Le Voyage du ballon rouge

(Hou Hsiao Hsien, 2008)

Critique

Paris, Taïwan

par Céline Saturnino le 06.01.2011

Inaugurant une série commandée par le musée d'Orsay à l'occasion de son 20ème anniversaire, le film du cinéaste taïwanais Hou Hsiao Hsien est une adaptation libre du *Ballon rouge* d'Albert Lamorisse réalisé en 1956. Il met en scène Suzanne, une mère célibataire qui se débat pour concilier sa vie de famille et ses multiples projets de marionnettiste, résoudre les problèmes avec son voisin envahissant, les conflits avec son ex-mari et le retour éventuel de sa fille. Elle décide alors d'engager Song, une étudiante en cinéma, pour s'occuper de son fils Simon âgé de sept ans.

Cette incursion dans le patrimoine culturel français est l'occasion pour Hou Hsiao Hsien d'explorer une culture, des mœurs différentes des siennes à travers la chronique d'une famille parisienne, tandis que les rapports souples qu'il va entretenir avec l'œuvre d'origine vont poser les enjeux d'une telle rencontre : comment tisser des liens entre des espaces (et donc des modes de vie) disjoints, comment assumer le passage du temps.

Le récit du *Voyage* alterne des épisodes mouvementés où Suzanne se démène pour gérer son emploi du temps et ceux, tranquilles et complices, que partagent Song et Simon. La jeune étudiante ne prend pourtant jamais le rôle d'une mère de substitution, mais bien plus celui de l'alter ego de Hou Hsiao Hsien par des effets de mise en abîme. Le personnage de Song s'impose clairement comme le double diégétique de HHH dont elle partage l'expérience, celle d'une rencontre entre culture asiatique et culture européenne. Apprentie-cinéaste chinoise, elle travaille également à une adaptation du *Ballon rouge* de Lamorisse et propose à Simon de tenir le rôle du petit garçon. L'attitude de l'étudiante à l'égard de Simon et Suzanne fait écho à la manière dont HHH appréhende la petite famille parisienne. Placide et discrète, Song observe Simon et sa mère avec une certaine distance, sans que les tumultes provoqués par Suzanne n'atteignent jamais sa sérénité. HHH quant à lui pose sur ses personnages le regard calme d'un témoin, à l'image de Song qui, silencieuse, filme Simon quand il se confie à elle sur sa sœur ou simplement marche dans la rue, déguste des crêpes, joue à des jeux vidéos. Ces situations anodines que Song enregistre sont précisément celles qui fondent la matière même du *Voyage*. Sur la base d'un récit lâche, HHH focalise sur les personnages, leurs attitudes, les interactions qui régissent leurs relations et leur mode de vie. Les scènes se soustraient à toute relation de causalité, à toute nécessité narrative pour mieux saisir, à travers leur contingence, les détails qui constituent le quotidien des personnages. Dans un même mouvement, le cinéaste pénètre dans l'intimité de Suzanne et Simon tout en se tenant à distance. La plupart des scènes sont de longs plans-séquences fixes, hormis quelques panoramiques ou travelling principalement dans les scènes en extérieur lorsque Simon et Song déambulent dans Paris. Les intérieurs en revanche sont quasiment tous cadrés à partir d'un même angle, abordant la scène frontalement. C'est particulièrement le cas de l'appartement désordonné de Suzanne dont nous ne voyons durant la première moitié du film qu'un espace restreint, celui composé par l'entrée et la cuisine étroite, filmé en plan d'ensemble fixe tandis que les personnages vont et viennent. Un tel cadrage réduit nécessairement un espace déjà exigu, donnant l'impression d'être à l'étroit et tranchant avec les grands plans en extérieur de Paris. Mais surtout, cette mise en scène accentue soit le caractère intime et serein des moments partagés entre Simon et Song soit l'effet de précipitation qui se produit dès que Suzanne ou ses voisins encombrants entrent en scène. HHH laisse la scène et surtout les personnages évoluer à leur rythme, et laisse percer le sens et l'émotion plutôt que de les imposer par des effets de montage. Il filme la complicité et l'entente naissantes entre l'enfant et Song, en capte les moindres gestes de connivence, tout comme il laisse s'installer l'agitation ou la détresse en fonction des humeurs de Suzanne. Evitant de les perdre dans une succession d'actions, il prélève ces détails du quotidien comme autant d'instants privilégiés dont il révèle la force. Le cinéaste se pose ainsi en tant qu'observateur discret et manifeste une volonté de ne pas analyser ce qui se présente à son (notre) regard. Comme pour ses précédents films, c'est là encore tout un héritage du cinéma moderne qui s'affirme tant la mise en scène de HHH semble être directement informée par la célèbre réflexion de Rossellini : « Les choses sont là. Pourquoi les manipuler ? ».

Laisser advenir les choses, laisser affleurer le sens et l'émotion, quitte à ce que le regard calme du cinéaste se heurte aux tumultes de la vie de Suzanne. Car, malgré ce que l'on pouvait présager de cette adaptation du *Ballon rouge*, ce n'est pas Simon mais Suzanne qui constitue le point névralgique du film, c'est bien autour d'elle que vont prendre forme les principales interrogations suscitées par ce voyage.

Perpétuellement débordée, toujours en retard, elle n'a aucun moment à elle pas plus qu'elle ne trouve de temps à consacrer à son fils. Lorsqu'elle discute avec ses amis ou avec Song de la journée passée avec Simon, elle paraît distraite, non pas par manque d'intérêt, mais plutôt par incapacité à fixer son attention. Elle semble être ailleurs, encore dans ses séances de doublage de marionnettes ou déjà aux prises avec des problèmes ou des évènements à venir. Personnage de l'excès, toujours entre euphorie et mélancolie, elle est en permanence à contretemps. Quand elle demande à Song de numériser ses vieux films en Super 8, tous ses contretemps prennent alors une autre dimension et c'est la nostalgie et les remords qui s'affirment comme véritables éléments de crise. Suzanne est en suspens entre les souvenirs et les regrets, la souffrance de ne pas pouvoir profiter de son fils et les multiples projets dans lesquels elle s'égare. Toujours entre le passé et le futur, le présent lui échappe. Elle ne parvient tout simplement pas à gérer le Temps, et c'est ce que le cinéaste semble vouloir mettre en évidence en opposant l'agitation de Suzanne, la légère hystérie de ses mouvements, la rapidité de sa

parole, à une mise en scène étale. Clairement, le cinéaste filme au présent, il prend l'empreinte du temps par ces longs plans-séquences. Le *Voyage* s'élabore au présent, et lorsque le récit s'autorise des détours vers le passé via des flash-back ou des images en Super 8, ceux-ci se font toujours sous l'égide du présent qui persiste par une voix *off* : celle de Simon qui raconte à Song ses souvenirs avec sa soeur, celle de Suzanne qui double la voix de son père sur les images en Super 8. Ce regard du cinéaste, ancré dans l'instant, met en évidence l'incapacité de Suzanne à adhérer au présent. Cette difficulté se traduit également par un travail topographique : Suzanne trépigne, s'agite, circule dans tout l'appartement et se retrouve alors hors-champ, s'excluant alors elle-même du cadre, de cet espace au présent que construit la mise en scène.

Gestes désordonnés et affolés, voix qui pose des questions tandis que la tête est ailleurs, Suzanne elle-même apparaît comme une marionnette désarticulée. Les seuls instants qu'elle investit pleinement, hormis les quelques tête-à-tête avec son fils, sont les séances de doublage des marionnettes. Toute entière impliquée dans son activité, sa gestuelle se libère et s'harmonise avec son regard et les intonations de sa voix pour donner vie aux marionnettes. Paradoxalement, c'est lorsque la fiction entre en interaction avec le réel, lorsque Suzanne se met à fabuler qu'elle acquiert une présence très forte. Elle prend pleinement possession de l'espace lorsque son personnage se dédouble en même temps qu'il s'affirme. L'imaginaire, loin constituer une échappatoire illusoire, semble au contraire permettre à Suzanne de prendre place, de s'ancrer dans la réalité. Que cette unification du personnage, que cette cohésion entre le corps et la voix se produisent lors des séances de doublage attribue un statut particulier à la parole que l'on retrouve tout au long du film. A de nombreuses reprises, le cadrage, par un jeu insistant avec le hors-champ, désolidarise les voix des corps dont elles émanent, à l'image des marionnettes. Fréquemment, nous voyons à l'écran des personnages mais nous entendons en *off* la conversation d'autres protagonistes demeurant dans le hors-champ, quitte à ce que les paroles deviennent incompréhensibles. Ou bien ce sont des bruits étrangers qui viennent couvrir les voix des personnages, comme lorsque les rumeurs de la rue étouffent les discutions entre Song et Simon. Si bien que ce qui importe n'est pas tant ce qui est dit, mais le mouvement que la parole donne au corps et le rapport de ces corps entre eux et à l'espace qu'ils occupent, ce qu'il *sous-entend* et révèle des personnages. C'est encore une fois le caractère privilégié de l'observation, du regard qui est mis en valeur – regard d'un cinéaste qui explore une culture dont le langage lui est étranger.

Une conciliation entre les époques, les âges, les espaces et les cultures est-elle possible, ou ne serait-ce qu'envisageable ? A cette question, le cinéaste n'impose aucune réponse mais il en suggère cependant une issue potentielle. Quels que soient les niveaux par lesquels on aborde le film, que ce soit par les personnages, leur histoire ou par le contexte du film lui-même, c'est l'art et l'imaginaire qui semblent assurer le lien. Les spectacles de marionnettes en sont le meilleur exemple. Tout d'abord par le fait que les histoires que Suzanne raconte à travers les marionnettes paraissent pouvoir être compréhensibles par n'importe quel spectateur, quelle que soit sa nationalité ou sa langue. Simplement grâce aux intonations de sa voix, la marionnettiste confère aux marionnettes un langage universel. C'est également grâce à cette passion que Suzanne se réconcilie avec elle-même et avec les souvenirs de son père. Cette mise en perspective entre différentes cultures et différentes générations se retrouve à l'échelle du film : *Le Voyage du ballon rouge* propose une rencontre entre deux continents et deux époques. Le ballon rouge que l'on aperçoit dans le film pourrait d'ailleurs être le symbole de ces conciliations, jouant à la fois comme référence explicite à l'oeuvre de Lamorisse et métaphore de la démarche de Hou Hsiao Hsien survolant Paris et ses habitants. Le ballon déambule dans Paris, de temps à autre emporté dans le tourbillon des voitures ou des passants mais retrouvant toujours son flottement et sa légèreté. Il croise parfois le chemin de Simon, s'arrête comme pour l'observer attentivement à travers la fenêtre sans que l'enfant ne se rende compte de sa présence – ballon imaginaire.

Lors de la séquence finale, des enfants visitant le musée d'Orsay s'arrêtent sur le tableau de Félix Vallotton, « Le Ballon ou Coin de parc avec enfant jouant au ballon ». L'un d'entre eux suggère que chacun peut interpréter le tableau comme il veut, puisque le peintre observe la scène « du dessus », suggérant simplement des lectures. Ce commentaire apparaît évidemment comme une note d'intention d'Hou Hsiao Hsien et achève d'expliciter sa démarche. A aucun moment le cinéaste ne contraint le sens, il souffle délicatement des pistes, tisse des liens ténus et questionne l'enfance, notre rapport souvent douloureux au passé, et le champ des possibles qu'ouvrent l'art et l'imaginaire.

par Céline Saturnino le 06.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright