entrepris de porter au cinéma l'une des nouvelles du recueil, intitulée « An Elephant Sitting Still ». Tourné exclusivement au Steadicam par l'opératrice Lu Deng², ce film, d'une durée de près de 4h, adopte une structure chorale entrelaçant des mouvements individuels qui dessinent un tissu de trajectoires au sein d'un espace urbain indéterminé, avant qu'à la toute fin trois d'entre eux ne convergent en autocar vers la ville de Manzhouli où un éléphant de cirque se tiendrait assis, d'où le titre du film. La caméra se déplace dans un mouvement de flottaison arrimée permanent : tantôt elle précède les personnages, en cadrant leur visage, tantôt elle les suit, en cadrant leur dos. La récurrence de ces longs plans-séquences de déplacement dans la ville, dans les cages d'escalier et les appartements font de la caméra également une instance marchante. La ville se limite alors à un espace extérieur où des entités duales et composites *personnages + Steadycam*, tracent au gré de leurs incessantes déambulations, des trajectoires de fuites sinueuses.

Hu Bo entrelace ainsi les destinées de quatre personnages : le voyou Yu Cheng qui assiste au suicide par défenestration de son ami après que ce dernier l'a surpris au petit matin avec son épouse. Le retraité Wang Jin que sa fille et son gendre tentent d'expulser de son logement pour le placer en maison de retraite. Le vieil homme tente de résister, invoquant notamment son attachement à son petit chien, mais ce dernier sera tué par un molosse errant. Humilié par un père violent et au chômage, l'adolescent Wei Bu, autre figure de ce film choral, s'affronte avec le caïd de l'école Yu Shuai pour un problème de téléphone perdu ou volé. Dans la bagarre, Yu Shuai, qui n'est autre que le frère de Yu Cheng fait une mauvaise chute dans les escaliers du lycée et décédera quelques heures plus tard à l'hôpital. Enfin, quatrième personnage principal du film, la jeune Huang Ling dont Wei Bu est épris. Cette dernière tente d'échapper à l'emprise de sa mère alcoolique et vit une liaison cachée avec le directeur adjoint du lycée. Plus tard une vidéo des deux amants sera diffusée sur les réseaux sociaux, et Huang Ling prendra la fuite après avoir frappé avec une batte de base-ball le directeur adjoint et sa femme, venus chez elle menacer sa mère.

À la différence de l'esthétique de son « mentor³ » Béla Tarr, Hu Bo n'enlace pas – dans ses mouvements de caméras très cinétiques – les humains avec l'espace environnant : la trajectoire des corps et les intersections des itinéraires priment, réduisant la mégapole chinoise à un espace subsidiaire. Si Béla Tarr éclaire ses intérieurs, ce qu'il lui permet de tourner avec une grande profondeur de champ, Hu Bo et le chef opérateur Chao Fan ont choisi des objectifs à grandes ouvertures Zeiss Ultra Prime (T 1.9), une caméra à capteur super 35 mm (ARRI Mini. Exposure latitude : 14 + Stops)⁴ ce qui permet de réduire drastiquement la profondeur de champ

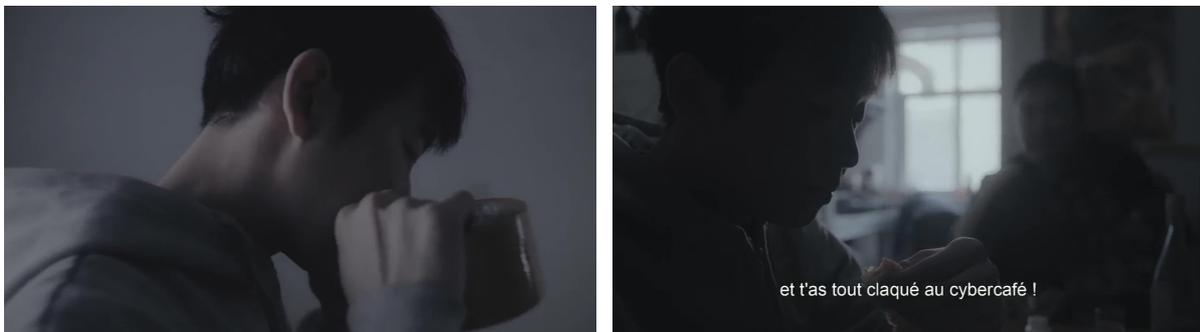
² Cf. https://www.imdb.com/title/tt8020896/fullcredits/?ref_=tt_q1_1 [en ligne, consulté le 10 août 2022].

³ Cf. dossier de presse de *An Elephant Sitting Still*, Capricci Distribution, 2019, p. 11 [en ligne, consulté le 10 août 2022]. <https://capricci.fr/wordpress/product/an-elephant-sitting-still/>

⁴ Aaron Hunt, « At The Mercy Of The Sun: Cinematographer Fan Chao On Shooting *An Elephant Sitting Still* », *Filmmaker Magazine*, 8 avril 2019 [en ligne, consulté le 1^{er} décembre 2022]. <https://filmmakermagazine.com/107340-at-the-mercy-of-the-sun-cinematographer-fan-chao-on-shooting-an-elephant-sitting-still/#.Y4mcBrKZPN1>.

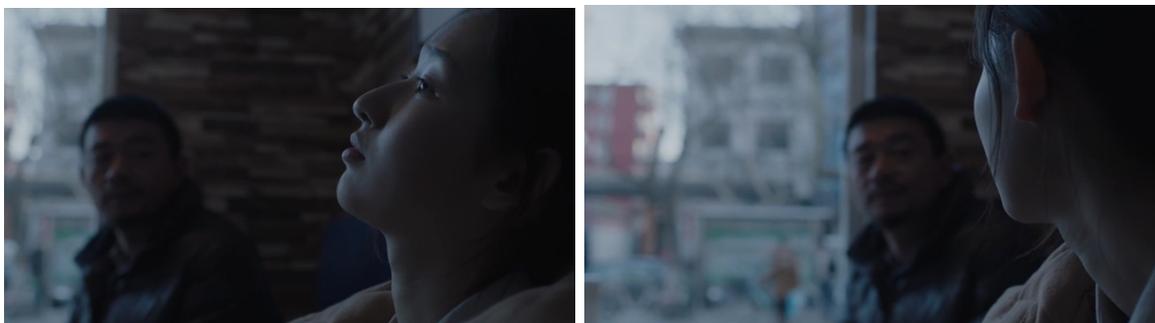
en tournant à diaphragme ouvert. Les plans – dont le point est réglé grâce à des technologies récentes de télécommandes numériques déportées – réduisent de manière quasi systématique l'espace net aux seuls personnages en mouvement, qui paraissent alors égarés dans le flou voilant une partie de l'image. Hu Bo et Chao Fan n'ont jamais recours à des éclairages artificiels⁵. Aussi, les personnages se transforment-ils souvent – au gré des mouvements de caméra dans les pièces obscures des logements de cette banlieue chinoise – en silhouettes auxquelles la caméra s'agrippe. *An Elephant Sitting Still* dessine ainsi des « lignes de vies » perdurant à l'écran, en s'appuyant sur deux principes souvent combinés : un usage récurrent du hors-champ et une mise en flou visuelle. Je me propose d'analyser ici les formes esthétiques induites par ces principes de composition de l'image qui engagent des dynamiques d'apparitions et de disparitions singulières. Quels rapports à l'espace cela signifie-t-il, dans la mesure où le monde entourant les personnages auxquels s'arrime la caméra mobile est systématiquement flou sans pour autant être indistinct ?

Dans les premières scènes du film, le jeune Wei bu prépare une matraque pour aller affronter le caïd du lycée :



Cette séquence peut faire office de manifeste esthétique du cinéma de Hu Bo : présence du flou persistante autour des personnages filmés en long plans séquence qui s'arriment au corps, usage de l'éclairage naturel du lieu, au risque de la pénombre arrimage de la caméra à l'un des quatre personnages gravifiques du film, si vous me permettez cette expression.

Lorsque Huang Ling, amie de Wei Bu, retrouve son amant, le directeur adjoint du lycée, dans un café-restaurant, le corps de ce dernier, assis à côté de la fenêtre, reste « brouillé » durant la totalité des 7 minutes 17 secondes que dure leur discussion.



⁵ Daniel Eagan, « “It’s Inspirational That He Creates a Language to Tell a Story That’s His Own”: Hu Bo’s *An Elephant Sitting Still* Discussed by DPs Ed Lachman and Philippe Rousselot and Critic Adriana Prodeus », *Filmmaker Magazine*, 8 mars, 2019 [en ligne, consulté le 27 décembre 2021]. <https://filmmakermagazine.com/107089-its-inspirational-that-he-creates-a-language-to-tell-a-story-thats-his-own-hu-bos-an-elephant-sitting-still-discussed-by-dps-ed-lachman-and-philippe-rousselot-and-critic-adriana-prodeus/>.

Bien qu'étant le principal locuteur de la scène et assis sur la banquette à proximité de Huang Ling, le directeur adjoint est maintenu dans le flou, à la limite de l'identification physique, par un choix délibéré et perdurant d'ouverture de l'objectif. Ce même principe sera réutilisé lorsque Huang Ling sera assise sur le canapé de la suite luxueuse que le directeur adjoint loue pour y retrouver sa jeune maîtresse.

Dans *An Elephant Sitting Still*, seuls les quatre personnages centraux restent nets dans la dynamique flottante des plans-séquences tournés au Steadicam. Le flou, renforçant en permanence la focalisation de l'attention sur eux, tient lieu de gros plan. Au sein de la continuité persistante de ces plans perdurant, l'usage du flou permet de s'affranchir de changements de focale et de l'alternance des plans. Le principe de continuité intensifié par les changements de plans (*intensified continuity*) cher à David Bordwell trouve ici un parent paradoxal : *l'intensification de la continuité (de l'action) par la continuité du flou*. Analysant les formes cinématographiques nées de l'usage du flou, Martine Beugnet identifie les dynamiques paradoxales suivantes :

« Filmer flou (ne pas mettre de point, bouger), c'est voiler, brouiller, déliter – autant de manières de fragiliser la perception humaine, certes pour mieux la déployer vers le sensible. Entre évanescence et opacité, le flou tire l'image tantôt vers l'immatériel (c'est pourquoi le fantôme hante volontiers les zones floues de l'image) ou vers la matière (vers le pictural, là où l'épaisseur et la pesanteur des choses et des corps devient tangible). Il est l'inscription des corps et de ses rythmes à l'écran (le bougé) et sa négation (le filé de la voiture, du train). Il est sensation, glissement de la vision vers le toucher, perception du chaos intérieur, mais aussi manifestation de l'image mentale, du rêve, de la réminiscence⁶. »

L'usage du flou par Hu Bo nous paraît être encore d'un autre ordre. En réduisant systématiquement la netteté de la fraction de l'image en périphérie du personnage central, le flou se transforme, par sa persistance, en un facteur de hiérarchisation au long cours. L'usage du flou opère une séparation dichotomique, plaçant en avant les quatre figures centrales du film tout en assimilant les autres personnages au « fond » de l'image. Ce principe de *ségrégation enveloppante par le flou*, que Hu Bo généralise dans le film, instaure alors une dynamique centripète : le personnage est pris dans un flou du monde qui englobe également les autres personnages qui sont maintenus dans une apparence semi-fantomatique, même lorsque leurs actions ou paroles font d'eux l'épicentre dynamique et actif de la scène. Ceci a pour effet principal de renforcer la déprise des personnages de Hu Bo sur le monde qui les entoure. La mise en flou du monde extérieur, conjuguée à la longueur persistante des plans, renforce simultanément leur isolement et leur passivité, absents à eux-mêmes, et simultanément aux autres.

Dans *Elephant* (2001), Gus Van Sant fait un usage comparable du flou, lorsqu'il filme le lycée où déambulent les adolescents comme un espace flottant : la caméra suit ou précède leur marche, en maintenant dans un flou maîtrisé l'espace alentour souvent désert. Les couloirs du bâtiment, au sol brillant et aux murs monochromatiques, sont ainsi visuellement diminués, aplatis : ils deviennent soyeux, doux, et quasi diaphanes lorsque éclairés par de larges baies

⁶ Martine Beugnet, *L'attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Motifs », 2017, p. 32.

vitrées. Les lycéens y circulent souvent seuls ou à deux, dans une rythmique lente, dessinant des itinéraires sinueux, en suspension.

C'est également dans un espace rendu soyeux par le flou que progressent les deux tueurs : durant leur marche meurtrière, Alex et Eric tantôt surgissent du flou depuis le lointain vers une caméra placée sur une *dolly* à roues pneumatiques qui recule, tantôt progressent dans un espace indistinct, le cadre rivé à leur nuque. Les victimes (M. Luce, le proviseur, les élèves Elias et Jordan en particulier) sont exécutées tout en étant maintenues à l'écran dans un halo flou qui permet d'éviter la violence d'une représentation « pleine ». Ce faisant, les victimes, dont la position dans le plan est systématiquement collatérale à celles des deux tueurs, sont quasiment réduites à un état spectral avant même d'être exécutées. Ainsi le film se pare-t-il d'une dimension d'irréalité grandissante, et la tuerie semble avoir lieu dans un espace spatiotemporel suspendu.

Dans *An Elephant Sitting Still*, la mise en flou délibérée des agresseurs ou des victimes est très souvent associée à une pétrification temporaire des quatre personnages lorsque ceux-ci sont confrontés à des actes violents ou à des cataclysmes existentiels soudains. Ainsi, lorsque Wei Bu repousse l'attaque de Yu Shai qui tombe à la renverse dans l'escalier. La caméra s'attarde d'abord sur le visage impassible de Wei Bu. Puis dans un mouvement tournant, elle l'accompagne tandis qu'il s'avance vers l'escalier, laisse voir de manière floue le corps du harceleur gisant en bas des marches, puis emboîte le pas du jeune garçon qui prend la fuite par l'escalier opposé, clôturant ainsi un plan-séquence de plus de 6 minutes dans la cage d'escalier du lycée. Pareillement, lorsque le gros chien blanc étripe le petit chien de Wang Jin, celui-ci reste pétrifié au milieu de l'étroite ruelle :



La caméra, tournant autour du retraité à la hauteur du buste, laisse l'espace alentour dans un flou constant. L'animal n'est plus qu'une masse blanche informe agonisant dans un coin. Le visage de Wang Jin est le pivot de rotation de la caméra, s'y dessine avec force l'écroulement interne du vieillard impuissant à repousser l'attaque du molosse. Dans l'ultime mouvement du

plan, la caméra se surélève, laissant apercevoir le contrechamp : le petit chien blanc qui baigne dans son sang, dans un flou prononcé qui progressivement laisse place à une image aussi nette qu'elle est brève. Ce phénomène de pétrification, de paralysie durant lequel les personnages subissent la situation plus qu'ils ne l'affrontent, est la plupart du temps du surgissement de la menace et du danger depuis le lointain, dans la zone de flou qui entoure le personnage. Comme le remarque Fabienne Costa dans son analyse de *An Elephant Sitting Still* :

« Les envahisseurs du quotidien reviennent toujours. Danger constant, l'arrière-plan charrie le malheur vers la surface, et l'atteint de plein fouet. Des figures invasives jaillissent du fond, réservoir d'apparitions dans la pâte indistincte du flou ; immanquablement, quelque chose émerge pour heurter l'autre⁷. »

Lorsque Yu Cheng rencontre Wei Bu sur la plateforme surplombant la gare, le camarade de celui-ci, Li Kai, surgit au loin, et malgré le flou on aperçoit qu'il menace Yu Cheng de son arme. Une discussion s'enclenche alors, seul Wei Bu apparaissant nettement à l'écran. Deux complices de Yu Cheng font alors irruption « du fond flou du plan » et tentent de désarmer Li Kai qui, dans la bagarre, tire sur Yu Cheng, atteint à la jambe. Le flou amoindrit la violence de l'action en tant que telle, réduit la scène d'action à la seule perception lointaine des faits et actes qui la composent. Il limite l'usage du montage au seul plan-séquence, dont les constructions centripètes transforment l'action en faits collatéraux.

« *He is useless* », dit plus tôt Yu Shai à Wei Bu. « *My life is a dumpster. Gargabes are pilling up* », dit Yu Cheng à son ex-petite amie dans un tunnel sordide. « *Everybody is the same* », lui rétorque son ex-petite amie. « *I am nothing* », hurle Li Kai dans la cage d'escalier d'un supermarché, après avoir révélé qu'il avait bien volé le téléphone de Yu Shai afin de l'empêcher de diffuser une vidéo compromettante. « *He is nothing* », répond en hurlant un vieillard à l'attention de Wei Bu. Les personnages de *An Elephant Sitting Still* sont déboussolés, sans projet, englués dans un monde qui les juge inutiles ou trop vieux. Ils déambulent dans un espace urbain dont ils semblent coupés, et dont ils ne subissent que les soubresauts violents qui les assaillent au détour d'une rue, d'une gare. La ville de Manzhouli – destination ultime de Wei Bu, Huang Ling et Wang Jin (lui-même accompagné de sa petite-fille) – abrite un éléphant assis, animal royal symbole de force et de mémoire, qui, de par son existence statique, a également renoncé à l'existence. Mais les trois personnages ne perçoivent que la puissance fantastique de cette démission de l'animal, et non sa dimension de miroir de leurs propres renoncements, de leurs impuissances à faire face au monde qui les mène à cette fuite en avant par la marche⁸.

Hu Bo ne filme jamais la ville comme le contrechamp des personnages qui y déambulent. La caméra enlaçante tantôt tournoie autour des personnages, tantôt s'y arrime durant de longs mouvements qui tronquent l'espace urbain alentour. Dans *Still Life* ou encore dans *Touch of Sin*, Jia Zhangke fait de la ville un lieu facteur de violences économiques, et lui

⁷ Fabienne Costa, « Forces d'inertie. *An Elephant Sitting Still* de Hu Bo », *Trafic*, n° 110, été 2019, p. 19.

⁸ Dans un texte qui accompagna la sortie de son film dans les festivals en 2018, Hu Bo écrit : « À notre époque, il est de plus en plus difficile d'avoir foi ne serait-ce que dans la plus infime chose qui soit, et la frustration qui en découle est devenue caractéristique de nos sociétés. Le film transforme des vies engluées dans la routine quotidienne en mythes individuels. À la fin, chacun devra faire le deuil de ce qu'il ou elle estime le plus. » (Dossier de presse de *An Elephant Sitting Still*, Capricci, 2019 [en ligne, consulté le 20 août 2022]. https://capricci.fr/wordpress/wp-content/uploads/2019/02/ELEPHANT_LIVRET.pdf).

confère une amplitude graphique autant qu'une fonction narratologique primordiale. À l'opposé, dans *An Elephant Sitting Still*, Hu Bo soustrait l'urbain, le réduit à l'état de marge, une marge certes violente mais à la périphérie de l'existence de ses quatre personnages.

En retranchant visuellement ses personnages du monde alentour, Hu Bo ne cherche pas à filmer la violence économique à l'œuvre dans les mégapoles chinoises, mais uniquement son impact direct sur les corps des vulnérables et des précaires, laissant le film graviter autour de ces *pays-visages*⁹. Il réduit la mégapole chinoise à un espace latéral dont la violence s'exprime directement sur les personnages. Il filme le mouvement de ces corps qui s'accrochent au monde, et non le monde auquel ils tentent de s'agripper. À la représentation des causes, Hu Bo substitue la contemplation des effets. Se maintenir dans une proximité sans cesse tenue avec les corps en marche, c'est également se tenir prêt à capter le souffle d'un possible effondrement. La caméra anthropo(hyper)centrique de Hu Bo dévoile le monde autour des personnages comme un espace de frôlement, de frottement, qui n'offre plus de prises ni de possibilités d'accroches. Leur enfermement au fur et à mesure des plans-séquences que l'on pourrait qualifier de *plans-séquences concentrant par retranchement* est à la mesure de leur isolement, de leurs impuissances à emprunter d'autres chemins, à lutter contre une inertie¹⁰ existentielle qui les plongent dans des trajectoires de vie dont ils ne semblent pas ou plus avoir la maîtrise.

Toutefois, les dynamiques d'enlacement rendues possibles par l'usage du steadicam e de la dolly peuvent paradoxalement autoriser le mouvement inverse : Si Bela Tarr enlacent les personnages *au* monde, Hu Bo au contraire souligne leur coupure *d'avec* le monde. Les *plans-séquences retranchant* qui fondent l'esthétique de Hu Bo usent d'un principe de ségrégation enveloppante par le flou. Dans *An Elephant Sitting Still* (2018), Hu Bo instaure ainsi une dynamique centripète : le personnage central est pris en continu dans le flou du monde, entouré de personnages secondaires qui bien que formant, par leurs actions ou paroles, le centre de gravité actancielle du plan, sont maintenus dans un état vaporeux, semi-fantomatique. Cela a pour effet principal d'intensifier la figuration de la déprise des personnages de Hu Bo sur le monde qui les entoure, en renforçant simultanément leur isolement et leur passivité ; absents à eux-mêmes, ils le sont aussi aux autres.

Texte provisoire

⁹ On se réfère ici à la notion proposée par Jean-François Lyotard lors du colloque « Faire visage » (1996) et développée ensuite dans *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, pp. 273-283.

¹⁰ J'emprunte ce mot au titre de l'article de Fabienne Costa, « Forces d'inertie. *An Elephant Sitting Still* de Hu Bo », *op. cit.*