Rencontre avec Edward Yang

Autor(en): **Yang, Edward / Maire, Frédéric**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): **- (2001)**

Heft 20

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932822

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Rencontre avec Edward Yang

«Yi yi» est le septième long métrage d'Edward Yang, l'un des plus importants auteurs du cinéma taïwanais avec Hou Hsiao-hsien [1]. Avec ce film, il atteint enfin une reconnaissance méritée.

Propos recueillis à Cannes par Frédéric Maire

Comment est né «Yi yi»?

En fait, il y a toujours des histoires qui me trottent dans la tête. Et l'idée de ce film m'est venue il y a quinze ans, quand l'un de mes amis fut heurté par une voiture et qu'il est tombé dans un profond coma. Après quelques mois passés à l'hôpital, sa famille a dû le ramener à la maison. J'ai été frappé par ce que disait son médecin: il fallait lui parler comme à une personne normale, sans arrêt, même s'il ne réagissait pas. Pour moi, cette expérience était incroyable. Je me suis demandé comment on pouvait parler à une personne dont on ne sait pas si elle est morte ou vivante. Et j'ai eu le sentiment que la seule manière de lui dire quelque chose consistait à être le plus honnête possible à son égard, et donc d'être honnête envers soi-même. Voilà comment est né ce film. Mais j'étais trop jeune à l'époque pour être capable de le tourner. J'ai pris des notes et je les ai laissées de côté. Puis, avec le temps, l'histoire a évolué, s'est étoffée. Il y a trois ans, enfin, j'ai proposé cette histoire à mon producteur, qui s'est tout de suite montré enthousiaste. J'ai commencé à écrire le scénario et j'ai constaté que tout me venait très naturellement, presque d'instinct. Et j'ai compris que j'étais enfin prêt à faire ce film.

Ting-ting (Kelly Lee) et sa grand-mère (Tang Ruyun)

La chambre où se trouve la grand-mère dans le coma est le lieu central du film. Tous les membres de sa famille sont obligés d'y passer, de s'y confronter. Ils pourraient inventer des histoires à lui raconter, et pourtant personne ne le fait, à l'exception de Yang-yang, le petit garçon...

C'est une chose essentielle. Quand on vieillit, on devient moins courageux, comme le père et ses partenaires de l'entreprise qui ne peuvent plus décider d'aller de l'avant. La pression du marché, la peur de la banqueroute les empêchent de rêver à la nouveauté. Ils se sentent obligés de faire des compromis et, au lieu de choisir les propositions visionnaires du Japonais Ota, ils lui préfèrent un vulgaire imitateur. L'imitation est une manière d'échapper à la créativité. A travers chacun des personnages, on peut remarquer l'évolution de leurs inhibitions progressives. La fille, par exemple, va bientôt devenir comme sa mère, travaillant dur pour se libérer de ses responsabilités familiales. Mais spirituellement, elle est vide. Le frère de la mère est ridicule. Son seul avantage est d'avoir de la chance, ce qui lui permet de survivre et de ne pas aller en prison. Il y a beaucoup d'hommes comme lui à Taïwan, très sûrs d'eux; et pourtant, ils sont les premiers à croire aux horoscopes, aux prédictions des voyantes, pour aller de l'avant dans la vie. C'est pourquoi il finit par ne rien dire à la grand-mère.

Dans votre travail de mise en scène, vous exploitez surtout le plan large, fixe, souvent vidé de personnages, sans contenu narratif apparent...

J'aime être le plus vrai possible dans mon cinéma, le plus proche possible de la réalité de l'expérience de la vie. Il y a plus de tension quand quelque chose est censé être là mais n'y est pas. C'est pourquoi j'ai l'impression que ces plans vides prennent une force incroyable. Vous attendez que quelque chose soit là et cette chose n'y est pas. Quand on voit ce que l'on n'entend pas, ou que l'on entend ce que l'on ne voit pas, on retrouve en partie notre instinct. Beaucoup de professeurs nous enseignent que l'essence du cinéma est dans le gros plan. Pour moi, cette figure de style est emphatique et grossière. Elle nie la sensibilité de chacun de nous. A l'inverse, le travail en plans larges permet de redonner au spectateur le plaisir de retrouver son instinct, d'être attentif à ce qui se passe dans l'image et le son.

Vous exploitez aussi les superpositions et les dédoublements des plans dans la même image, à travers des reflets dans des vitres, les miroirs, les murs...

Aujourd'hui, les bâtiments modernes ont beaucoup de vitres, de surfaces polies, réfléchissantes. Ce n'est donc pas naturel d'éliminer les reflets. Il est au contraire intéressant de les intégrer à la mise en scène. Ainsi, les secrets enfermés à l'intérieur des images commencent à se révéler. Si j'écris une fois un mémoire sur ma façon d'envisager le cinéma dans ce film, j'en ferais sans doute le sujet principal. Pour moi, ce style visuel est étroitement associé à la manière d'envisager cette histoire: calme, tranquille, pacifique.

Les seuls gros plans du film sont les photos réalisées par l'enfant, qui cherche à saisir l'autre côté de la réalité...

Nous avons tous été comme cet enfant. A son âge, on se pose des tas de questions, qui sont toutes aussi sérieuses et importantes. Savoir pourquoi son père est si grand et lui si petit. Ou savoir ce qu'est l'amour. Cet enfant est capable de se noyer pour expérimenter la natation. Prendre des photos est un outil qui lui permet de prouver aux autres ce qu'il voit. ▶

Yang-yang (Johathan Chang) et Ting-ting (Kelly Lee)

Un seul personnage semble au fond proche de cet enfant: le Japonais Ota, concepteur visionnaire de jeux vidéo...
En effet. S'il a de la chance, cet enfant pourrait bien devenir comme lui. Ota est le seul personnage du film qui vienne de l'extérieur. Il n'est pas Dieu, ni surnaturel. Il pourrait inspirer le père, devenir sa muse, pour autant que celui-ci veuille bien le reconnaître. L'espoir de l'homme, dans sa vie, c'est d'être totalement honnête avec lui-même et de ne faire ni concession, ni compromis. Pour moi, ce film est comme une lettre que j'écris à un très bon ami pour lui dire ce que je ressens maintenant de l'existence et pour lui dire d'apprendre l'honnêteté envers lui-même. ■

1. Auteur, entre autres des admirables «Fleurs de Shanghai» («Hai shang hua», 1998), «Goodbye South, Goodbye» («Nanguo zaijan, nanguo, 1996), «Good Men, Good Women» («Haonan haonu», 1995), «Le maître de marionnettes» («Hsimeng jensheng», 1993), «La cité des douleurs» («Beiqing chengshi», 1989).

Le regard apaisé d'Edward Yang

Qui connaît Edward Yang en Suisse? «Yi yi» est le premier de ses sept films à bénéficier d'une exploitation commerciale, bien que plusieurs de ses œuvres aient eu les honneurs de Locarno. Portrait d'un cinéaste aussi éclairé qu'inspiré. Surtout trop longtemps ignoré.

Par Frédéric Maire

Né en 1947 à Shanghai, Edward-Dechang Yang émigre avec ses parents à Taïwan après la guerre civile, en 1949. Il se distingue en classe avec des bandes dessinées qui font la joie de ses petits camarades. Après une année de service militaire obligatoire dans la marine, il poursuit des études en Floride où il obtient un doctorat en ingénierie informatique en 1972. Il suit des cours de cinéma à l'Université de Californie du Sud pendant deux ans, puis retourne aux ordinateurs pendant sept ans, à Seattle. En 1981, il rentre à Taipeï pour écrire le scénario de «Winter of 1905».

Il met en scène «Floating Weeds» pour la télévision, puis tourne son premier film de cinéma, «Expectations». Il réalise ensuite «That Day on the Beach» (1983), «Taipeï Story» (Prix Fipresci à Locarno en 1985), «The Terrorizer» (Léopard d'argent à Locarno en 1987), «A Brighter Summer Day» (1991), «Confusion chez Confucius» (1994) et «Mahjong» (1996). Plus politique et virulent que son camarade Hou Hsiao-hsien, autre chef de file de la Nouvelle vague taïwanaise, Edward Yang est depuis longtemps en froid avec le pouvoir.

«Yi yi» révèle aujourd'hui une forme d'apaisement et d'accomplissement dans son œuvre. Jusqu'alors, ses films se sont souvent attachés à dépeindre la jeunesse taïwanaise, exprimant une violence sourde, muette, dans des éclats visuels d'une froideur et d'une brutalité inouïes. Le septième long métrage d'Edward Yang, au contraire, se contente de longues séquences pacifiées où la violence est ailleurs, dans l'impossibilité des êtres à se reconnaître. Autant le petit garçon du film photographie les gens de dos pour leur montrer une vérité d'eux-mêmes qui leur est inconnue, invisible, autant Edward Yang dédouble les plans, stratifie ses images et ses sons, dans une impressionnante architecture cinématographique qui se résume à une idée simple: «La vie n'est pas ce qu'on pense qu'elle est, parce que chacun la raconte différemment». ■