

Pour saluer le cinéma d'Asie

«Le «malaise de l'époque», impalpable malaise dans lequel nous baignons tous, et dont nous ne savons pas encore vraiment parler (à l'exception de quelques-uns: Xavier Beauvois par exemple), ces quelques cinéastes de l'est le saisissent mieux que nous, en usant de procédés expressifs dont le public était davantage familier dans les années soixante et soixante-dix qu'aujourd'hui...»

Dona, *Le Trou*, ou *La dernière danse* ? Choisissez le titre qui vous plaira. De toutes manières, ils désignent tous trois le même film. En fait, pas exactement: *La dernière danse* intitule la version courte de *Dona - Le trou* -, version pour laquelle le film fût réalisé en premier lieu (en guise de contribution à la série coproduite par Haut et court et la chaîne française Arte sur la fin du XXe siècle), par le cinéaste Taïwanais Tsai-Ming Liang, qui en a profité, une fois de plus, pour accoucher d'une bien belle chose.

L'action se passe dans un quartier mis en quarantaine de Tai-Pei, à l'aube de l'an 2000. En voix-off, un annonceur radio explique l'état des choses: une maladie est en train de gagner les habitants du quartier, qui leur font adopter les moeurs du cafard - condamnant les gens à à ramper par terre en quête de coins humides et obscurs. De là à conclure qu'on se trouve dans un contexte symbolique où l'existence humaine ne vaut pas plus que celle de l'insecte, il n'y a qu'un pas - que l'on franchira allègrement.

Un plombier a pratiqué une ouverture dans le plafond de l'appartement d'une jeune femme qui vit seule (Yang Kuei-Mei), question d'exercer des travaux qu'il ne viendra pas compléter, en raison de la mise en quarantaine du lieu. L'eau courante ne circule plus, des fuites d'eau généralisées font se décoller la tapisserie des murs, les lieux baignent dans une froide humidité. Au dessus de chez elle vit pourtant un homme (Lee Kang-Sheng) qui ne semble pas affecté par ces problèmes, exception faite du trou qui béée de son plancher. Commence alors un jeu étrangement pervers entre les voisins: si la femme recouvre l'ouverture avec du papier collant, l'homme s'empresse d'y verser de l'eau afin de rouvrir le trou, dans lequel il peut vomir, épier, ou glisser une jambe en un instant de désœuvrement. L'air de rien, l'inégalité des rapports qui s'établissent entre eux, au-delà du burlesque, prend des teintes accablantes: décidément, le ciel est en train de tomber sur la pauvre voisine d'en bas.

Et pourtant, celle-ci ne cesse de rêver à des scènes de séduction, scènes fantasmées qui brisent le cours monotone et gris du film pour plonger, entre la grâce et le kitsch, dans un univers de comédie musicale à paillettes, genre âge d'or du cinéma chinois, chants de Grace Chang à la clé. Dans ce monde imaginaire proto-hollywoodien, la voisine se pavane comme une starlette de Karaoké en un scénario de séduction adressé à son prince charmant, qui n'est nul autre que l'infâme voisin du dessus -à qui elle chante, en lip-synch: «Je veux que tu m'aimes...»

Ainsi se déplace le film, entre ces séquences oniriques burlesques, et son quotidien éternellement pluvieux et ses parfums de moisissure. «Lui » a tout, modestement, au sens où il dispose quand même d'un minimum de confort dans la zone sinistrée où il habite; «elle» n'a rien: son espace vital tombe en lambeaux, se décompose, est gagné par l'eau (ah, cette perméabilité des espaces des films de Tsai Ming-Liang!). Et pourtant, dans cette ouverture servant essentiellement à faire passer des détritiques qu'est le Trou, se glisse peut-être un semblant d'espoir, à la dernière minute, à l'instant ultime où la pauvre voisine semblera elle-même atteinte de «mal du cafard», au sens propre comme au figuré.

Je ne puis prétendre à une compréhension complète de ce film, *Le trou* . Sans doute suffit-il d'en saisir les contrastes pour y voir quelque chose. Personne ne viendra confirmer qu'il s'agit par exemple d'une métaphore des écarts qui séparent l'humanité en deux classes: celle des possédants d'abord, puis celle des dépossédés: ceux qui reçoivent les déjections des autres et vivent sous leur regard, ceux dont l'imaginaire même est pollué, pour ainsi dire, par les concoctions «divertissantes» du pouvoir dominant dont la comédie musicale serait ici le prototype: quelque chose de coloré, de gracieux même, mais de totalement étranger à la réalité morose des dépossédés qui en consomment, quitte à ce que ce contraste finisse par les plonger dans la plus complète aliénation. Personne ne confirmera non plus si la «note d'espoir» finale du film, cette main tendue qui invite enfin la femme à traverser le trou pour rejoindre «à l'étage supérieur» avec

ce voisin qui est aussi l'objet de ses fantasmes proto-hollywoodiens, ne cherche pas à lancer un message un peu mélancolique qui pourrait se formuler ainsi à l'adresse, disons, des «privilegiés»: il serait peut-être temps que vous invitiez vous aussi ceux que vous considérez comme une vermine humaine à partager les ressources de l'étage que vous occupez. Que cela nous soit confirmé n'a pas d'importance. Il suffit que les éléments de la fable soient là, implicitement, disponibles à l'interprétation du spectateur.

J'avais commencé à écrire ce texte particulièrement à l'endroit des lecteurs français de *Hors Champ*, qui, les veinards, avaient accès au film (d'ailleurs, les numéros d'avril de *Positif* et des *Cahiers* y consacraient un espace important). C'est dire combien notre système de distribution ne fonctionne pas à la même vitesse. Or j'apprends que *Le trou* fera partie de la programmation du complexe Ex-Centris de Daniel Langlois cet été. Bien qu'on puisse déplorer la distribution d'un film aussi gris et pluvieux durant la période estivale (ce qui risque peut-être de faire fuir certains spectateurs), il faut saluer bien bas cette entreprise, et espérer que le complexe Ex-Centris nous offre d'autres coups de ce genre. Car en ce qui concerne la distribution de films innovateurs (qui ont souvent le grave défaut de ne pas être signés par des noms trop «établis» dans le peu de culture cinéphilique que le public montréalais possède - et qui, souvent lorsque leurs films sont distribués ici, ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes: voyez Rivette et *Secret Défense* ...), les décisions et les risques que prendront le complexe Ex-Centris est notre seul espoir.

Ce faisant, le public montréalais est en train de manquer le train étonnamment inspiré qui anime actuellement le cinéma asiatique. Bien sûr, le Parisien a longtemps présenté cet hiver le quasi-chef-d'oeuvre *Dr Akagi*. Encore fallait-il qu'il soit porteur du nom d'Imamura, qui, apparemment, en impose encore par ici. Mais que sont susceptibles d'évoquer, hormis pour une poignée de gens, des noms tels qu'Hisashi Saito (dont le premier opus, *French Dressing*, fût l'un de mes coups de coeur lors du dernier FFM), ou Tsai-Ming Liang (*Rebels Of the Neon God, The River*)? Sans doute pas grand'chose.

Et pourtant, ce sont ces films qui, dans le contexte de la production mondiale (qui montre notamment la désaffection grandissante de l'identité des cinémas est-européens), c'est ce cinéma qui, au-delà du «nouveau» qu'il apporte, semble encore savoir poser de sérieuses questions. Et de suspendre, à sa manière, le spectateur dans ces questions.

Restons dans le vague pour ne pas sombrer dans le cliché catégorisateur, auquel appartient notamment l'étiquette tout-usage de la «nouveau». Où est, en fait, la nouveauté de ce cinéma? Difficile à dire. Concrètement, les procédés de mise en scène, de montage, etc... de ces films n'ont rien d'inconnu. Seulement, leur emploi a quelque peu faibli à même le cinéma européen, en général (pensez ces considérations d'abord au niveau de la statistique: 99.5% des films auxquels on assiste aujourd'hui sont tout simplement, et platement, narratifs). Depuis quand, par exemple, auriez vous vu quelqu'un distiller dans son film un minimalisme, disons, «antonionesque» - cette manière de capter des corps dans un espace au vide pesant, d'établir un fin et silencieux réseau de rapports humains, situés au seuil de l'inexistence - peu éloquents, en tout cas, essentiellement fondés qu'ils sont par la présence statique des corps, et les trésors d'ambiguïtés que distille un simple geste?

Bien que le cinéma asiatique couvre un éventail plus étendu (explorant aussi le film de genre, etc), le cinéma du taïwanais Tsai Ming-Liang, ainsi, par exemple, que *French Dressing* (premier opus du japonais Hisashi Saito), le font. Le «malaise de l'époque», impalpable malaise dans lequel nous baignons tous, et dont nous ne savons pas encore vraiment parler (à l'exception de quelques-uns: Xavier Beauvois par exemple), ces quelques cinéastes de l'est le saisissent mieux que nous, en usant de procédés expressifs dont le public était davantage familier dans les années soixante et soixante-dix qu'aujourd'hui: non pas parce qu'ils sont «datés» mais parce que leur abandon aujourd'hui témoigne de l'amincissement constant des horizons couverts par la plupart des cinématographies, relativement aux vagues de créativité et d'exploration qu'elles ont pu connaître il y a 20-30 ans. En d'autres termes, il n'y a rien de «daté» - et rien de «nouveau» non plus - dans le fait de se trouver à user de procédés susceptibles de paraître, par simple déshabitude du spectateur, appartenir à un autre «âge» du cinéma.

En quoi consistent ces procédés expressifs? Pour une grande part, ils visent d'abord à restituer au corps la pesanteur qui lui est dûe. En s'attardant à la morne existence que suivent, chacun de leur côté, les protagonistes du *Trou*, Ming-Liang capte surtout des moments d'ennui, où les corps sont

souvent fixes, ou s'abandonnent à certains gestes, commis dans l'inconscience d'être regardés propre à la solitude. À l'arrivée, cela nous donne des films qui accordent une place royale à l'incommunication, et à l'ambiguïté de la posture des corps qui l'accompagne.

Voyez *The River*, disponible à la Boîte noire, ce remarquable drame familial axé sur une radicalisation de la méconnaissance qui peut gagner les membres d'une même cellule familiale. Durant le premier tiers du film, trois personnages (une femme dans la quarantaine amatrice de pornographie, un homme dans la cinquantaine qui «lève» de jeunes garçons dans des saunas, et un jeune homme apparemment sans destination qui se prête à faire de la figuration sur un plateau de tournage) évoluent en trois parcours qui ne se rencontrent pas. Il faudra au spectateur quarante minutes pour s'apercevoir, au gré de rencontres fortuites dans ce qui s'avère être le même appartement, que tous trois composent une famille habitant sous le même toit - et cela même s'ils mangent à des heures différentes, ou se contentent de s'ignorer comme des inconnus s'ils se croisent à l'extérieur.

Éventuellement, le film pousse cette thématique de la méconnaissance jusqu'à une scène de *pietà* douloureuse (que je m'abstiendrai de dévoiler), où le fils (atteint d'un étrange torticolis qui le rend presque invalide) et le père entretiendront un échange ultime sans se reconnaître...

C'est un peu les mêmes composantes qui se rencontrent dans *French Dressing* : même ambiguïté, même indicibilité, et même arbitrarisme apparent dans les rapports humains, pour décrire cette fois l'établissement d'une sorte de «famille reconstituée».

Le tout débute sur une scène où Mayumi, élève narcoleptique («comme River Phoenix dans *My Own Private Idaho* », s'empresse-t-il de préciser) d'une école secondaire huppée où il n'est qu'un souffre-douleur, s'abandonne presque perversément aux humiliations que lui inflige pour la énième fois une bande d'élèves. Enfin abandonné seul sur le toit de l'école, tenté par le suicide, il est sauvé par un professeur de philosophie qui s'empresse, le voyant sain et sauf, de le sodomiser sur place.

Commence alors un étrange triangle aussi amoureux qu'haineux où se mêleront Mayumi, son professeur et une jeune étudiante, le professeur semblant se prêter délibérément à des provocations incitant les deux autres à se rebeller contre lui, s'acharner à le «faire chier» malgré le fait qu'ils logent essentiellement chez lui. Un drôle de théâtre, en somme, où se jouent de drôles (et vraies) vacheries, où règne un climat de provocation constante... Ce qui n'empêche pas en fait à une entreprise aussi noire d'aspire à un certain «bien»: au fil de ce récit initiatique qui rappelle parfois *Les désarrois de l'élève Törless* (premier roman de l'autrichien Robert Musil), il s'agit avant tout d'inciter Mayumi, par provocation, à vaincre ses propres faiblesses.

Disons que je m'emporte. Cela te fait saliver, lecteur? Tu veux en savoir plus? Tu peux toujours alors faire circuler des pétitions pour que ces films nous parviennent d'une manière ou l'autre.

Car ces rapports humains, étranges, captant souvent le sujet dans un instant de suspension où le vide l'attire soudainement (*The River* et *French Dressing* présentant tout deux, par d'éloquentes images, des sujets ainsi tentés par la mort, bien que complètement indécis devant elle), nous concernent, bien plus qu'on pourrait se laisser croire.

Compte tenu de sa situation précaire, entre l'ouverture à la "home-markétisation" du cinéma américain qui semble actuellement tenter de percer le bastion oriental de la distribution cinématographique (cherchant, comme c'est leur habitude, à s'y rendre indispensables), le cinéma asiatique apporte au monde un cinéma auquel l'occident ne s'autorise plus. Ce faisant, il livre au spectateur des leçons dont il a encore indispensablement besoin. Nous ne pourrions qu'espérer qu'il poursuive ainsi sa remarquable lancée.

Jean-Philippe Gravel, 29 mai 1999
Tiré du site *Hors-Champ*