



HAL
open science

Le corps épuisé : étude du cinéma de Tsai Ming-liang

Benjamin Riffard

► **To cite this version:**

Benjamin Riffard. Le corps épuisé : étude du cinéma de Tsai Ming-liang. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01113430

HAL Id: dumas-01113430

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01113430>

Submitted on 5 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le corps épuisé

ÉTUDE DU CINEMA DE TSAI-MING-LIANG

Benjamin Riffard
riffardbenjamin@gmail.com

Année universitaire 2013-2014
Dir. de mémoire : José Moure
M2 rech. : cinéma et audiovisuel
UFR 04

SOMMAIRE

Introduction	pp.3-7
Première partie : L'amour en fuite	pp.8-43
Deuxième partie : Géographie urbaine et chorégraphies du hasard	pp.44-72
Troisième partie : Ce visage qui a marqué le temps	pp.73-88
Conclusion	p.89
Filmographie sélective	p.90
Bibliographie	p.91

Depuis le début des années 90, il trace sa route en solitaire, imperméable aux effets de mode et au temps qui passe. Malaisien de naissance, Chinois d'origine et Taiwanais d'adoption, Tsai Ming-liang est un cinéaste étonnant, aussi fascinant qu'insaisissable. Entre Taipei, Kuala Lumpur et Paris, l'homme a su construire une oeuvre d'une cohérence rare, profondément belle et intime, qui ne ressemble à aucune autre.

Tsai Ming-liang ne revendique pas d'influences cinématographiques particulières, reconnaissant tout juste son admiration pour des cinéastes tels qu'Antonioni ou Fassbinder, ainsi que sa passion pour un film comme *Les 400 coups*. À l'époque où ses premières réalisations commencèrent à circuler dans les plus grands festivals internationaux, le cinéaste fut rapidement affilié à la nouvelle vague Taiwanaise, "petit dernier" de la prestigieuse lignée des Hou Hsiao-hsien ou Edward Yang. Pourtant, il a vite semblé évident que l'homme ne rentrait dans aucune case.

Réputé cinéaste difficile d'accès, de par la longueur et la fixité de ses plans, son refus de placer le spectateur dans une zone de confort, la radicalité de ses dispositifs et une volonté toujours plus affirmée d'ériger son art en rupture avec les modes de représentations contemporains, Tsai Ming-liang se singularise aussi par une approche audacieuse du récit cinématographique. En effet (et de son propre aveu), le cinéaste n'attache pas une grande importance à la narration proprement dite, avant tout concentré sur la manière d'inscrire ses personnages au sein d'un espace défini et dans la durée du plan, jouant de variations et correspondances subtiles autour d'une situation minimaliste et figée, sorte d'intrigue bloquée, en accordant un rôle toujours prépondérant aux détails, qu'ils soient visuels et sonores.

Bien souvent, ses films semblent attacher plus d'importance à la structure même d'une histoire - son équation - qu'à son développement narratif (si tant est que l'on puisse parler d'histoires pour décrire son cinéma), privilégiant systématiquement la situation au drame. Tsai Ming-liang préférera toujours, à une forme de récit traditionnelle, les divagations, l'errance spatiale de ses personnages, via le tissage de motifs récurrents à toute son oeuvre tels que l'enfermement, la ténacité du désir, ou l'éternelle solitude de l'homme.

Car, si la narration ne semble jamais très importante chez Tsai Ming-liang, c'est que son cinéma se nourrit, se construit autour de corps et de visages. Qu'ils soient ceux de ses acteurs fétiches (Lee Kang-sheng, figure de proue de son oeuvre, mais aussi Lu Yi-ching ou Chen Shiang-chyi),

d'idôles de jeunesse (Jean-Pierre Léaud ou Miao Tien), ces corps sont la base de son travail cinématographique, et son horizon visible. Tsai Ming-liang, avant d'être un grand façonneur du temps comme peut l'être Hou Hsiao-hsien, est surtout un authentique cinéaste du corps, tant son cinéma est tout entier concentré, tendu vers ces personnages et incarnations qui l'emportent *in fine* sur tout autre élément. S'il est vrai que le cinéma de Tsai, en grande partie muet, accorde une maigre place aux dialogues, à la circulation de la parole, c'est pour laisser plus de place à l'expressivité naturelle, innée, des corps et des visages, sur lesquels le spectateur est invité à lire comme sur un livre ouvert.

Chair vigoureuse, bouillonnante de vie, ou corps marchandises, fatigués et défectueux, trop pleins ou trop vides, perdus dans l'espace filmique, vagabonds ou reclus, gravitant les uns autour des autres mais voués à ne jamais entrer en contact, miroirs d'affects envahissants, fantômes en quête de désir et d'amour... Le cinéma de Tsai Ming-liang, politique en ce sens qu'il ne parle que de la Cité et des individualités qui la composent, oeuvre film après film à une lente et précise radiographie du monde contemporain, celui de Taipei ou d'ailleurs, érigeant son art de la rupture en réponse à la violence du quotidien.

En effet, l'apparente simplicité de son cinéma a toujours été le véhicule d'une vision forte et désenchantée de nos sociétés ; avec l'eau qui fuit sans cesse des canalisations, inondant les tristes appartements de Taipei sans espoir d'être jamais endiguée, c'est tout l'amour du monde, semble nous dire Tsai Ming-liang, qui est "en fuite", qui s'écoule et se perd sous nos yeux.

Si le corps est l'assise organique de ses films, sa matière première, le temps en est le grand ordonnateur, celui qui tire les ficelles, dans l'ombre, et à la fin se joue de tout et de tout le monde. Le cinéma de Tsai est hanté par des fantômes, par le spectre de la mort et d'un éternel recommencement. Obsédé par le besoin quasiment documentaire d'enregistrer les choses, avant qu'elles disparaissent à jamais de l'image. Cette très grande sensibilité à la fuite du temps se traduit, dans ses films, par l'omniprésence des motifs de l'absence, du deuil, et de la ruine. Une impossibilité fondamentale à partager le temps de l'autre, à se mettre à l'heure (interne) de l'autre. Film après film, avec l'infinie patience de ses personnages, Tsai Ming-liang tisse une géographie qui se joue des repères spatio-temporels. Une oeuvre toute entière fondée sur l'enregistrement du passage du temps, comme un écoulement ininterrompu, véritable continuum entamé par le premier plan du premier film, et qui s'achèvera avec le dernier. Lee

Kang-sheng s'use peu à peu, vieillissant sous nos yeux, et avec lui le monde qui l'entoure. Mais tant qu'il reste à l'image, devant la caméra de Tsai, c'est tout son cinéma qui demeure en vie.

Nous nous proposerons, à travers cette étude, d'embrasser l'oeuvre de Tsai Ming-liang dans son ensemble, de l'aborder comme un tout cohérent et unifié. Une oeuvre non pas terminée, contrairement à ce que certaines rumeurs laissèrent penser, à Venise, en 2013, mais qui arrive probablement à un tournant, au bout d'une certaine démarche, en témoigne l'ultime plan des *Chiens errants*, son dernier film à ce jour, image terminale vers laquelle toute son oeuvre semblait tendre, depuis près de 20 ans.

Oui, Tsai Ming-liang s'est dit profondément fatigué du cinéma, épuisé par le degré d'investissement qu'exige chacun de ses projets, préoccupé par les difficultés économiques grandissantes rencontrées au sein d'une industrie cinématographique en berne... Et il fut probablement tentant de dresser un parallèle immédiat entre le destin de Tsai et celui d'un Béla Tarr, qui nous annonçait récemment, avec *Le Cheval de Turin*, son désir de se retirer du monde du cinéma, dont acte... ou du destin d'un David Lynch qui, depuis son définitif *Inland Empire*, manifeste peu d'empressement à reprendre le chemin d'une salle de montage. Il est vrai que les films susmentionnés, à la manière des *Chiens errants* de Tsai Ming-liang, semblent relever du point de non-retour dans leurs oeuvres respectives, radicalisant leurs dispositifs jusqu'à un degré critique, au point de semer le désordre parmi les fidèles de la première heure ("je ne vous aime plus"¹, se confessait récemment un critique Taiwanais à Tsai Ming-liang). L'aboutissement d'une logique jusqu'au-boutiste après quoi rien ne semble pouvoir et devoir advenir, sans risquer de n'être qu'une pâle redite. Que faire après être allé au bout de sa démarche, que faire après avoir atteint les limites physiques de son cinéma... si ce n'est s'en fixer une nouvelle ?

Non, Tsai n'arrêtera pas de faire des films, comme le prouve, si besoin était, la récente diffusion, sur *Arte*, d'un moyen-métrage de sa série *Walker, le Voyage en occident*, certes à une horaire indue. Ce film, sorte d'expérimentation radicale sur ce qu'un spectateur est capable d'endurer, à la télévision, en 2014 (Lee Kang-sheng, vêtu en moine bouddhiste, y marche avec une infinie lenteur dans les rues de Marseille, le temps d'interminables plans), et les conditions dans lesquelles il fut diffusé (après minuit, donc), illustrent le paradoxe qui semble s'être emparé du cinéma de Tsai Ming-liang : un cinéma qui, en allant toujours plus loin dans ses

1 Rapporté par Tsai Ming-liang à la Cinémathèque française, pendant sa *Leçon de cinéma*, 10 mars 2014.

propositions formelles, a semblé perdre ses rares spectateurs en chemin, mais qui pourtant continuera d'exister, sous une forme ou une autre, toujours plus proche du gouffre de l'indifférence, mais toujours bien là, pour ceux qui veulent encore le voir (le dernier film fut diffusé dans une seule salle à Paris, pourtant terre d'accueil traditionnelle de son cinéma), un cinéma qui continuera d'exister ne serait-ce que pour accomplir, jusqu'au bout, la tâche qu'il s'est fixée depuis la première heure : filmer le visage de Lee Kang-sheng, encore et toujours... Même s'il lui faut s'éloigner des salles de cinéma et se réinventer pour survivre.

Il nous semble donc, à ce jour, que le cinéaste soit arrivé au bout d'une démarche, à la croisée des chemins. Si on ignore encore quelle direction prendra la suite de son oeuvre, il est probable que son avenir se conjugue moins avec salle de cinéma qu'avec musée et installation. Le cinéaste a fait part, à plusieurs reprises, de son désir de s'éloigner du monde du cinéma, d'une industrie dans laquelle il se reconnaît de moins en moins, s'y sentant de moins en moins à sa place, au profit d'autres formes (installations, art-vidéo, théâtre, etc.).

Pour toutes les raisons évoquées, peut-être est-ce aujourd'hui le bon moment pour regarder en arrière et mesurer, pour la première fois, l'ampleur du chemin parcouru. Revoir ses films de la première heure, et les autres, forts d'une connaissance désormais globale, forcément plus intime, de son oeuvre.

Non pas aborder l'oeuvre comme un tout fini (à notre connaissance, c'est loin d'être le cas), mais considérer que le cinéaste est parvenu, par ce dernier plan des *Chiens errants*, à une première forme de conclusion, d'aboutissement.

Revoir les films de Tsai, aujourd'hui, se plonger pour la première fois dans des téléfilms jusque là inédits en France, c'est constater l'incroyable homogénéité de tout son travail, la persévérance de ses obsessions, aussi bien que la faculté qu'aura eu le cinéaste, tout au long de sa singulière carrière, à se renouveler, sans jamais se désavouer ni compromettre son idéal de cinéma.

Notre démarche consistera donc en une analyse, la plus complète possible, de tout son cinéma, une étude de ce qui nous semble en être ses caractéristiques les plus essentielles, selon un cheminement qui suivra, globalement, 3 axes successifs : en premier lieu, nous partirons d'un corps, celui de Lee Kang-sheng, celui de ses acteurs en général, en étudiant le rapport fondamental entre le cinéma de Tsai Ming-liang, et la matière, en premier duquel se trouve le corps humain. Chair contre verre, métal, plastique. Élément solide contre élément liquide, avec

partout l'omniprésence du motif de l'eau. Nous verrons ensuite comment cette matière, ces corps, sont inscrits par le cinéaste dans l'espace, leurs trajectoires, et les rapports qu'il entretient au décor. Enfin, cela nous mènera au dernier axe d'analyse : la confrontation de ces corps au temps ; nous verrons que tout le cinéma de Tsai Ming-liang est de plus en plus hanté par l'idée du temps, et de la mort.

À chacune de ces étapes, nous tenterons d'interroger, de comprendre ce qui fait la force, la singularité de ce cinéma, de proposer des pistes, des passerelles entre diverses parties de son oeuvre, en tentant systématiquement d'inscrire son geste cinématographique dans un mouvement d'ensemble, celui de l'oeuvre globale. Dialoguer entre les films, les oeuvres, sans se limiter à une approche strictement chronologique ou thématique, même si l'évolution de son travail, l'émergence de nouvelles obsessions, amènera naturellement une forme de progression.

Qu'implique, où mène le cinéma du corps de Tsai Ming-liang ? Quel regard peut-on porter, après plus de 20 de carrière, sur son oeuvre ? Qu'exprime ce cinéma, qu'a-t-il aujourd'hui à nous dire, où en est-il ? Nous tenterons progressivement de répondre à ces questions, et d'autres, en examinant de manière méthodique ce qui fonde son langage filmique : l'inscription d'un corps, dans l'espace et le temps.

Nous nous appuyons donc sur un corpus composé de l'ensemble de ses oeuvres audiovisuelles visibles en France, soit dix long-métrages de cinéma (des *Rebelles du dieu néon*, en 1992, aux *Chiens errants* récemment), mais aussi trois téléfilms des débuts, diffusés à la cinémathèque à l'occasion de la rétrospective organisée début 2014, et des court ou moyens-métrages projetés pendant ladite rétrospective, à la télévision, ou trouvables sur internet. Nous nous appuyerons également sur certaines de ses mises en scène de théâtre, en nous basant sur les quelques compte-rendus qui ont pu en être faits.

L'oeuvre, nous le verrons, semble mener vers une lassitude toujours plus profonde, une épure sur laquelle plane, imperturbable, le spectre de la mort. Dans chaque aspect de son cinéma, il est question d'un flux, de quelque chose qui se târit. Fatigue, disparition, délitement, tous les signes de son cinéma renvoient peu à peu à l'épuisement, à la fin de quelque chose. Un cinéma épuisé, donc, qui aura semblé se vider de sa vitalité, lentement mais sûrement, jusqu'à ce qu'il ne semble plus rien rester. Pourtant, son art ne nous aura jamais semblé aussi fort, aussi révolté. Rongé à l'os, il s'épuise et épuise.

1. L'amour en fuite

Tsai Ming-liang est né en Malaisie en 1957, dans la ville de Kuching, d'une famille originaire de Chine. À l'âge de 20 ans, il quitte son pays natal pour s'installer à Taiwan, où il entame des études cinématographiques. À l'université de Taipei, il découvre le cinéma d'auteur, de Truffaut à Antonioni, en passant par Ozu.

Tsai commencera, après ses études, par travailler sur des pièces de théâtre, à défaut de pouvoir réaliser ("j'avais le cinéma en tête, mais pas l'argent"²). Ses premières mises-en-scène, racontées-il rétrospectivement, étaient un peu comme des films joués sur une scène de théâtre : économie de paroles, scène rapprochée du public, jeu d'acteur peu expressif... Elles évoquent avec humour la société contemporaine, la solitude du citadin, la frénésie propre aux grandes villes. Le jeune Tsai se fait alors remarquer par une approche à la fois réaliste et expérimentale de la mise-en-scène qui marque les esprits et choque parfois, car très éloignée des canons théâtraux traditionnellement en vigueur en Chine et à Taiwan. Les pièces sont alors intimement liées à ses expériences personnelles : *Instant Bean Sauce Noodle*, en 1981, est l'histoire d'un jeune homme dépensant tout son argent dans le festival "Golden Horse" de Taipei, et *A wardrobe in the room* (1983) est écrite à une époque où Tsai peine à achever un scénario : le personnage discute sur scène avec une armoire pour seul interlocuteur. La pièce anticipe en quelque sorte ce que sera son deuxième long-métrage, *Vive l'amour*, en se déroulant dans une chambre impersonnelle articulée autour d'espaces vides, seulement occupée par un personnage dialoguant seul et passant des coups de téléphone.

Tsai cesse bientôt toute activité théâtrale pour se consacrer pleinement à l'écriture de scénarios de téléfilms, pour le compte de la "Central Motion Picture Corporation", le studio officiel du Kuomintang (parti politique unique de l'époque, à Taiwan).

Tsai Ming-liang retournera ensuite quelques temps vers le théâtre, gagnant notamment sa vie en enseignant l'art dramatique et poursuivant, via de nouvelles mises-en-scènes, ses expérimentations scénographiques : ainsi d'une pièce où le public se retrouvera séparé de la scène par une fenêtre/vitre, dispositif évoquant la mise à distance de l'écran cinématographique.

2 Propos recueillis par M. Guilloux dans *Tsai Ming-liang aime chanter sous la pluie*, L'humanité.fr, 18 mai 1998.

S'il laisse de côté le théâtre, dès qu'il en aura l'occasion, pour se consacrer pleinement au cinéma, on retrouvera toujours l'influence de ces années dans son oeuvre future, ne serait-ce que par ce goût pour les longs plans fixes, le cinéaste s'étant toujours montré soucieux d'offrir du temps et de l'espace à ses comédiens pour qu'ils s'expriment. Précisons qu'il ne tournera jamais définitivement le dos au théâtre : ainsi, à la fin des années 90, il met en scène une version personnalisée de *La Bonne âme de Setchouan*, de Brecht, à Hong-kong, et il signait encore récemment de nouvelles pièces, à Taipei.

En dehors de ces activités, Tsai travaille donc tout au long des années 80 sur des scénarios de commande, pour des réalisateurs tels que Chang Pei-Cheng, Wang Tung ou Wang Shau-di.

En 1987, Tsai cesse d'écrire pour les autres, afin de travailler sur ses premières réalisations télévisuelles. Le secteur étant à l'époque en berne à Taiwan, Tsai avait accepté, pour subvenir à ses besoins, d'écrire un "soap opera" durant deux années. Le succès étant au rendez-vous, il convient d'en écrire un deuxième, à la condition de le mettre lui-même en scène : "on m'a alors permis de faire quelques petits films dramatiques d'1 ou 2 heures."³ Le premier de ces "petits" téléfilms, *All corners of the world*, reçoit immédiatement un bon accueil critique, ce qui lui permet d'en mettre en scène quelques autres, de 1987 à 1991.

La thématique principale de la plupart de ces téléfilms est l'étude de la jeunesse Taiwanaise (*All corners of the world, the Boys...*), un sujet qui préoccupe déjà le réalisateur, comme un avant-goût des héros insouciantes et inquiets qui peuplent ses premiers long-métrages de cinéma.

Les films parlent aussi de la famille d'un ouvrier du bâtiment à la recherche d'un foyer, d'une employée d'institut de beauté, d'une famille de revendeurs de tickets de cinéma, et de toutes sortes de métiers en général. Tsai considèrera ces années télévisuelles comme particulièrement formatrices ; les petits formats lui permettent alors d'explorer des strates diverses de la société Taiwanaise, le cinéaste effectuant, en amont des films, un véritable travail de documentation et d'interviews, comme autant de repérages pour toute l'oeuvre à venir.

Il est aujourd'hui très difficile d'avoir accès à ces téléfilms. Néanmoins, la rétrospective récemment consacrée au cinéaste, à la "Cinémathèque française" (en mars 2014), aura permis de découvrir 3 de ces films inédits en France, sélectionnés par le cinéaste comme étant ses favoris : *All Corners of the world, Give me a home, et the Boys*. Trois films de commande qui,

3 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien avec Tsai Ming-Liang*, Positif n°410, avril 1995, p.32.

en dépit de leur caractère formaté et de leur esthétique fauchée, présentent déjà des fulgurances en matière de composition, et permettent de jeter un éclairage nouveau sur le travail du cinéaste, prouvant s'il le fallait encore la cohérence de son oeuvre, et la constance de ses obsessions ; des films comme *All Corners of the world* et *the Boys* apparaissent clairement comme des brouillons, un premier jet annonçant les *Rebelles du dieu néon*.

Rappelons enfin que c'est dans *The Boys* qu'apparaîtra pour la première fois un certain Lee Kang-sheng, adolescent rencontré par Tsai au détour d'une rue, et qui deviendra par la suite le visage de son oeuvre, point d'ancrage et raison d'être de toute son oeuvre.

En 1992, après une série de téléfilms plus ou moins intéressants, Tsai Ming-liang réalise son premier long-métrage, *les Rebelles du dieu néon*, offrant à Lee Kang-sheng, second-rôle du dernier téléfilm, une place de premier plan. Le film se fait tout de suite remarquer dans de grands festivals internationaux, en Chine, au Japon, à Berlin et à Nantes, où il sera Prix du public, déjà salué en France par des revues telles que les *Cahiers du cinéma* ou *Positif*. Ce premier film restera néanmoins inédit en France jusqu'en 1998, année de sa ressortie, conjointement à *la Rivière*.

S'ensuit, dans la foulée, un Lion d'or à Venise pour son deuxième film, *Vive l'amour* (1994) ; la carrière de Tsai est alors définitivement lancée, le jeune cinéaste se bâtissant vite une solide réputation, entre le milieu des années 90 et le début des années 2000.

Les *Rebelles du dieu néon* apparaîtra rétrospectivement comme un film plus accessible, moins jusqu'au-boutiste et radicale dans les choix de mise-en-scène et le ton adopté, que les oeuvres à venir : le semblant de rébellion promis par le titre disparaîtra en effet bien vite des opus suivants. Il s'agit d'un premier film encore plein d'énergie, d'une violence extériorisée mais finalement vaine, même si l'apparente révolte ne mène, à l'arrivée, qu'à des actes vides de sens. Déjà, le spleen, la solitude et l'inquiétude semblent l'emporter sur tout autre sentiment.

Le film s'articule autour de deux trios : d'un côté, la famille du jeune Xiao-kang (Lee Kang-sheng), de l'autre, les deux voyoux désœuvrés, lâchés dans la ville, et la copine du frère de l'un d'eux ; petit groupe que le jeune Xiao s'évertuera à suivre, en douce, dans les rues de Taipei, pour mieux échapper à un foyer oppressant.

Fort d'une belle renommée obtenue très tôt, via les divers festivals qu'il fréquente à l'international, le cinéaste s'affirme vite comme une figure importante du cinéma Chinois, petit

dernier de la brillante génération Taiwanaise, assez vite considéré comme le troisième grand cinéaste de l'île, après Hou Hsiao-hsien (dont des oeuvres comme *The Boys of Fengkuei* ou *Le temps de vivre et le temps de mourir* figurent parmi ses films favoris) et Edward Yang, deux réalisateurs avec qui il partage rigueur et audace formelle. Trop jeune cependant pour avoir réellement fait parti des mouvements de Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ou Wan Jen à Taiwan, et de Allen Fong, Ann Hui, Patrick Tam ou Stanley Kwan à Hong-Kong, Tsai Ming-liang est un cinéaste sans appartenance ni filiation revendiquée, qui restera finalement relativement ignoré chez lui, entretenant des rapports en demi-teinte avec une opinion publique qui l'accusera parfois, à demi-mot, d'utiliser un éventail de subventions publiques locales pour véhiculer une mauvaise image, via ses réalisations, d'un pays qui n'est finalement pas le sien.

Ce qui différenciera aussi Tsai du travail de contemporains tels qu'Hou Hsiao-hsien et Edward Yang, c'est un intérêt exclusif, dans ses films, pour le temps présent.

Il semble aujourd'hui que son oeuvre dépasse assez largement les frontières de la Chine, voir de l'Asie, sentiment d'universalité renforcé par le caractère quasiment muet de ses films. Difficile, d'ailleurs, de deviner dans quelle mesure son cinéma se rattache aux arts de la Chine, lui qui découvrit le septième art, à l'université, via les cinémas européens et américains. Si liens de parenté il y a, il faut probablement chercher du côté du théâtre chinois, principalement de Hong-kong, et des films populaires Hong-kongais, Taiwanais ou Indien, qu'il dévorait dans son enfance dans les grands cinémas de Malaisie. Influence, également, de la musique populaire chinoise des années 50, Grace Chang en tête. En Chine, chaque région possède son propre théâtre, un théâtre qui cherche, d'un côté, à séduire le public, mais qui n'hésite pas non plus à s'en éloigner pour s'engager vers des voies plus audacieuses. Cette relation complexe, entre proximité et distance, qu'entretient le théâtre oriental vis-à-vis de son public, imprègne probablement tout le cinéma de Tsai Ming-liang.

Une oeuvre protéiforme et unique, donc, exigeante, de plus en plus radicale dans ses choix, ce qui ne se fera pas sans heurts. Le cinéaste dit avoir eu la chance d'être toujours bien entouré, d'avoir su choisir des producteurs comprenant pleinement les enjeux de son cinéma, et sa manière de travailler. Sa méthode de travail, peu orthodoxe, se traduit par une constante demande de liberté, de temps, ce qui semble souvent un luxe dans le milieu du cinéma.

Tout cela se traduit par un style fort, très affirmé, à la fois redevable des cinémas moderne et burlesque. Un cinéma qui prend son temps, celui d'observer, restituant avec une minutie et une

précision parfois maniaque le quotidien de ses personnages, via une mise-en-scène excessivement composée, véhiculée par un art exceptionnel du cadrage : le cinéaste oeuvre quasi-exclusivement à partir de plans longs, souvent fixes. Un cinéma de la rupture, aussi, oscillant entre douceur et violence, humour et tragique, naïveté et profonde gravité, qui orchestre depuis plus de 20 ans de curieux et déchirants ballets de solitude et d'ennui. Il faut dire, avant tout, l'originalité du langage filmique de Tsai Ming-liang, sa grande sensualité, et la connexion intime qui semble s'opérer entre ses films et les spectateurs.

Le cinéma de Tsai Ming-liang se distingue en premier lieu par une approche singulière du scénario. À l'époque où il gagnait sa vie en écrivant pour la télévision Taiwanaise, Tsai raconte qu'il était déjà profondément préoccupé par la question des spectateurs, se demandant alors s'il existait un schéma unique pour les séduire, ou s'il était possible de trouver une autre voie, une autre manière de capter l'attention : "souvent les films s'efforcent de développer un sujet, mais je me demande pourquoi on ne pourrait pas dire les choses simplement, sans en rajouter. Je préfère les choses plus pures."⁴

À première vue, le cinéma de Tsai doit très peu à la scénarisation, travaillant systématiquement à partir d'univers délimités, clos et minimalistes, au sein desquels il introduit, peu à peu, d'infimes variations. S'il considère volontiers ses scénarios comme très sommaires, il ne faut pas s'y tromper : Tsai consacre énormément de temps à écrire ses films (une année en moyenne, parfois plus). Beaucoup de temps passé à réfléchir non pas aux dialogues, ou à l'intrigue, mais à la forme même du film, au type d'approche à adopter, et à la psychologie des personnages, qu'il veut la plus réaliste possible.

Mais, après ce long processus, une nouvelle étape commence, celle du tournage, au cours de laquelle beaucoup de choses pourront changer, à tel point qu'il existe souvent une marge considérable entre la version définitive du scénario, et son film terminé. Les éléments les plus narratifs et dramatiques, souvent présents pour rassurer ses producteurs, sont alors peu à peu évincés, le réalisateur n'hésitant pas à s'éloigner d'un scénario pourtant très écrit, en se laissant guider par son instinct et ses impressions du moment, enrichissant en permanence sa matière au contact de traits de personnalité des comédiens mais aussi du décor, à l'écoute des conditions générales de tournage, de cette petite musique du réel qui chuchote à son oreille : la plupart des

4 Propos recueillis par O. Joyard dans *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, avril 1999, p.53.

idées, dans ses films, sont simplement issues d'une observation attentive de la réalité.

Il n'est ainsi pas rare, selon ses dires, que des scènes entières soient en apparence le fruit du hasard, de l'inspiration du moment, de l'instant présent, différant parfois du scénario jusqu'à le contredire.

Comme chez Hou Hsiao-hsien, le cinéma de Tsai a cette faculté de cueillir très vite le spectateur, avec un minimum d'informations, tout en déjouant constamment ses attentes. Dans un film comme *la Rivière* (1998), il faudra une bonne heure au spectateur pour s'assurer que les 3 personnages que l'on suit, alternativement, depuis le début, forment une seule et même famille vivant sous un même toit. Le cinéaste a pour ambition de faire pleinement participer le spectateur à la production du sens, de le laisser entrer, à son rythme, dans ses films. Ceci peut expliquer, en partie, pourquoi Tsai Ming-liang trouve rarement de place pour une musique extra-diégétique dans ses films : le cinéaste considère en effet que "la musique agit trop rapidement sur les émotions"⁵, de manière souvent superficielle, tandis qu'il préfère travailler l'émotion de façon plus lente et pure.

Les séquences de ses films semblent parfois se succéder sans s'emboîter, sans justification narrative. Les personnages vaquent souvent à des occupations quotidiennes, banales, se contentant d'assouvir des besoins vitaux (manger, dormir, se laver), s'attachant à résoudre des problèmes pratiques qui ne cessent de revenir, et le film se développe ainsi, autour d'un vide narratif. Le spectateur est alors placé dans un état d'envoûtement, de supra-conscience, d'éveil total des sens, prêt à saisir au vol la plus infime parcelle d'un récit minimaliste dont le pouvoir de fascination n'en est que plus fort.

Si le scénario, chez Tsai Ming-liang, est peu visible, voir absent, c'est pour laisser plus de place à ses acteurs, qui sont la matière première de ses films. Le cinéma de Tsai se nourrit et se construit entièrement autour de corps, de visages, qui sont la base de tout son travail cinématographique : la forme de narration privilégiée par le cinéaste, proche de la déambulation, épouse parfaitement la trajectoire solitaire de ses personnages.

C'est, avant toute chose, le cinéma *d'un corps, d'un visage* : celui de Lee Kang-sheng, acteur fétiche à l'affiche de tous ses films, depuis *les Rebelles du dieu néon* jusqu'aux *Chiens errants*.

Lee Kang-sheng est en quelque sorte son Antoine Doinel - le rapprochement est évident

5 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.19.

(rappelons combien le cinéaste apprécie Truffaut et tout particulièrement *Les 400 coups*, au point d'en intégrer des extraits dans un film, et de filmer Jean-Pierre Léaud dès qu'il en aura l'occasion, à Paris, avec *Et là-bas quelle heure est-il ?* puis *Visage*). Un Antoine Doinel donc, mais pas seulement. Plus qu'un simple alter ego du cinéaste, le jeune homme interprète surtout son propre rôle, joue sa propre partition, dans les films de Tsai. Il sera, pendant longtemps, le visage emblématique de cette jeunesse Taiwanaise qui intéresse le cinéaste, avant de subir à son tour le passage du temps.

Mi-dandy laconique, mi-Buster Keaton, personnage d'une incroyable lenteur, il est l'élément premier, l'électron libre à partir duquel se construit toute l'oeuvre de Tsai, *alpha* et *omega*. Dans *The boys*, en 1991, il est ce jeune délinquant volant l'argent d'un gamin ; dans *les Rebelles du dieu néon*, un lycéen en échec scolaire qui fuit le malaise familial en suivant la route de deux voyoux qui le fascinent. Dans *Vive l'amour*, toujours secrètement fasciné par l'acteur Chen Chao-jung, il est un jeune homme solitaire, muet, au visage inquiet et à la sexualité contrariée. Dans *La Rivière*, où son cercle social se restreint à la famille et à une petite amie de passage, il est ce jeune homme désœuvré dont le corps exhibera bientôt les symptômes d'un malaise familial profondément enraciné. Dans *Et là-bas quelle heure est-il ?*, ensuite, on le retrouvera confronté à la mort du père, et à une solitude grandissante. Il sera aussi ce personnage muet, burlesque, de l'appartement de *The Hole*, obsédé par un trou dans son plancher par lequel il épie sa voisine, tandis que l'apocalypse gronde dehors, puis projectionniste insaisissable dans *Goodbye Dragon Inn*, acteur porno amoureux de sa voisine dans *La Saveur de la pastèque*, travailleur précaire battu à mort à Kuala Lumpur (*I don't want to sleep alone*), cinéaste en panne d'inspiration à Paris (*Visage*), et finalement père de famille à la rue, dans les *Chiens errants*.

La plupart du temps, il s'appellera Xiao-kang ("petit Kang", surnom, dans la vie de tous les jours, de Lee), et il est permis de penser qu'il s'agit du même personnage dans quasiment tous ces films.

C'est donc dans la rue que Tsai Ming-liang rencontre son acteur, à l'époque où il n'est encore qu'un petit réalisateur de téléfilms à la recherche d'acteurs non-professionnels ("je n'avais pas le temps, dira-t-il, de faire perdre leurs mauvaises habitudes à des comédiens"⁶), et Lee un adolescent travaillant à la surveillance d'une salle de jeux vidéos, pour financer son entrée à la fac. Tsai, séduit par le visage énigmatique de Lee Kang-sheng, cet air indéchiffrable, comme un mélange de douceur et d'âpreté qui lui rappelle son propre père, lui propose de faire des essais, en vue de jouer dans le téléfilm qu'il prépare, *the Boys*. Le jeune homme se révèle particulièrement à l'aise devant une caméra, et Tsai décide de lui confier le rôle : "je cherchais un mauvais garçon. Lee Kang-sheng n'a pas l'air d'un mauvais garçon, mais donne l'impression d'avoir fait quelque chose de mal."⁷

Tsai raconte, quand on évoque le lien entre son cinéma et Lee Kang-sheng, comment il a fini par intégrer à ses films le rythme et la personnalité singulière du jeune acteur, ainsi que des éléments directs de sa vie, allant jusqu'à reconnaître que la forme même de son cinéma, et la maturité de son style en tant que cinéaste, devaient probablement beaucoup à l'impact qu'eut Lee Kang-sheng sur lui.

Pourtant, juste après l'avoir engagé sur son tournage, Tsai commence par regretter son choix, à cause de l'incroyable lenteur du jeune homme à l'écran. "Pour tourner le dos, il le fait avec une lenteur infinie, comme un robot, au point que j'ai dû lui demander de cligner des yeux pour qu'on se rende compte qu'il était vivant !"⁸ Au bout de quelques jours de tournage, il se met en colère : "Est ce que tu sais ce que ça veut dire, jouer de façon naturelle ?" Lee lui répond alors, d'un air détaché : "c'est ma façon d'être naturel". Ainsi, le jeune Lee conduira involontairement Tsai Ming-liang à remettre en question sa direction d'acteurs : "Ce même crève l'écran, et moi je m'empêtrerais dans une méthode trop rigide au lieu d'apprendre à suivre son rythme."

À l'époque, Lee tente désespérément d'entrer à l'université, enchaînant sans succès un concours après l'autre. Après l'avoir accompagné à l'un de ces examens auxquels il échouera, Tsai lui conseille d'arrêter. Il se sentira donc, aussi, au départ, une responsabilité à le faire tourner dans ses films, l'ayant mener vers cette voie hasardeuse de l'actorat.

Tsai n'aura de cesse, au fil de leur collaboration, d'utiliser la connaissance qu'il acquiert de son

6 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien avec Tsai Ming-Liang*, Positif n°410, avril 1995, p.32.

7 Propos recueillis par B. Reynaud dans *Entretien avec Tsai Ming-liang*, Cahiers du cinéma n°516, septembre 1997, p.35.

8 Propos rapportés par J.M. Lalanne dans *Histoire d'eau*, Op. cit., p.34.

acteur, née de leur amitié et du temps passé à discuter ensembles pendant et en dehors des tournages, pour nourrir ses films, n'hésitant pas à réemployer des éléments de sa vie privée pour nourrir la fiction. Dans *les Rebelles du dieu néon*, Lee Kang-sheng joue un jeune homme en rupture de scolarité, ce qui fait directement écho à sa vie personnelle. Pendant le tournage de *Vive l'amour*, il souffrira d'intenses et mystérieuses douleurs au cou ; cette mésaventure inspirera directement la trame de *La Rivière*. Dans *Et là-bas quelle heure est-il ?*, le personnage de Xiao Kang vient de perdre son père, comme Lee Kang-sheng quelques temps auparavant, et ainsi de suite. Les scénarios sont donc la plupart du temps nourris d'expériences vécues par Lee (ou, évidemment, par Tsai lui-même : ainsi de cette histoire du trou dans son plancher, que l'on retrouve dans *The Hole*). En ce sens, dira-t-il, ce sont "autant mes films que les siens"⁹.

On comprend donc en quoi le rapport instauré, dans ces films, entre Tsai Ming-liang et Lee Kang-sheng diffère sensiblement du lien qui existait entre Truffaut et Léaud. Si, comme Truffaut, il a trouvé en Lee un visage qu'il aime filmer et grâce auquel il peut exprimer ses obsessions, on remarque pourtant que l'acteur n'est pas un simple alter ego que le cinéaste utiliserait pour raconter des choses sur lui-même. Il est Xiao-kang, "petit Kang", cet autre, cette altérité insondable, ce personnage muet et mystérieux. Ainsi, le projet du cinéaste n'est pas tant de se raconter lui-même, à travers son acteur fétiche, mais bien de raconter Lee Kang-sheng, d'utiliser son acteur comme le point de départ de chaque film, puis d'y injecter ses propres expériences et émotions.

Le cinéma de Tsai Ming-Liang est donc en premier lieu subordonné au corps de son acteur, et l'évolution de son oeuvre dans le temps suit directement celle de Lee : Tsai trouve passionnant d'accompagner la maturation, le vieillissement de Lee Kang-sheng, film après film, considérant que travailler avec la même famille d'acteurs (il faudrait aussi évoquer Chen Shiang-chyi, jeune actrice qui joue dans la plupart de ses films depuis *La Rivière*, ou l'immuable Lu Yi-ching), travailler avec une même troupe d'acteurs donc, ces corps et visages familiers, lui permet d'aller toujours plus loin dans l'évocation des relations humaines ; plus le temps passe, et plus filmer Lee Kang-Sheng semble relever, pour lui, d'un geste significatif et essentiel : "j'aimerais faire tout mes films avec Lee Kang-sheng, voir comment son corps et sa vie évoluent avec le temps"¹⁰, déclarait-il, prophétique, dès 1998.

9 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.16.

10 Propos recueillis par O. Joyard dans *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, avril 1999, p.53.

En écrivant ses films, il raconte être souvent assailli par des doutes sur la nature de ce qu'il fait, le bien-fondé d'un projet. Il lui suffit alors de penser au visage de Lee Kang-sheng, pour être convaincu qu'il doit poursuivre l'écriture de son histoire.

Tsai Ming-liang est également un cinéaste fidèle à d'autres acteurs, on l'a vu : on retrouve, dans ses trois premiers films, le jeune acteur Chen Chao-jung (il n'apparaîtra que très ponctuellement, ensuite, dans d'autres). Il y a aussi le grand Miao Tien, acteur culte de la jeunesse de Tsai ayant joué dans une centaine de films de sabres et de kung-fu (parmi lesquels *A touch of zen* et *Dragon Gate Inn*, de King Hu), à qui Tsai confiera des rôles dans *les Rebelles du dieu néon*, *la Rivière*, puis dans *Et là-bas quelle heure est-il ?* et *Goodbye Dragon Inn* (référence directe au film susmentionné). Citons enfin, côté féminin, Yang Kuei-mei, la jeune femme de *Vive l'amour* et *The Hole*, Lu Shiao-lin, figure maternelle récurrente tout au long de son oeuvre (qu'il rencontra alors qu'elle travaillait encore dans un café), sans oublier, enfin, l'actrice Chen Shiang-chyi, comédienne professionnelle déjà mentionnée plus haut, visage inoubliable de films tels qu'*Et là-bas quelle heure est-il ?*, *Goodbye Dragon Inn*, *La Saveur de la pastèque*, *I don't want to sleep alone* ou les *Chiens errants*.

Tsai explique cette volonté d'utiliser un même noyau d'acteurs, films après films, par le besoin éprouvé d'apprendre à les connaître, pour pouvoir mieux exprimer ses sentiments à travers eux, considérant que "chaque être humain recèle des trésors", mais que "personne ne les révèle en un seul jour."¹¹ Ainsi il découvre, après avoir fréquenté Miao Tien dans la vie réelle, que le vieil homme possède un grand sens de l'humour, et une forme d'"inquiétante étrangeté" qui n'apparaissent pas forcément à l'écran. Ayant détecté ces traits de caractère, il se promet de lui écrire un rôle à sa mesure, ce qui aboutira à *la Rivière*, dans lequel Miao Tien campe un père de famille inoubliable, dépassé par le cours de sa vie, qui hante les saunas gay de Taipei sans trop savoir ce qu'il y cherche (Miao Tien hésitera longuement avant d'accepter un tel rôle, poussé par son entourage à décliner de peur qu'il ne ruine sa belle image auprès du public Chinois). Le temps passé par Tsai avec ses acteurs, et la connaissance toujours plus précise qu'il acquiert ainsi d'eux, nourrit ainsi chacun de ses films, justifiant chacune des voies qu'emprunte son cinéma.

11 Propos rapportés par J.M. Lalanne dans *Histoire d'eau*, Cahiers du cinéma n°516, septembre 1997, p.36.

Comme dit plus haut, Tsai est un cinéaste qui revendique la prédominance de la forme sur le récit. En restituant minutieusement les actions de ses personnages, mais rarement leurs origines ou leurs conséquences, son cinéma questionne et remet systématiquement en cause les règles de la narration. Jean Marc Lalanne dit de lui qu'il est un cinéaste "programmatique", en ce sens que pour faire un film, il a besoin d'une "base de données".¹² Base de données qui tient souvent dans un mouchoir de poche : la dernière séance d'un vieux cinéma, un trou dans le sol d'un appartement, ou des problèmes d'inondation. Une partie de cache-cache autour d'un appartement-témoin, un père de famille tentant de survivre dans la rue avec ses enfants, ou un homme inconscient recueilli par un groupe de travailleurs immigrés... Tsai Ming-Liang travaille comme à partir d'équations, de schémas volontairement simples, réduits, à partir desquelles le film semblera parfois se déployer de lui-même, animé d'une vie propre. Tsai propose ainsi systématiquement, en lieu et place d'intrigue, un canevas minimaliste, dans lequel le corps de l'acteur, on l'a vu, occupe une place centrale.

Dans *la Rivière*, son troisième long-métrage, une des premières scènes du film semble à posteriori porter valeur de manifeste pour tout son cinéma : Xiao-kang, après avoir rencontré une amie perdue de vue dans Taipei (Chen Shiang-chyi), accepte de l'accompagner sur un tournage où elle travaille en tant qu'assistante. Ils assistent alors au tournage d'une scène, en plein air, dans laquelle un faux cadavre flotte sur les eaux usées du fleuve Danshui. La réalisatrice (Ann Hui, amie cinéaste de Tsai), insatisfaite de l'aspect ridicule du mannequin de plastique, réussit à convaincre Lee Kang-sheng, spectateur indifférent de la scène, de jouer lui-même le rôle du corps sans vie, en prenant la place du mannequin dans l'eau.

Par la suite, après s'être lavé à plusieurs reprises afin de faire partir l'odeur de pollution, frottant son corps à coups de brosse à dent, Xiao a un rapport sexuel avec sa jeune amie, dans l'anonymat d'une chambre d'hôtel. Quelques jours plus tard, il ressent les premiers symptômes d'une gêne au cou, début d'un interminable calvaire, de ce mal mystérieux et incurable qui sera le centre névralgique du film, la cause de la descente aux enfers du jeune homme, sans qu'on ne sache jamais si les douleurs lui viennent de son plongeon dans les eaux troubles de la rivière, de ses ébats avec son amie, ou d'ailleurs.

Cette image, forte et troublante, du corps de Xiao-kang prenant la place d'un mannequin de

12 J.M. Lalanne dans *The Hole*, Cahiers du cinéma n°525, juin 1998, p.32.

plastique au milieu des eaux sales de la rivière, pour les besoins d'un tournage, est peut être exemplaire de ce que semble exiger le cinéma de Tsai Ming-liang de ses acteurs : pour faire un plan, il faut qu'un corps humain accepte de se mettre à nu, et de se jeter à l'eau. De vraiment prendre le risque de donner quelque chose de lui-même, de s'abandonner complètement à un projet de film, de s'y fondre, sans chercher à y exister pour soi.

Cette scène donne donc une clé, peut être involontaire, de son cinéma : exigeant, parfois cruel avec ses acteurs, et avec lequel on peut difficilement tricher. Un cinéma qui attendra toujours quelque chose en plus d'eux, n'hésitant pas à les placer, parfois, dans une situation assumée d'inconfort. Tsai s'est déjà exprimé sur la question : "la cruauté hélas fait parti de l'éthique de la création. Il nous arrive à nous artistes, de faire faire des choses que dans d'autres circonstances nous ne voudrions pas qu'elles soient faites"¹³. Dans un de ses premiers téléfilms, il raconte qu'il fit un jour courir un infirme sur la plage pour sauver quelqu'un, et qu'il pleura pendant la durée de la prise. "L'expression artistique, quand elle se veut très intense, conduit parfois à une telle dureté."

Une telle philosophie de cinéma implique en retour, on le conçoit aisément, une entière confiance des acteurs vis à vis de leur metteur en scène (l'inverse est aussi vrai). Un lien de confiance tel que Miao Tien, acteur extrêmement populaire en Chine, accepta, on l'a dit, un rôle ouvertement homosexuel dans *la Rivière*, alors même qu'il était au crépuscule de sa carrière et au sommet de sa gloire, n'ayant plus rien à prouver à personne depuis longtemps.

On pensera ainsi à la terrible scène d'inceste, à la fin dudit film, entre père et fils, scène d'autant plus forte que Tsai raconte qu'elle n'est venue qu'au cours du tournage, presque comme une improvisation, s'imposant d'elle-même comme une évidence, l'aboutissement logique du film.

Une scène, chez Tsai Ming-liang, correspond souvent à un plan, dans lequel l'acteur est placé au centre de tout, au sein d'un cadre la plupart du temps figé, dans un espace qu'il devra investir de son corps dans la durée. Au coeur d'un tel dispositif, Tsai n'attend pas d'un acteur qu'il récite un texte, se meuve selon un plan précisément élaboré et préparé en amont, mais au contraire qu'il apporte quelque chose de personnel à la scène, lui laissant toujours une certaine marge de liberté. Souvent, il se contente de ne donner à ses acteurs que quelques indications, parfois implicites, sur le contenu de la scène, puis les lâche en quelque sorte dans le plan, attendant d'eux de véritables "propositions" de jeu. Pour autant, on est loin d'un cinéma d'improvisation :

13 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.20.

en atteste la tenue exceptionnelle de ses plans, Tsai est avant-tout un cinéaste de la maîtrise absolue, qui n'hésitera pas à multiplier les prises encore et encore, jusqu'à obtenir précisément ce qu'il désire. Mais, et c'est là sa singularité, il ne rate jamais une occasion d'injecter une dose de hasard et d'imprévu, dans des dispositifs apparemment rigides ; tant qu'il ne coupe pas la caméra, les acteurs savent qu'ils doivent continuer à jouer, coûte que coûte, et tout peut arriver. Dans l'idéal, ceux-ci doivent exprimer ce qui est déjà en eux, sans chercher à comprendre trop de choses ni s'éloigner du registre qui leur est propre.

Une telle approche de la mise en scène justifie, encore une fois, la nécessité de travailler avec une famille d'acteurs aguerris à sa méthode de travail. Tsai est un cinéaste qui effectue peu de répétitions, mais passe en revanche énormément de temps avec ses acteurs. Il raconte que, pour *la Rivière*, il cherchait une jeune femme contrastant fortement avec Lee Kang-sheng, quelqu'un de plus intellectuel. Il jette alors son dévolu sur Chen Shiang-chyi, comédienne formée à l'art dramatique à New York, qui occupera une place de premier ordre dans la plupart des films qui suivront, pendant féminin de Lee Kang-sheng, avec qui elle forme souvent des couples inoubliables.

Tsai raconte que, à l'époque de *la Rivière*, il devait lutter en permanence contre son côté "méthode", l'actrice ayant tendance à beaucoup rationaliser, afin de la rendre plus ambiguë, plus inattendue. "Je ne tiens pas, dit-il, à ce qu'ils aient une trop grande discipline"¹⁴.

On pourra citer, à titre de scènes exemplaires de sa méthode et des résultats qu'elle permet d'obtenir, de longues séquences telle que celle de l'inceste dans *la Rivière*, celle du "baiser volé" dans *Vive l'amour*, les jolies scènes de flirt qui émaillent *la Saveur de la pastèque*, sans oublier, bien sûr, le plan final des *Chiens errants*. Occuper un espace, dans le temps. Proposer, donner quelque chose de soi, générer le chaos dans l'ordonnement du cadre. Le corps chez Tsai occupe le plan, mais surtout *fait* le plan, le creuse (on étudiera plus loin la conception particulière de l'espace à l'oeuvre dans son cinéma, ainsi que les différents types de mouvement et trajectoires suivis par les personnages au sein de cet espace).

Tsai Ming-liang justifie ce besoin de travailler dans la durée, via les plans-séquences, comme quelque chose de nécessaire pour placer le spectateur dans un certain état de réceptivité et de sensibilité. Son rythme plutôt lent de montage est l'occasion pour lui de saisir au mieux les

14 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien avec Tsai Ming-Liang*, Positif n°410, avril 1995, p.30.

émotions et tourments intérieurs de ses personnages, de la manière la plus réaliste qui soit. Un moyen d'amener le spectateur vers un certain état émotionnel, de parvenir à lui faire pleinement ressentir les émotions parfois contradictoires qu'éprouvent ses personnages. Ainsi, le montage, la respiration des plans, le rythme général de ses films et sa direction d'acteurs obéissent entièrement à un même souci, celui d'être le plus fidèle possible à la vérité des sentiments.

Parfois dans ses films le corps grince, fonctionne mal, se grippe et devient source de gêne, d'inquiétude, d'angoisses et de souffrances, manipulé par des forces qui le dépassent et menacent peu à peu de l'anéantir.

Dans *la Rivière*, le corps tout entier de Xiao-kang se désarticule, crispé, défiguré par la douleur. Il y a cette scène, à la fois terrifiante et absurde, où la famille de Xiao-kang s'empresse d'arriver à son chevet, à l'hôpital, passant dans le couloir devant un malade au crâne rasé qu'ils ignorent, dans leur hâte, sans se rendre compte qu'il s'agit de leur fils (ils finissent par revenir, du fond du couloir, choqués, vers cet individu recroquevillé sur le banc).

Dans les films de Tsai Ming-liang, les dysfonctionnements du corps font souvent écho à un mal plus profond qui a directement trait à leur vie privée, à leur quotidien, à la désagrégation de leurs liens sociaux et familiaux. Le malaise est là, inscrit sur les visages, et c'est aussi pour ça que son cinéma peut se permettre l'économie du langage parlé : les sentiments des personnages, leurs peines et leurs joies les plus intimes, leurs inquiétudes, leurs souffrances, le désir de l'autre, sont extériorisés, directement inscrits sur les visages et les corps, véritables "marqueurs" exprimant l'état intérieur des personnages, comme sur un livre ouvert.

C'est particulièrement vrai des 3 personnages de *la Rivière* : la mère (Lu Yi-ching), frustrée par un amant qui s'intéresse bien peu à elle, gémit et se traîne à ses côtés, frottant son corps contre le sien sans autre forme de réponse qu'un mur d'indifférence. Le père, de son côté, traîne son air ahuri dans les saunas gays et fast-foods de la ville, troublé par un besoin irrépressible qu'il n'assume pas complètement, tandis que le fils est bientôt contraint de marcher plié en deux, à cause d'un cou qui lui fait souffrir le martyr. Cette douleur sans origine déclarée, qui complique le moindre de ses mouvements, fait directement écho à la dislocation de leur vie de famille, au mal qui ronge insidieusement leur foyer, cette maison où chacun se contente d'occuper la case qui est la sienne, sous un même toit mais seul, vivant chacun à des heures différentes, selon des rythmes différents, dans une sorte d'ailleurs inaccessible à l'autre.



Les parents passent devant leur fils, sans le reconnaître (*la Rivière*).

Si on retrouve, chez Tsai Ming-liang, l'influence de tous types de cinémas liés au corps, qu'il s'agisse de comédie musicale (*The Hole*, *La Saveur de la pastèque*), du cinéma érotique ou de son revers pornographique (*La Saveur de la pastèque*), c'est probablement du côté du burlesque que s'impose la filiation la plus évidente.

Son style inimitable a souvent été comparé, depuis les premiers films, à une forme de "burlesque au ralenti", comme dévitalisé. Il faut reconnaître que le personnage récurrent de Lee Kang-sheng, clown triste et lunaire tout droit sorti d'une autre époque, n'est pas sans évoquer Charlot ou, évidemment, la mélancolie d'un Buster Keaton.

Comme dans le burlesque, les corps et visages qui peuplent son cinéma fonctionnent, on l'a vu,

comme des marqueurs dont l'expressivité naturelle supplante une parole rare ou inexistante.

L'inspiration burlesque est aussi ce qui rend les films de Tsai si drôles, parfois même légers, alors qu'ils touchent pourtant à des zones d'ombre parfois franchement malaisantes. C'est un burlesque minimal, donc, qui tient surtout en un art consommé du raccourci, un sens inouï du détail. C'est cette constante inventivité du cinéma de Tsai, ce sens génial, discret, du gag (qui peut le rapprocher d'un Tati), qui permettent peut être à ses films d'échapper à la solennité dans laquelle ses partis pris esthétiques et narratifs particulièrement forts pourraient parfois les faire basculer... sans pour autant que le spectateur ne sache jamais bien s'il doit rire ou pleurer de ce qu'on lui montre.

Ainsi, des films comme *Vive l'amour*, *The Hole*, *Goodbye Dragon Inn* ou *La Saveur de la pastèque* fonctionnent entièrement sur cette idée de "gag" (n'ayons pas peur des mots), sur ces infimes variations introduites autour de dispositifs minimalistes, de cadres rigides, tenant tout entiers, presque par miracle, dans les merveilles d'inventivité dont le cinéaste fait constamment preuve, capable de construire tout un film autour d'un trou entre deux appartements, d'une projection de cinéma dont tout le monde se fiche, d'un appartement-témoin squatté par 2 intrus, ou plus simplement d'une vulgaire pastèque.

Dans *la Rivière*, c'est paradoxalement la décomposition du corps du fils, sa brutale désarticulation, qui permettra de resserrer provisoirement leurs liens : ainsi, le père se voit contraint de passer du temps avec sa progéniture, l'aidant à s'alimenter, l'accompagnant chez une quantité de médecins, accuponcteurs et autres charlatans finalement impuissants à le délivrer de son mal, jusqu'à soutenir sa tête, à l'arrière du scooter. Comme dans le burlesque, le corps défaillant des personnages les obligent à bricoler.

La maladie du fils sera donc à l'origine d'un léger regain de communication, pour le meilleur et surtout le pire, aboutissant à la terrible méprise, dans l'obscurité d'un sauna gay, qui amènera le père à masturber, à l'aveugle, ce jeune corps qui s'avère être celui de son fils.

S'il faut un vrai corps pour faire un film, *la Rivière* n'a de cesse de le faire régresser à l'état de marionnette fantoche, sans offrir d'échappatoire à sa douleur. Le film, fait rare chez Tsai, semble imprégné d'une curieuse imagerie chrétienne, à travers cette souffrance absurde, sans but, infligée à un corps écrasé par un poids invisible, bientôt transpercé par les aiguilles de l'acupuncteur, comme une image définitive du corps martyrisé.

Bricolage et acupuncture (*la Rivière*).

Cette espèce de phobie du corps que l'on retrouve dans certains films de Tsai Ming-liang est aussi la peur de la maladie, du dérèglement : au cou tordu de Xiao-kang, dans *la Rivière*, répond la mystérieuse épidémie qui s'est abattue sur Taipei, dans le film suivant (*The Hole*). Dans ce téléfilm initialement commandé par Arte, pour la collection *l'an 2000 vu par...* (dont le cinéaste tirera une version longue, "gonflée" à partir du 16mm, présentée à Cannes et exploitée en salles), Tsai Ming-liang imagine un Taipei en quarantaine, soumis à des pluies diluviennes et à une mystérieuse épidémie faisant régresser l'humanité à l'état de... cafards.

On pense évidemment à *la Métamorphose* de Kafka, à *Rhinocéros* de Ionesco (seuls sembleront survivre, en fin de compte, un homme et une femme, voisins de plafond) ou encore à *la Mouche* de Cronenberg. Le corps devient, dans ce film, synonyme d'angoisse, de méfiance, de peur de l'autre, autant que d'attirance irrésistible, incontrôlée... Une idée que l'on retrouve dans beaucoup de films de Tsai Ming-liang, souvent de manière sexualisée : c'est l'angoisse de Miao Tien dans *la Rivière*, face à son propre désir, ou celle du touriste japonais, dans *Goodbye*

Dragon Inn, face à cette séductrice de salle de cinéma qui le sollicite du pied pendant la projection. L'angoisse, aussi, de Xiao-kang, quand il observe son "double" paralysé, par la fente d'un parquet (*I don't want to sleep alone*), ou son trouble quand il espionne les ébats sexuels de deux inconnus, caché sous le lit de *Vive l'amour*. Le corps de l'acteur, chez Tsai Ming-liang, qu'il soit son propre corps ou celui, convoité, d'un autre, est souvent la source initiale des problèmes, de l'angoisse qui étreint peu à peu les personnages. Et le sexe, qu'il soit consommé ou non, rime toujours, à l'arrivée, avec frustration.

Il est régulièrement question, dans ses films, d'un désir irrépressible, d'une recherche constante de contact physique. L'amour apparaît souvent comme un besoin tel qu'un autre, comme peut être de se laver, mais néanmoins fondamental. Avant d'aller plus loin dans l'étude des liens entre son cinéma et la notion de désir érotique, il convient en premier lieu d'étudier les rapports qu'entretient le cinéaste Taiwanais à cet autre élément primaire, omniprésent dans sa filmographie, qu'est *l'eau*.

Cette présence de l'eau fut peut être la première chose que l'on remarqua dans les films de Tsai Ming-liang, et le cinéaste s'est lui-même souvent amusé de cette manie, expliquant qu'il cherchait parfois à s'en défaire, en vain.

Qu'elle soit la rivière polluée, dans le film du même nom, dont Xiao-kang ne sortira pas totalement indemne, pluie diluvienne s'abattant en continu sur le décor de fin du monde de *The Hole*, ou eau du robinet que l'on conseille de faire bouillir car porteuse de germes, humidité s'insinuant partout jusqu'à décoller les papiers-peints moisis, sueur perlant sur l'épiderme des acteurs, torrents de larmes ou de sperme lâchés en désespoir de cause, inondations incontrôlables, dévastant des appartements entiers... partout, il est en question, sous une forme ou sous une autre. Eau omniprésente ou, au contraire... absente, soudainement disparue et rationnée, comme dans *la Saveur de la pastèque*, où Tsai renverse astucieusement ses motifs, décrivant un Taipei victime d'une période de sécheresse telle que l'eau est remplacée par le jus de pastèques. "L'eau fait parti de ma vie, profondément, m'attire et me fait peur, dira le cinéaste. Elle symbolise aussi pour moi le désir érotique."¹⁵

15 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.17.



Fuites (*la Rivière, Vive l'amour, Les Rebelles du dieu néon*).

L'eau symbole du désir érotique, c'est là une première clé d'entrée dans l'univers de Tsai Ming-liang - beaucoup de choses en "découlent". Il faut dire, tout d'abord, que cette thématique répond à un besoin spécifique dans chacun des films, bien qu'en général toujours associée, de près ou de loin, au désir, à la sexualité. Dans *les Rebelles du dieu néon*, l'appartement minable d'Ah-tze, ce jeune désœuvré errant dans la ville avec son ami, est inondé à cause d'une remontée d'égouts. Tout au long du film, quand le jeune homme est soumis au désir, tombant peu à peu sous le charme de l'amie de son frère, loueuse de patins à glace, l'eau réapparaît dans son appartement, refluant par la bonde du carrelage et inondant tout, à son plus grand désarroi. Quand, finalement, tout espoir amoureux disparaît, l'inondation se fixe en une grande mare d'eau stagnante, croupie et malodorante. Ainsi les fluctuations de l'eau correspondent-elles intimement, dans ce premier film, aux fluctuations du désir.

Dans *la Rivière*, les images associées au motif sont déjà plus complexes. L'eau y est, dans un premier temps, la cause possible des problèmes de Xiao-kang. On peut alors l'assimiler à une force (la force de la rivière du titre) qui envahit la famille et, dans un premier temps, les amène à communiquer de nouveau, bon gré mal gré (le père qui prend en charge son fils malade). Dans le même temps, le père est confronté, dans sa chambre, à une inondation kafkaïenne qu'il s'ingénue, en vain, à endiguer. L'eau goutte de l'appartement du dessus, d'abord discrètement, puis de plus en plus vicieuse : l'homme en est bientôt réduit à déplacer son lit et disposer toujours plus de seaux sur le carrelage de sa chambre, pour recueillir les gouttes, multipliant les allers-retours, la nuit, pour vider les bassines dans les toilettes, et semblant découvrir chaque matin une nouvelle fuite au plafond. On peut facilement interpréter cette omniprésence de l'eau, sous diverses formes, comme la métaphore d'un inconscient tantôt stagnant, tantôt évacué, mais toujours récurrent, comme cyclique (l'éternel problème de la fuite). La fuite sera finalement endiguée par la mère, lors d'une grande nuit d'orage, tandis que la relation du père et du fils leur éclate à la figure, en parallèle, le temps d'une scène terrible où se noue le drame.

L'eau est, comme souvent chez Tsai, cette force incontrôlable et inquiétante qui s'insinue partout, menaçant ici de détruire la famille. La mère, découvrant vers la fin du film l'étendu du sinistre en retrouvant la chambre de son mari littéralement assaillie de trombes d'eaux, ne peut dès-lors que constater l'ampleur de la crise, de la vague qui a touché de plein fouet leur foyer. C'est aussi, dans *The Hole* puis *Goodbye Dragon Inn*, cette pluie incessante qui dessine des barreaux de prisons aux fenêtres, bouchant l'horizon et isolant les êtres, en les forçant à la

réclusion.

Le cinéaste raconte comment, à l'époque des dramatiques télé, il avait un jour forcé un comédien à sauter dans un fleuve : "il a pris un bouillon qui l'a rendu malade plusieurs jours à cause de la pollution"¹⁶, le pire étant qu'il ne garda finalement pas la séquence au montage (ce qui rendit, de droit, le comédien furieux). L'accident, qui le hanta longtemps, trouve évidemment son écho, plus tard, dans *la Rivière*. Dans ce film, le fleuve pollué fonctionne aussi comme une métaphore de la vie. Paisible et lisse en surface, mais pleine de microbes en profondeur, porteuse de mille germes, ce qui semble annoncer le Taipei apocalyptique de *The Hole*, dans lequel les gens en sont réduits à faire bouillir l'eau avant d'envisager de la consommer.



Un corps jeté à l'eau (*la Rivière*).

En fin de compte, l'eau apparaît comme un symbole universel de souffrances. "J'aime l'eau, confie Tsai Ming-liang, mais je sais combien elle peut être destructrice, source de désastres."¹⁷ Ainsi ce motif semble-t-il toujours accompagné, dans l'imaginaire du cinéaste, d'une double connotation, contradictoire, entre douceur et destruction, sécurité et danger : le réconfort d'un bain chaud, et l'angoisse d'un raz de marée ; Tsai raconte qu'il prend énormément de bains... mais qu'il n'ose jamais plonger sa tête sous l'eau.

Comme toujours, les histoires personnelles finissent par nourrir la fiction, ou inversement. Le cinéaste raconte ainsi comment, une nuit, désireux de réparer un robinet qui fuyait, il finit par le casser, faisant alors jaillir des trombes d'eau qui le laissèrent comme anéanti, pleurant de

¹⁶ Ibid., p.17.

¹⁷ Ibid., p.17.

désespoir car ne sachant comment trouver de l'aide en pleine nuit. Cette anecdote, racontée par Tsai en 1997, semble dans un premier temps réutilisée à la fin de *The Hole* (la jeune fille se réveille dans une chambre inondée, et pleure de désespoir) mais surtout 10 ans plus tard, au détour d'une scène incroyable de *Visage* dans laquelle Xiao Kang se débat, au milieu de la nuit, contre une fuite d'eau d'abord bénigne, mais qui prend vite des proportions homériques. Encore une fois, l'inondation, au-delà de la très grande puissance burlesque de la scène, fonctionne comme une métaphore d'un mal, d'une inquiétude qui mine et ronge le personnage en profondeur, de son incapacité notoire à opérer le moindre contrôle sur sa vie : Xiao (ou bien est-ce Tsai) est ici confronté à l'agonie de sa mère, malade, et à ses propres doutes en tant que cinéaste.

Cette scène de *Visage* trouve peut être un écho, plus inattendu, dans *Give me a home*, l'un des premiers téléfilms de Tsai Ming-liang (peut être le plus intéressant ?), dans lequel un robinet qui goutte, à la fin du film, devient synonyme d'un danger latent, d'une mystérieuse angoisse qui s'insinue peu à peu dans le cœur, au milieu de la nuit, intoxiquant l'esprit d'idées noires, comme annonciatrice d'un désastre en gestation, alors même que tout semble aller pour le mieux : avec ces simples gouttes tombant une à une, la nuit, dans un lavabo, le jeune cinéaste réussit alors à gripper la belle mécanique du happy-end, annonçant peut être les déferlements d'eau à venir dans son oeuvre...

Comme un prolongement de cette attirance virant parfois à l'aquaphobie, Tsai Ming-liang apparaît aussi comme un véritable cinéaste de la salle d'eau (et des outils sanitaires en général). La salle de bain, chez lui, est souvent le lieu d'un réconfort (illusoire), le siège de l'intimité, de la vie privée, en dernier ressort, et il n'est pas rare de voir ses personnages féminins prendre des bains, comme un moyen de se ressourcer.

C'est déjà, dans le téléfilm *The Boys*, dans les toilettes de l'école que l'enfant racketé par Lee Kang-sheng se réfugie systématiquement pour pleurer ; un lieu où l'on se consôle de la vie. Les toilettes publiques, les pissotières, sont également, dans ses films, d'étranges lieux de rencontres où les désirs et les individualités se croisent et se frôlent, comme des âmes en peine.

Dans *Give me a home* (téléfilm évoqué plus haut), le fait de posséder sa propre salle de bain est un rêve qui semble inaccessible. C'est le vœu formulé par la petite fille à sa mère, pendant tout le film - acheter non pas une maison, mais une salle de bain, alors que sa famille est contrainte

de vivre, tant bien que mal, dans un habitat précaire. C'est peut être aussi le rêve que partagent en secret les deux enfants des *Chiens errants*, que de posséder une salle de bain à eux. Dans *I don't want to sleep alone*, un simple carrelage, avec un robinet donnant sur une bassine, suffit à faire office de salle de bain. C'est le lieu où Rashang nettoie, à même le sol, les vêtements du chinois blessé qu'il a recueilli, et dont il s'occupe patiemment.

Dans *Vive l'amour*, le premier signe de l'intrusion du squatteur dans l'appartement-témoin qu'utilise la jeune fille pour ses rendez-vous "galants", est un mince filet d'eau s'écoulant au fond de la baignoire.

Ce sont aussi les saunas gays dans lesquels erre, tel un fantôme, le Miao Tien de *la Rivière*, à la recherche de son propre désir, de son moi le plus intime et refoulé.

Dans *The Hole*, la prise en compte du désir d'autrui commencera quand Xiao-kang se souvient, au dernier moment, qu'il a promis à sa voisine de pisser dans le lavabo, après qu'elle lui ait fait part de ses problèmes de tuyauteries.

Enfin, dans la *Saveur de la pastèque*, la conséquence la plus dramatique des restrictions d'eau qui touchent Taipei semble être de devoir se priver de cette joie simple que représente un bain : Xiao trouvera la parade en se baignant, le soir, dans la réserve d'eau collective de l'immeuble.

Si les robinets coulent abondamment dans la pièce dite "d'eau", l'eau semble parfois perdre toute vertu de nettoyage. Les personnages ne cessent de se laver, de se doucher, mais aucun de ces soins ne les apaise en vérité. Xia-kang, après son bain forcé dans l'eau douteuse de la rivière, n'aura de cesse de multiplier les douches pour faire partir l'odeur, en vain : la souillure est profondément ancrée. Dans *The Hole*, l'héroïne solitaire érige de véritables remparts de papiers hygiéniques, dans son appartement, pour parer aux fuites d'eau autant qu'à l'intrusion du voyeurisme de son voisin, par le trou du plafond. Papier hygiénique avec lequel elle finira par caresser son corps, épongeant langoureusement sa sueur tandis qu'elle fantasme une conversation téléphonique absurde avec un amant imaginaire, après s'être livrée à un ersatz de strip-tease durant lequel elle décolle méthodiquement son papier-peint humide, bande après bande ("là, je retire ma robe").

La Rivière est, on l'a vu, un film entièrement construit sur d'insolubles problèmes de robinets, des histoires d'eau qui coule, ou ne coule plus. En parallèle de cette scène, particulièrement forte, de l'inceste involontaire entre le père et son fils, Tsai nous montre, par un montage parallèle, la mère déterminée à trouver l'origine de la fuite qui inonde la chambre de son mari :

elle sonne, sans succès, chez les voisins du dessus, puis parvient à grimper sur leur balcon, tandis que l'orage se déchaîne. Elle pénètre dans l'appartement désert, où se trouve le diable de robinet qu'elle referme, tandis que le père fait jouir son fils, et découvre sa méprise. Le robinet/sexe est tantôt fuyant, tantôt bouché : rien ne semble plus compliqué, chez Tsai, que de jouir en paix.



Salles d'eau (*La Saveur de la pastèque*, *Vive l'amour*).

L'autre film essentiel, pour bien comprendre les rapports entre l'eau et le désir érotique dans le cinéma de Tsai Ming-liang, est *la Saveur de la pastèque*.

Comme une réponse ironique aux pluies diluviennes qui obstruaient l'espace et isolaient les personnages de *The Hole*, *La Saveur de la pastèque* présente un Taipei caniculaire, victime d'une gigantesque sécheresse. Dans ce nouvel univers créé par le cinéaste, l'eau est désormais rationnée, devenue une denrée de luxe, et les robinets se sont définitivement taris dans les appartements.

C'est à nouveau l'occasion de merveilles de trouvailles et d'inventivité visuelle, ainsi de la scène où Xiao-kang prend son bain sur le toit de l'immeuble, dans la réserve d'eau collective, tandis que sa voisine dort, rêvant peut-être à lui, et que des bulles de savon commencent à s'échapper du robinet de la cuisine, flottant bientôt au-dessus du lit de la belle endormie.

Dans la ville, l'eau a peu à peu été remplacée par la pastèque, fruit bon marché dont le jus sucré suffit à étancher la soif des Taiwanais... à tel point qu'il est devenu banal de voir les gens se promener avec leur pastèque.

Dans ce contexte de canicule vivent un homme et une femme, Xiao-kang et Chen, évocations de la romance avortée qui donnait son spleen au film *Et là-bas quelle heure est-il ?* (ils s'y rencontraient brièvement, dans la rue, avant le départ de la fille pour Paris). Ces 2 âmes solitaires se tournent autour, s'observent et finissent par sympathiser, jusqu'à ce qu'une idylle timide, très tendre, naisse entre les deux. Ce que la fille ignore, c'est que l'homme loge précisément dans l'appartement du dessus, où il est acteur pornographique, véritable bête de somme tournant sans relâche dans de petits films minables, en équipe réduite. Dans ce contexte, l'homme s'évertuera à empêcher la jeune femme de monter à son étage, préférant garder ses activités secrètes.

Dans ce film, plus qu'au désir érotique, l'eau est définitivement associée au sentiment amoureux, une denrée devenue rare dans une grande ville comme Taipei, semble dire le cinéaste. Chaque personnage se promène avec sa bouteille d'eau, précieux liquide qu'il chérit comme une partie de lui-même, une magnifique trouvaille que le cinéaste réemploiera souvent : déjà, dans *Vive l'amour*, le personnage de Xiao, désespéré, prenait le temps d'avalier le dernier fond d'eau d'une bouteille posée sur sa table de chevet, avant de s'ouvrir maladroitement les poignets. Plus tard, on retrouve ce motif de la bouteille dans son *Madame Butterfly*, court-

métrage de facture modeste tourné en Malaisie en marge du film *I don't want to sleep alone*. Tsai y suit, en deux plans séquences quasi-documentaires, les pérégrinations d'une Malaisienne vieillissante (Pearly Chua) dans la gare bondée de Kuala Lumpur, à la recherche d'un amant avec qui elle a rendez-vous, et qui ne viendra pas. De plus en plus désespérée, la femme finit par abandonner ses recherches et rentrer à son hôtel, seule. Pendant tout ce temps où elle cherche son introuvable amant, elle ne cesse de serrer sa petite bouteille, avec le peu d'eau qu'il reste à l'intérieur, contre elle, comme le dernier rempart à l'abandon qui la guette.

Toujours dans *La Saveur de la pastèque*, Chen, la jeune femme amoureuse de Xiao, est obsédée par l'idée de conserver de l'eau chez elle. Travaillant dans un musée pendant la journée, elle vole en cachette l'eau des sanitaires, remplissant discrètement des dizaines de bouteilles plastiques pendant sa pause, bouteilles qu'elle jette ensuite dans la rue et récupère après son travail. La jeune femme les ramène alors chez elle pour les entasser, méthodiquement, dans son réfrigérateur et dans la salle de bain, déjà littéralement envahie d'autres bouteilles, pareille à un écureuil atteint par la fièvre du stockage.

L'eau devient donc chez Tsai une denrée rare associée au sentiment amoureux, que l'on économise, que l'on conserve jalousement dans de petites bouteilles, métaphore d'un sentiment qui s'épuise progressivement, et que l'on voudrait faire durer toujours.

À la rencontre de Xiao et Chen, sur un banc de Taipei, à ce sourire qu'ils échangent, succède alors naturellement l'image, dans un petit trou creusé à même le sol, d'une source d'eau transpirant lentement de l'asphalt, jusqu'à couler sur le bitume, comme un petit miracle dans le marasme et la sécheresse ambiante (finalement, l'accalmie sera de courte durée).



Réserve de bouteilles (*La Saveur de la pastèque*).



Rencontre, puis jaillissement d'une source (*La Saveur de la pastèque*).

L'autre trouvaille, dans ce film, qui répond directement à la pénurie d'amour/eau, est celle, géniale, de la pastèque, dont le jus, sucré et écoeurant, est évidemment associé dans l'imaginaire de Tsai Ming-liang à la pornographie, triste substitut à l'eau, de même que la pornographie est un palliatif à la pénurie des sentiments.

D'un côté, une jeune femme en quête d'amour, de l'autre, un acteur X incapable d'en donner. Le film est, pendant longtemps, insouciant, petite bluette sentimentale et naïve, avant de basculer sur la fin, le porno étant alors montré comme ce qu'il est, exploitation sans limites de la chair. Tsai Ming-liang, dans ce film, déplore assez clairement que le sexe semble devenu le seul moyen d'instaurer une relation intime entre deux jeunes êtres, à Taipei. À la base de ce film, il y a cette question que se posait le cinéaste : "Quand on vend son corps, quelle valeur peut-on garder à l'intérieur de soi ? Peut-on continuer à croire en l'amour ?"¹⁸ Avec le cinéma X, le corps devient une marchandise comme une autre, poussant à l'extrême limite la logique de société de consommation.

Encore une fois, sans psychologie ni romantisme facile, le film ne parle que d'une chose, d'un immense manque d'amour. La demande d'amour, chez Tsai Ming-Liang, est toujours désarmante, et rarement comblée ; le cinéma X n'est ici qu'une manifestation comme une autre de ce manque d'amour, un triste substitut qui se contente d'exploiter la frustration sexuelle.

Le cinéaste semble dire que l'homme ne pense qu'à se remplir, toujours plus et sans limites, le remplissage finissant par devenir une fin en soi. Que, comme l'amour, l'eau est un élément banal et pourtant indispensable à notre vie... à tel point que l'on en est arrivé à ne plus le respecter.

Ce qui frappe aussi, dans le film, c'est la capacité de Tsai à éviter tout voyeurisme, toute vulgarité, sans pourtant refuser d'aborder les situations les plus scabreuses.

Le sexe, dit Tsai Ming-Liang, est "le moyen le plus sûr pour savoir quel est le rapport au monde et l'ouverture d'esprit d'une personne"¹⁹, ce qui peut expliquer pourquoi il aime montrer la sexualité sans ambages. Le rapport au sexe est aussi le reflet de l'ouverture d'esprit d'un pays : en Chine, le sujet est tabou. Le cinéaste fustige cette hypocrisie sociale, profondément

18 Propos recueillis par O. Nicklaus dans *Le corps selon Tsai Ming-liang*, Les Inrocks.com, novembre 2005.

19 Propos recueillis par J. Mandelbaum dans *"Le burlesque, plus c'est réel plus c'est absurde"*, LeMonde.fr, décembre 2005.

enracinée, considérant que "les interdictions qui le visent, conduisent à le transformer en marchandise."

Mais la pastèque n'est pas seulement associée à la pornographie, dans ce film. Elle est aussi une forme élémentaire de réconfort face à la solitude, visage souriant quand on la découpe en "smiley", elle comble l'absence d'un être aimé (le baiser sensuel accordé au fruit), ou l'envie de fonder une famille (le personnage féminin s'amuse à porter une pastèque sous son débardeur, comme enceinte, jusqu'à mimer un rituel d'accouchement dans les couloirs de l'immeuble).

En contraste de ce terrible constat qu'opère le cinéaste, il y a, dans le film suivant, *I don't want to sleep alone*, l'amour, la bienveillance et la simplicité avec lesquels le travailleur immigré recueillera l'homme tabassé dans la rue, le soignant, patiemment, en prenant le temps d'assouvir ses besoins les plus élémentaires (manger, dormir, se laver, pisser).



Amours de pastèque (*La Saveur de la pastèque*).

La sexualité, dans les films de Tsai, est rarement épanouie. Le cinéaste s'intéresse aux émotions contrecarrées, insatisfaites, ce qui se caractérise souvent par des rapports sexuels sans affections. Dans *Vive l'amour*, déjà, le sexe rime avec fast-food. Dans *la Rivière*, les personnages ne savent pas exactement ce que sont leurs besoins. Le père semble considérer le sexe, selon l'héritage de la société Chinoise, comme quelque chose de sale et interdit.

"Je veux explorer ces zones sombres, ces émotions cachées de leur personnalité"²⁰, dit le cinéaste. Pour lui, "le sexe n'est pas l'expérience la plus heureuse, la plus enivrante qui soit, mais quelque chose de très complexe que l'on doit aborder sous de nombreux angles."

Le cinéma de Tsai semble fasciné par les contenants, de la bouteille en plastique au corps humain. Il est toujours question, en derniers recours, pour ses personnages de se vider, ou de se remplir. C'est le grand dilemme de Xiao-kang, dans *Et là-bas quelle heure est-il ?*, qui en arrive à devoir pisser dans une bouteille en plastique, la nuit, pour éviter de sortir dans le couloir et croiser le fantôme de son père.

La première fonction du corps, c'est d'abord d'ingurgiter la nourriture. Tous les personnages des films de Tsai consacrent beaucoup de temps à manger, sans forcément en tirer beaucoup de plaisir. On repensera à cette scène de *Vive l'amour*, où la fille négocie un appartement tout en avalant machinalement un plat quelconque, sans même prendre la peine de s'asseoir. Voilà qui résume peut être, pour Tsai, la situation globale de la Chine, où les gens semblent tous tellement préoccupés par l'obtention de gains matériels, mais ne semblent pas vraiment en mesure d'en tirer un réel plaisir.

Dans les films de Tsai, manger ensemble relève d'une forme de communication, et les scènes de repas abondent, semblant se répondre l'une l'autre dans toute son oeuvre. À cette image, très belle, de Miao Tien partageant sa barquette de fruits avec son fils, dans *les Rebelles du dieu néon*, ou s'inquiétant de ne pas le voir manger, dans *la Rivière*, répond cette scène des *Chiens errants* dans laquelle Lee Kang-sheng, devenu père à son tour, regarde avec anxiété ses enfants manger leurs plateaux-repas, sous un abribus.

Ce besoin élémentaire de nourrir l'autre, qui traverse le cinéma de Tsai, sonne comme une tentative, maladroite, de réparer des rapports défailants. Le personnage de la mère, joué par Lu

20 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.17.

Yi-ching dans chaque film, semble passer son temps à nourrir tout le monde : dans *Et là-bas quelle heure est-il ?*, le repas est l'occasion, après la mort du père, de se retrouver tous les trois en famille, pour la première fois depuis une éternité (la mère continue de préparer une assiette pour le fantôme de Miao Tien, malgré la perplexité du fils).

Dans *The Hole* également, les deux âmes isolées dans leurs cocons respectifs, finiront par mimer un rituel de repas, à distance, en mangeant par trou interposé.

C'est aussi ce "fortune cake", désarmante déclaration d'amour, que l'ouvreuse du cinéma de *Goodbye Dragon Inn* cherche à partager avec le projectionniste pendant tout le film, ou les verres de jus de pastèque que cette même actrice ne cesse de remplir pour son amoureux, dans *la Saveur de la pastèque...* sans se douter qu'il s'empresse de les vider par la fenêtre quand elle a le dos tourné.

À la fin du film, les liquides prisonniers trouvent enfin à se déverser, rompant la digue de manière spectaculaire, le temps d'une scène qui laisse le spectateur groggy. Tout l'enjeu de son cinéma se résume alors, plus que jamais, à cette dichotomie entre le sec et le mouillé, entre le plein et le vide.



Rituel de repas, par trou interposé (*The Hole*).

Les diverses poches de liquide, motifs dont *I don't want to sleep alone* puis *les Chiens errants* sont remplis, jouent une discrète partition visuelle, signes d'un monde factice, fétichisé, recyclable à l'infini. Le sensualisme s'attache alors aux matières froides du monde contemporain, qu'il s'agisse de béton, d'alluminium ou du plastique des bouteilles, des sacs, de cette gerbe lumineuse offerte, comme un bouquet, à l'être aimé d'*I don't want to sleep alone*. Profaner l'usage des objets, c'est aussi résister à leur dictature. Rawang, qui aime boire des boissons colorées dans des poches en plastique jaunes, semble prêter à l'une d'elles des vertus guérisseuses, s'escrimant à l'installer sur le front d'un Xiao-kang souffreteux, image à laquelle répondra directement, par association visuelle, celle de la poche d'urine du malade, sur le côté de son lit.

Il y a, plus loin, ce gros plan, effrayant, sur le paralysé vivant dans la maison d'à côté, dont on nettoie vigoureusement le visage, sans aucune douceur. À l'inhumanité glaçante de la jeune fille qui s'occupe de lui machinalement, succède l'humanité de Rawang, de même qu'à une lumière froide, clinique, succède cette atmosphère tamisée, voilée, du refuge.

Il est possible de voir l'histoire de Xiao-kang, dans ce film, comme le rêve du malade, paralysé sur son lit (les deux personnages sont joués par Lee Kang-sheng), une projection mentale dans un monde de douceur, de tendresse, toutes ces choses simples dont il est privé - ou bien est-ce le malade qui est un cauchemar de Xiao-kang, image terminale d'une humanité perdue ?

Trouvant refuge dans la chambre de la jeune fille, épiant le paralysé par la fente, c'est lui-même que Xiao-kang semble voir, un double monstrueux, image angoissante d'un possible devenir (on repense alors à ce plan de la *Rivière*, déjà évoqué, dans lequel les parents, se rendant au chevet de leur fils, ne le reconnaissent pas dans le couloir de l'hôpital). Ainsi beaucoup de scènes se répondent entre elles, selon la logique, mentale, de circulation des sensations et affects du malade : la paille que lui tend Rawang pour boire évoque évidemment l'alimentation par tuyau du malade, et le sac plastique jaune, utilisé comme un masque de fortune, rappelle sans doute, on l'a dit, la poche d'urine ; plus généralement, tout le plastique qui s'accumule autour de Xiao, au fur et à mesure du film, est une probable transposition des accessoires médicaux, envahissants, du paralysé. Où qu'il aille, le destin de Xiao-kang est toujours être lié au mystérieux matelas trouvé dans la rue, comme une évocation de la couchette du paralysé. Peu à peu, celui-ci est submergé par son propre désir (sa mère oblige la jeune infirmière à le

masturber de façon sommaire), ce qui rejaillit sur le film, le personnage de Xiao-kang étant peu à peu l'objet du désir de tous les personnages le côtoyant.

Tandis que l'épaisse fumée d'un feu de forêt envahit Kuala Lumpur, les gens sont bientôt obligés de revêtir des masques de protection. Confrontés à une pénurie de masques, les plus pauvres doivent se résoudre à utiliser des sacs plastiques pour se protéger. Dans le film précédent, la pastèque semblait également un fruit d'une matière étrange, peu naturelle, presque synthétique. Cette idée est prolongée dans *Visage* puis les *Chiens errants* : Tsai, grand cinéaste du corps, de la chair, est peu à peu gagné par le cauchemar d'une humanité en plastique, recyclable.

Si l'irruption de la fumée achève en fin de compte le tableau d'un monde à bout de souffle, apocalyptique, qui semble répondre aux pluies diluviennes de *The Hole* ou à la sécheresse de *la Saveur de la pastèque*, Tsai retourne constamment les signes, les prend à revers : la fumée toxique devient momentanément une brume protectrice enveloppant les amants, les dissimulant à la vue de leurs poursuivants, leur permettant de vivre leur amour, enfin, en toute intimité, dans cet immeuble abandonné, sur cette mer de possibles où dérivera bientôt le matelas, improvisé radeau.





Projections multiples (*I don't want to sleep alone*).

Tsai montrait, dès *Vive l'amour*, un univers contaminé par le virus de l'uniformité, un monde comme privé de contours, de substance, où tout semble se répondre et se reproduire à l'infini selon une même loi d'indifférence. La communication amoureuse, dans cet univers factice, est dépoétisée par le réseau des signes matériels qui la traversent : cabine téléphonique, ascenseurs, appartements à louer, couches successives de vêtements que l'homme et la femme enlèvent laborieusement, chacun de leur côté... Les pleurs de la jeune femme de *Vive l'amour* surviennent alors au terme de l'ennui, de l'inertie, et du vide ; c'est tout le film qui semble se vider, en dernier lieu, via ce plan final. *Vive l'amour*, déclaration ambiguë, ironique, qui semble être l'écho du cri intérieur, poussé, film après film, par les personnages du cinéma de Tsai Ming-liang, ces corps qui voudraient aussi, à leur manière, aimer et être aimés.



Explorer la machine (*Les Rebelles du dieu néon*).

S'il est vrai que Tsai Ming-liang est un cinéaste programmatique - hypothèse formulée un peu plus haut - on relèvera que son premier film, *les Rebelles du dieu néon*, s'ouvrirait sur une possible note d'intention. Deux adolescents de Taipei y apparaissent, dans une cabine téléphonique, pendant la nuit, affairés à démonter le boîtier du téléphone afin de voler quelques pièces. De la même façon, le cinéma de Tsai se propose, depuis près de 20 ans, d'étriper une machine, de plonger dans ses entrailles, pour en comprendre le fonctionnement interne. Chez Tsai, le corps est une machine mystérieuse, triviale, sur laquelle sont inscrites les failles, les

blessures intimes.

Son travail rejoint une forme de burlesque distancié, jouant d'incessants décalages. Dans un univers soumis à l'inertie, à l'aveuglement, Tsai Ming-liang travaille à réconcilier l'humain avec lui même, à le ramener vers cette conscience de soi dont l'a frustré la société contemporaine. Pour autant, son cinéma n'adopte jamais la hauteur d'un discours moral univoque.

Tout fait signe, dans son cinéma, vers l'impuissance des corps. Un art paradoxal, minuscule et gigantesque, de la fuite intérieure, cinéma profondément lié à la matière, sous toutes ses formes. Cinéma, surtout, d'un corps, celui de Lee Kang-sheng, chargé de supporter à lui seul la confusion d'une culture, et la douleur du monde.

Quelle est l'inscription de ces corps dans l'espace, quel rapport complexe entretiennent-ils au décor, et quels liens le cinéaste tisse-t-il, patiemment, entre les solitudes ? Il existe, dans son art, un rapprochement évident entre le traitement *des corps*, et le traitement d'un *décor*.

2. Géographie urbaine et chorégraphies du hasard.

Tsai Ming-liang s'est imposé, depuis plus de 20 ans, comme un cinéaste de la ville, de la métropole, de la solitude des grands ensembles, oeuvrant film après film au déploiement d'une véritable géographie urbaine.

Depuis ses débuts, le cinéaste a développé un rapport intime au lieu, au décor de cinéma, qui n'est pas sans évoquer la manière dont il dirige ses acteurs. Tsai n'hésite pas à laisser ses décors dicter certains aspects du tournage ; l'exemple le plus connu est peut être celui de *Vive l'amour* : le film devait, à l'origine, se terminer sur une note d'espoir, dans ce parc fraîchement implanté au coeur de Taipei qui incarnait à l'époque une forme d'espérance, de foi en l'avenir. Une semaine avant le tournage de la scène, pendant les repérages, Tsai dit s'être senti déprimé par l'état d'inachèvement du parc, et par les erreurs de conception qui avaient été commises au cours de sa réalisation, l'empêchant "d'atteindre son but et de remplir sa fonction."²¹ Selon lui, ce sentiment de désespoir, de gâchis éprouvé vis-à-vis du parc, était alors partagé par les habitants de Taipei, et il lui sembla naturel de communiquer cette tristesse à son personnage, jusqu'à modifier le sens initial de la scène. Cela donne à l'arrivée une séquence clé de son cinéma : la jeune femme traverse le parc, triste, boueux et inachevé, s'assoit sur une rangée de bancs puis se met à pleurer toutes les larmes de son corps, pendant de longues minutes, inconsolable.

Sur le tournage de *La Rivière*, Tsai modifia également, entre autres choses, sa scène de fin, simplement à cause de la fenêtre de l'hôtel où ils tournaient : originellement, Xiao se réveillait, découvrait que son père était sorti acheter le petit-déjeuner, et regardait alors par la fenêtre, voyant son père disparaître dans la foule d'un marché traditionnel. Découvrant, sur le tournage, que le lieu est pourvu d'un balcon, Tsai modifie la scène en conséquence ; de telles exemples, simples, jalonnent toute son oeuvre.

La plupart de ses films, sauf rares exceptions, ont toujours été consacrés à exprimer les sentiments que lui inspiraient Taipei, où le cinéaste vit depuis qu'il a quitté sa Malaisie natale ; un Taipei bien différent de celui d'Hou Hsiao-hsien ou d'Edward Yang. Tsai se dit

21 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien avec Tsai Ming-Liang*, Positif n°410, avril 1995, p.28.

particulièrement sensible à l'évolution parfois violente que la ville a connue, et dont il a pu être témoin depuis le début des années 80, racontant à quel point il put se sentir affecté, impuissant, face à cette irrésistible vague du changement. Depuis le cinéaste a essayé, avec chaque film, de témoigner, discrètement, des différentes étapes de cette mutation, de cette restructuration généralisée du territoire, et d'en montrer les conséquences. Dans l'un de ses premiers téléfilms, ainsi que dans son premier long-métrage quelques années plus tard, il filme la vieille ligne de chemin de fer qui traversait à l'époque le centre-ville de Taipei, dernier vestige de l'occupation japonaise. La ligne fut démolie juste après le tournage des *Rebelles du dieu néon*, mais sa trace subsiste dans les films. Selon Tsai, ce train était à l'époque un symbole de Taipei, sa destruction devant signifier la fin de la splendeur du centre traditionnel de la ville.

S'il fut témoin des périodes d'agitation politique successives qui secouèrent l'île, Tsai considère que son point de vue n'est pas à proprement parlé politique, se déclarant avant tout intéressé par la vie des citoyens ordinaires, et par l'atmosphère visuelle et affective d'une ville folle, où tous les sentiments sont exacerbés, jusqu'à l'absurde.

Le cinéma de Tsai Ming-liang place souvent ses personnages au coeur d'appartements vides, dépouillés, afin d'exprimer le sentiment de solitude qui les tenaille ; il n'est pas rare que ces espaces, dans lesquels ils vivent reclus, évoquent un corps humain, comme le reflet d'une vie intérieure trouble, sinueuse, toute en dédales et zones d'ombre.

Dans tous ses films, on retrouve un personnage à la recherche d'un espace qui lui conviendrait, où il se sentirait à l'aise. Selon un proverbe chinois : "la vie est un état transitoire". Dans le cinéma de Tsai, les personnages sont toujours en mouvement, insatisfaits par essence, à la recherche de quelque chose qui leur manque. Les appartements sont souvent montrés comme des endroits clos, sinistres, sans horizon, dans lesquels il semble parfois impossible de rester en place, sous peine de devenir fou. Au début des *Rebelles du dieu néon*, Xiao se coupe en brisant la vitre de sa chambre d'adolescent d'un coup de point rageur, signe déjà d'un désir d'évasion. Cette quête d'un ailleurs se traduira alors par le besoin de suivre et espionner le jeune Ah Tze et son ami, dans les rues de Taipei. Dans *Vive l'amour*, deux jeunes hommes solitaires utilisent tour à tour l'appartement-témoin que la jeune femme tente de vendre, pour se cacher et vivre secrètement, à l'abri des murs protecteurs ; le lieu sert dans le même temps à la jeune femme pour ses rendez-vous d'un soir. Dans *la Rivière*, le père, le fils ou la mère passent leur temps à

fuir un espace familial étouffant, pour un ailleurs illusoire (l'appartement d'un amant indifférent, des saunas gays ou fast-food, ou encore le scooter sur lequel le jeune Xiao déambule dans les rues de Taipei) ; dans chacun de ses 3 films, les personnages sont obsédés par l'idée de fuir, de s'évader.

Les films de Tsai expriment parfois des sentiments ambivalents et contradictoires par rapport à ces conceptions de l'espace : dans *The Hole*, l'appartement devient l'ultime refuge face à la folie ambiante, un lieu malsain dans lequel les personnages, plus solitaires que jamais, se complaisent à tourner en rond, volontairement retranchés d'un monde extérieur qui déraile. De la même façon, la mère d'*Et là-bas quelle heure est-il ?* sombre peu à peu dans la folie et la réclusion, à la manière du poisson dans l'aquarium de leur salon. Incapable d'admettre la mort de son mari, elle se coupe littéralement du monde extérieur, scotchant des bandes de ruban adhésif aux fenêtres sous le regard atterré de son fils, vivant bientôt en vase clos, sans électricité, dans l'attente langoureuse de la visite du fantôme de son époux.

Le cinéaste accorde une grande importance non seulement aux pièces qu'occupent les personnages - comme des insectes une boîte - mais aussi à tout ce qui permet d'isoler, couper, délimiter leur espace : ainsi d'une certaine obsession des portes, des fenêtres et des matières translucides en général. La porte, c'est un passage, une ouverture possible vers d'autres espaces, mais aussi un moyen de se retrancher du reste du monde - toujours cette conception, ambivalente, de l'espace. La solitude du personnage se traduit en premier lieu par son isolement dans le plan : la plupart des scènes du film dévoilent, par des plans longs à la composition très étudiée, un personnage seul, occupant un espace défini. En présence d'un autre personnage, les cloisons, portes et autres éléments de décor ne cessent de séparer, clôturer, surcadrer et enfermer les personnages dans des espaces délimités. Tsai Ming-liang privilégie souvent les décors clos, qui créent une sensation d'étouffement en parfaite adéquation avec le caractère de ses personnages.

Les appartements que montre Tsai dans ses films, on l'a vu, ne donnent pas envie de s'y fixer, et les personnages semblent condamnés à disparaître ou se reloger. On est souvent, chez lui, à la recherche d'un ailleurs, d'un nouvelle espace susceptible de supplanter l'autre. Quand, enfin, cet espace a été trouvé, une nouvelle angoisse étreint alors le personnage : celle de pouvoir tout perdre, à tout instant.

C'est particulièrement frappant dans le (bien nommé) téléfilm *Give me a home*, qui montre la lutte quotidienne d'une famille précaire, logeant tant bien que mal à l'intérieur du chantier sur lequel travaille le père de famille, qui passe tout le film à tenter de trouver une maison pour sa famille.

Alors qu'ils ont finalement trouvé un toit, un foyer où vivre (avec, surtout, une baignoire !), le film se termine par le cauchemar d'un des enfants, tandis que, détail inquiétant déjà évoqué plus haut, de l'eau goutte dans l'évier : ce cauchemar, c'est l'image d'un bulldozer, véritable monstre d'acier, progressant inéluctablement, tous phares dehors, vers la caméra, comme pour engloutir le cadre. Maintenant qu'ils ont trouvé à se loger, ils devront vivre avec l'angoisse de tout perdre.

Cette peur indicible, esquissée dans l'un de ses premiers films, connaîtra un prolongement particulièrement sombre dans les *Chiens errants*, l'histoire d'une famille qui a effectivement tout perdu. D'un père de famille vivant avec ses 2 enfants dans des bâtiments abandonnés, errants comme des ombres dans un Taipei toujours plus inhumain et inhospitalier. Se reloger, ou disparaître, indéfiniment menacés par le vent du changement ; dans ce dernier film, la prophétie des bulldozers, ce cauchemar de la petite fille, s'est finalement réalisée.

Il n'est pas anodin de se souvenir que Tsai Ming-liang commença par des mises en scènes de théâtre (activités qu'il n'a jamais complètement délaissées depuis), tant il maîtrise l'art de la scénographie.

Le cinéaste excelle à imprimer et insuffler à chacun de ses longs plans-séquences un mouvement interne, une pulsation unique, par des choix parfois très simples mais souvent fulgurants de composition, parvenant à donner une expressivité plastique maximale à chacun de ses plans. Son art du cadrage peut se résumer en une faculté sans cesse renouvelée de trouver, pour chaque scène, la juste distance : "dès qu'on décide de tourner en longs plans fixes, dit le cinéaste, il faut d'emblée savoir exactement quelle est la bonne distance pour tourner la scène."²²

Le cinéma de Tsai regorge d'individualités, de ces corps isolés dans l'espace, semblables à des électrons libres, le cinéaste travaillant alors à tisser des liens ténus, parfois invisibles, entre ces solitudes, et à relier patiemment les points. C'est toute l'affaire du film *Goodbye Dragon Inn*, qui se déroule, le temps d'une séance de cinéma, dans une immense salle quasi-déserte, dont les

22 Propos recueillis par M. Ciment et Y. Tobin dans *Entretien avec Tsai Ming-liang*, Positif n°488, octobre 2001, p.10.

toilettes et couloirs sont comme hantés par des individualités, corps solitaires, muets, gravitant les uns autour des autres, comme dans l'attente que quelque chose arrive, qu'un contact ait lieu.

Dans les premiers films, les déambulations en moto ou scooter n'offrent qu'un illusoire sentiment de liberté et de mouvement aux jeunes héros désœuvrés. Par opposition à la ville grouillante, à sa circulation ininterrompue, les appartements apparaissent au contraire comme des environnements figés, éventuellement menacés par le reflux des eaux usées et la stagnation des sentiments. Dans ces décors, admirablement circonscrits par la géométrie de la mise en scène, les corps se démènent ou se résignent. Dans *la Rivière*, le spectateur passe constamment d'un personnage à l'autre, d'une chambre à l'autre, sans deviner au premier abord que les personnages appartiennent à une même famille. Peu à peu, des points de rencontre apparaissent, et les pièces du puzzle s'assemblent progressivement.

Dans *les Rebelles du dieu néon*, les plans ne sont pas encore de purs blocs de durée, indépendants, autonomes, comme ce sera davantage le cas dans la suite de sa filmographie. Ils sont toujours comme l'amorce d'une trajectoire, d'un geste destiné à se poursuivre au-delà du plan. Ainsi de ces quelques séquences où des personnages prennent leur moto, bientôt remplacés, à l'écran, par un autre personnage, en voiture ou à pied, qui prolonge le mouvement.

Les trajectoires dissemblables s'épousent alors, s'entrechoquent parfois, pour ne former qu'un mouvement unique, supérieur, celui du film : il est vrai que, dans tous ses films, Tsai cherche à travailler sur le flux global, sur un mouvement général, à grande échelle. L'enchaînement de gestes et de mouvement, d'un plan à l'autre, est aussi un moyen pour le cinéaste de prolonger la courbe du désir : ainsi de cette scène de masturbation, en parallèle d'une scène d'amour, comme si l'on avait besoin du geste de l'autre pour terminer. À cette scène répond peut être celle, déjà, évoquée, de *la Rivière*, dans laquelle la masturbation du fils est couplée à la fermeture d'un robinet, par la mère.

Les seules véritables relations entre personnages semblent relever de questions de trajectoire, via des circuits internes patiemment mis en place par le cinéaste : pendant tout le film, le Xiaokang des *Rebelles du dieu néon* cherche à accompagner le mouvement de l'autre, à rejoindre la trajectoire de ce voyou qu'il admire, et dont on imagine aussi qu'il est amoureux. Le cinéaste raconte ces échecs, tentatives souvent idiotes d'attirer l'attention, de rester dans l'allure, de

suivre tant bien que mal la ligne de fuite.

Son dernier espoir, après des échecs répétés à rejoindre le mouvement, sera de forcer le voyou, l'objet du désir, à épouser à son tour son propre mouvement, de lui couper les ailes en s'acharnant sur sa moto (sorte de prolongement sexuel agressif), puis en lui offrant une aide innocente. Tentative désespérée qui se soldera, encore une fois, par un insuccès : le loubard refuse la main tendue par Xiao, indifférent, préférant l'ignorer. L'adolescent restera finalement seul, voué à rêver dans son coin, à jamais exclu de l'espace de l'autre, enfermé dans le sien. Des électrons, sortes d'astéroïdes isolés cherchant à infléchir la courbe de leur orbite, en vain. Chez Tsai, on est moins solitaire que seul, par la force des choses... et rien ne semble en mesure de contredire cet état de fait. L'autre est tout à la fois solution possible au mal-être, objet de désir, et source de problèmes, d'inquiétudes redoublées.

Les dispositifs du cinéaste évoquent parfois une étrange partie de cache-cache, présentant des variations érotico-abstraites autour de situations proches du vaudeville ; un vaudeville dévitalisé et surtout muet : un personnage se cache des deux autres. L'un rentre dans une pièce, en même temps que l'autre en sort (*Vive l'amour*). De véritables scènes de poursuite, de cache-cache, d'attirance et répulsion, un jeu du chat et de la souris, entre les trois personnages de *Vive l'amour*, entre Xiao et les voyoux des *Rebelles du dieu néon*, ou encore dans cette scène étrange d'*Et là-bas quelle heure est-il ?* où Xiao poursuit l'inconnu qui lui a volé son horloge. Une scène dansée de *The Hole* figure, de manière abstraite, cette idée de poursuite, de filature, quand la femme s'amuse à harceler un Lee Kang-sheng effrayé et fuyant. Un cache-cache à grande échelle que l'on retrouve, également, dans les entrailles du vieux cinéma de *Goodbye Dragon Inn*.

Les trajectoires des personnages de ses films restent souvent résolument parallèles, ne se rencontrant jamais. Des parcours immobiles qui s'imitent, se frôlent, sans jamais se rejoindre ni rejoindre la vie. À ce titre, on peut considérer *Vive l'amour* comme un film sur trois impuissances, malgré les étreintes sexuelles renouvelées du jeune homme et de la jeune femme, dans l'anonymat de l'appartement-témoin. Rien n'est possible, semble dire Tsai, dès lors que tout est possible : l'autre cesse d'exister, de provoquer le désir, dans la mesure où l'immédiateté de la relation semble neutraliser le moindre fantasme.

Si les individualités des films de Tsai sont souvent pareilles à des étoiles solitaires, en orbite, cherchant à se calquer sur la trajectoire de l'autre, il convient de parler plus en détail du lieu où ces corps gravitent. On l'a dit, le décor est très important chez Tsai, l'environnement contribuant pour beaucoup aux sentiments que le cinéaste cherche à instaurer dans ses films.

Le personnage féminin de *Vive l'amour*, obnubilée par un travail qui occupe une trop grande place dans son quotidien, n'a pas de vie à proprement parler : la jeune femme semble habiter une baignoire, un lit ou parfois, ponctuellement, l'appartement-témoin, impersonnel, qu'elle essaye de vendre, sorte de chambre d'hôtel d'emprunt utilisée pour des étreintes érotiques sans lendemain.

Dans *les Rebelles du dieu néon*, Xiao-kang semble séparé de toute possibilité de contact avec l'autre par une paroi de verre. Si on a déjà mentionné l'idée de lignes parallèles, il faudrait ajouter qu'ici ces lignes sont comme séparées par du verre, cette même paroi que Xiao espère briser, au début du film, en donnant un coup dans la vitre de sa chambre.

Le verre a naturellement cette double fonction, apparemment contradictoire, d'isoler les personnages et de permettre de regarder à son travers (on repensera à cette pièce de théâtre dans laquelle Tsai proposait un dispositif tel que le public était séparé de la scène par une vitre). La vitre permet de voir, de fantasmer, mais n'est pas aisée à traverser (la main blessée, dans *les Rebelles du dieu néon*) : signe que la rencontre est, souvent, trop dure à affronter.

Au delà du verre Tsai est aussi intéressé, on l'a vu, par cette idée de porte, "à la fois moyen de communication et de blocage, de rejet total de l'autre"²³, mais aussi par l'idée de cloisons, séparations physiques qui à priori isolent définitivement les êtres, mais sont friables : ainsi du trou dans le plafond de *The Hole*, dispositif qui permet "d'envahir" symboliquement l'espace de l'autre par le regard ou l'intrusion de quelque élément du corps, et qui ne se laisse pas facilement boucher (la jeune femme tentera, en vain, de l'obstruer avec du ruban adhésif... finalement décollé par un écoulement d'eau). Ainsi également de cette image récurrente de Xiao, oreille contre le mur, à l'écoute d'un acte sexuel dans *Vive l'amour* ou *la Rivière*. C'est aussi les ébats bruyants que subit Chen, de son lit, dans *la Saveur de la pastèque*, sans se douter une seconde qu'un tournage de film pornographique a lieu à l'étage du dessus.

23 Propos recueillis par M. Ciment dans *Entretien*, Positif n°439, septembre 1997, p.19.

Dans *The Hole*, les 2 trajectoires n'en finissent pas de tourner l'une autour de l'autre, de jouer, s'affoler, chercher l'autre du regard ou l'ignorer, jusqu'à se frôler et, finalement, s'accepter, via cette main tendue à la fin de *The Hole*, le temps d'un miracle comme le cinéma de Tsai Ming-liang en offre peu. Pendant longtemps pourtant, la relation semblera conflictuelle, la femme du dessous considérant son voisin comme une sorte d'insecte envahissant, un oeil intrusif, voyeur, dont elle cherche à se protéger, n'hésitant pas à l'inviter, à coups d'insecticide, à aller voir ailleurs. Avec le temps, la curiosité l'emporte sur le rejet, premier pas vers l'acceptation, tandis que le désir s'insinue lentement mais sûrement, par le truchement du regard, dans leurs rapports distants et muets.

On retrouve un peu le même jeu d'attrance pour l'autre, vers l'espace de l'autre, dans *la Saveur de la pastèque*. Très vite séduits l'un par l'autre, les 2 personnages n'en finissent pas de passer du temps ensemble et de sentir monter le désir... mais le ballet se termine ici en une collision d'une violence inouïe, via ce plan définitif du sexe dans la bouche.

Goodbye Dragon Inn est un autre film entièrement construit sur la recherche de l'autre, à travers le ballet statique, muet et un peu comique de ces hommes imperturbables, dans les immenses toilettes du cinéma, mais aussi via la lente et hasardeuse trajectoire de l'ouvreuse, dans les vieux couloirs déserts, patiemment, obstinément déterminée à partager son "fortune cake" avec un projectionniste qui semble toujours avoir un temps d'avance sur elle pour mieux la fuir. L'attrance, ici, n'est pas réciproque, la recherche de l'autre se doublant d'un mouvement inverse de rejet (quand elle entre dans la cabine de projection, seule reste une cigarette fumant dans le cendrier, attestant du départ précipité de l'homme).

Dans *la Rivière*, le film suit une trajectoire également linéaire (le chemin de souffrance de Xiao-kang), trajectoire qui se referme en fin de compte, de manière impitoyable, sur elle-même.

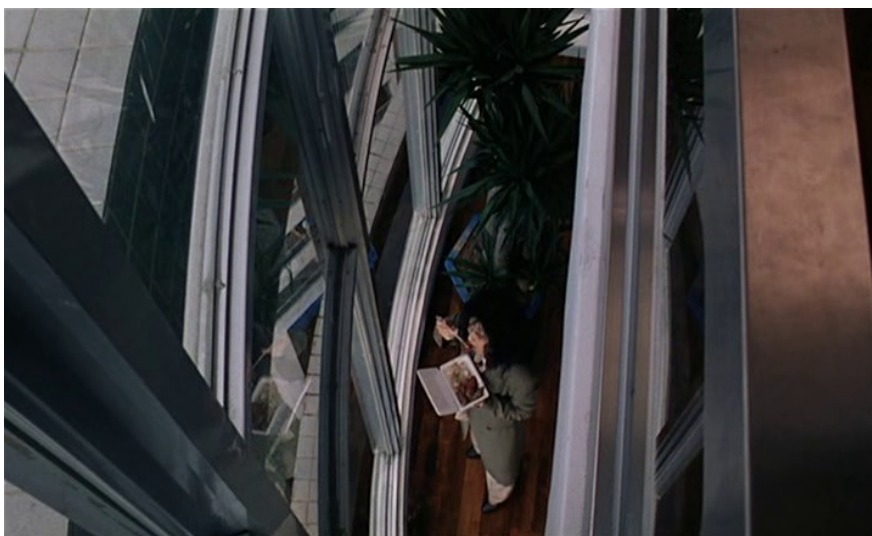
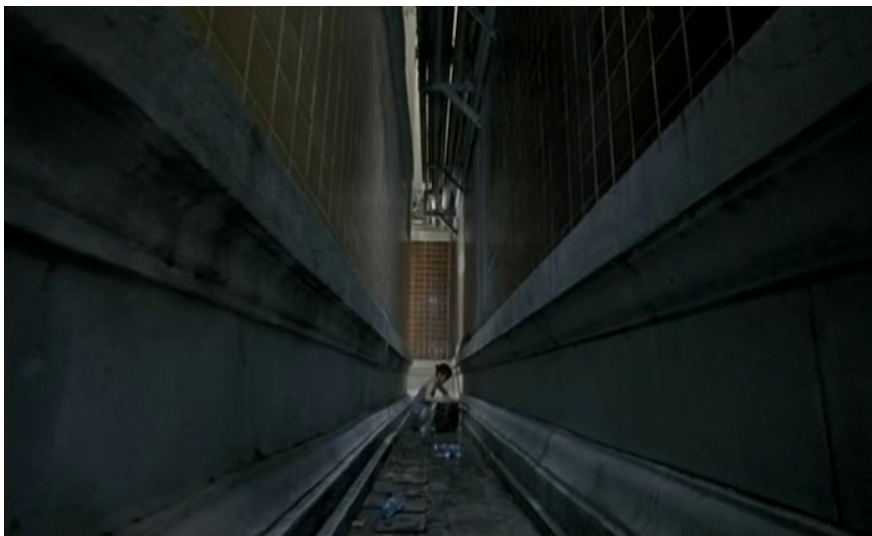
Dans ce film, à la manière des précédents, Tsai présente un espace faussement ouvert, un infini urbain où la transparence ne cesse de se heurter à toutes sortes d'obstacles. Les personnages y restent prisonniers d'un devenir éternellement virtuel, irréalisable : ainsi du père errant dans le fast-food, profondément attiré par un jeune homme qu'il commence à suivre... mais qu'il se contentera d'observer, immobile derrière la vitre puis dans la galerie marchande, incapable d'aller plus loin dans l'acceptation de son propre désir.

Chaque personnage, dans ce film, se heurte de manière exemplaire à cette vitre invisible, dans

son désir d'émancipation, dans ce besoin permanent de rechercher un ailleurs, de se mouvoir vers un autre espace. On peut parler, chez Tsai Ming-liang, de films de "vacance", en ce sens qu'on y vaque toujours à quelque chose, qu'on s'agite toujours, vainement. Le début d'un film de Tsai est pareil à une mosaïque de possibles, prolifération évoquant parfois un réseau informatique. Tout y est encore réalisable. Petit à petit cependant, l'excitation cède sa place à la résignation, et les belles promesses du début resteront au stade de potentialités de fiction, déjà tuées dans l'oeuf. C'est l'idée, aussi, d'un circuit imprimé, au sein duquel l'électricité aurait été remplacée par la circulation des affects, tout l'art de Tsai étant de chercher les contacts et de provoquer, parfois, le court-circuit (à la fin de *la Rivière* ou de *la Saveur de la pastèque*, c'est tout le dispositif qui se met à brûler).

Les mondes de Tsai sont, on l'a vu, placés sous le signe immuable de la répétition. Sans cesse endiguée, la fuite d'eau n'aura de cesse de revenir, sous une forme nouvelle, jusqu'à épuisement total. À ce motif répétitif du cercle s'ajoute évidemment celui, complémentaire, de l'enfermement. Peu à peu, dans ses films, la scène semble se réduire - partant d'un milieu ouvert, plein de promesses - à un espace clos évoquant parfois un cercueil, et dans lequel l'on est condamné à tourner en rond, à l'image de l'énorme poisson blanc, tout à la fois majestueux et pathétique, qui se meut dans l'aquarium du salon, films après films, image même d'un foyer aussi rassurant qu'aliénant. Le fils, après un semblant de rébellion, de fuite, est ainsi condamné à réintégrer le cercle familial dans les films suivants, de même que chaque personnage luttant pour un avenir meilleur, se démenant pour échapper à l'emprise de son quotidien, finira souvent par repasser par la case départ, constatant que sa ligne de fuite s'est retournée en un cercle vicieux.





Géométrie de l'enfermement (*La Saveur de la pastèque, Vive l'amour*).

Avec *Et là-bas quelle heure est-il ?*, en 2001, Tsai ajoute une nouvelle dimension à sa palette : celle de l'éloignement géographique. Il semble pour la première fois que c'est son cinéma tout entier, et pas seulement les personnages de ses films, qui manifeste son envie d'aller voir ailleurs, de se libérer de cet inévitable centre de gravité que fut pour lui Taipei ; une tendance qui sera plus tard confirmée, même si Tsai s'éloignera parfois de Taiwan pour mieux y revenir.

Xiao-kang est désormais vendeur de montres à Taipei, vivant toujours chez ses parents. Déprimé par la perte de son père, il rencontre un jour une charmante jeune femme, dont il semble immédiatement tomber sous le charme. Problème, elle lui dit qu'elle s'apprête à partir à Paris (elle est venue lui acheter une montre permettant d'afficher à la fois l'heure de Paris et celle de Taipei ; Xiao lui confiera la sienne). Le jeune homme ne la reverra plus ensuite, mais n'aura probablement cessé de penser à elle, peu à peu envahi par l'étrange obsession de régler toutes les horloges de Taipei à l'heure de Paris ; en marge de ces vagues pérégrinations dans Taipei, nous assistons à celles de la jeune femme, étrangère perdue au coeur d'un Paris hivernal.

Encore une fois Tsai met en évidence des correspondances, dans l'espace et le temps, entre des trajectoires parallèles, en y ajoutant cette fois l'éloignement, l'impossibilité fondamentale d'entrer dans le mouvement de l'autre, de savoir ce que fait l'autre. Aux 2 appartements de *The Hole*, communiquant par trou interposé, succèdent donc 2 villes, 2 espaces uniquement reliés par le souvenir d'une brève rencontre, à Taipei.

Le montage, pour la première fois, est strictement parallèle, n'autorisant aucun écart, ces frôlements et contacts qui dérivent parfois en collision dans les films précédents. L'autre est un ailleurs définitivement inaccessible, qui occupe toute les pensées. Les personnages semblent alors abandonnés à eux-mêmes, et Tsai se fait plus que jamais géographe des corps, chorégraphe à grande échelle, tissant sa toile entre 3 solitudes et un fantôme, longtemps invisible, entre Paris et Taipei. Si contact il y a, il sera alors avec quelqu'un ou quelque chose d'autre, objet transitionnel qui se substituera à l'être aimé et désiré, un corps chargé de combler le vide laissé par l'absence de l'autre. Ainsi, à la fin du récit, les 3 personnages vivent chacun une expérience sexuelle isolée et décevante : la mère se caresse avec un objet en bois, devant la photo de son mari défunt sur la commode, cet homme dont elle attend désespérément un signe, de l'au-delà, après avoir tout organisé, dans la maison, pour son retour. Xiao, de son côté, console sa

misère affective avec une prostituée, à l'arrière de sa voiture. Quand à elle, la jeune Chen rencontrera une autre chinoise dans un café, passant un peu de temps à côté d'elle, sur le lit de son hôtel. Elles commenceront brièvement à s'embrasser, avant que la femme finisse par la repousser, délicatement, mais définitivement. Tous trois resteront inconsolés.

Loin des yeux, loin du coeur : à la longue, dit Tsai, tout devient dépourvu de sens, absurde. Il en va ainsi de l'obsession de Xiao pour les horloges de Taipei, de cette quête de plus en plus vide de sens. La jeune fille, au moment où elle achetait sa montre, offrait à Xiao un gâteau pour le consoler de la mort de son père. Avec le temps, le jeune homme en vient à l'oublier dans sa voiture. Quand il s'en souvient finalement, après le départ de la prostituée, il constate que le gâteau a pourri, et le jette sans guère y prêter d'importance.

Dans ce film, on remarque que le motif de l'eau est encore présent, mais que cette eau reste désormais figée, prisonnière de l'aquarium ou du bassin des Tuileries. "On commence avec des grands sujets, mais on se retrouve finalement dans une petite fontaine, et on flotte"²⁴, résume le cinéaste.



24 Propos recueillis par H. Higuinen dans *Rencontre*, Cahiers du cinéma n°561, octobre 2001, p.81.

Trois solitudes (*Et là-bas quelle heure est-il ?*)

La pluie incessante, dans *The Hole*, pouvait être vue, on l'a dit, comme l'expression plastique des limites du cadre ; elle bouche et assombrit en permanence l'espace, isolant les personnages. Pour la première fois dans ce film, Tsai passe de la figure du trio, du faux triangle amoureux de ses films précédents (ce même triangle qui donnait parfois le sentiment d'assister à des situations de "vaudeville muet"), à l'idée d'un duo. Une + une solitudes, dans un monde qui semble débarrassé, sauf rares survivances, de toute contingence humaine. C'est tout son cinéma qui s'est comme vidé, épuré, simplifié, au profit d'une équation nouvelle, d'une intrigue et d'un espace encore plus resserrés.

La cohabitation, jadis fondée sur des cloisons visibles et invisibles entre les personnages, sur la tentation insatisfaite de partager l'espace et le désir de l'autre, est ici *forcée* par la présence de ce trou, laid, encombrant et déprimant, qui permet à l'homme d'observer sa voisine, dans un

premier temps plus par désœuvrement, parce qu'il n'a pas vraiment le choix, que par désir affirmé.

Dans ce film, Tsai ne se contente pas de simplifier et faire évoluer ses équations, il renverse aussi le fameux motif de la recherche d'un ailleurs, d'un nouveau lieu de vie. Dans un monde devenu irrespirable, dans un Taipei que ses habitants ont fui, les deux personnages ont choisi de rester à la maison, comme seuls contre tous, vivant reclus, cloisonnés derrière des murs de sopalin, cernés par leurs propres déchets.

Quelque fois, un troisième larron se prête au jeu : ici ce plombier qu'on attend et qui ne vient jamais finir son travail (reboucher le trou), là le fantôme de Miao Tien, hantant les sous-sols, traînant autour de l'épicerie de Xiao, à la recherche de boîtes de conserve introuvables... C'est aussi ce chat que nourrit Xiao, et avec qui il tente de communiquer à coups de "miaous" plus ou moins convaincants, ou le garnement sorti de nulle part, qui vient sonner aux portes puis s'enfuit dans les couloirs déserts de l'immeuble, sur son tricycle.

Le film se construit donc principalement autour de 2 espaces principaux, occupés par 2 solitudes. 2 personnalités que tout semble opposer, 2 appréhensions du réel, dans un monde où la désolation gagne chaque jour plus de terrain. Désormais, on jette ses poubelles par la fenêtre (ballet irrégulier de sacs plastiques tombant avec la pluie, à l'extérieur, comme une réponse à une scène de *la Rivière* dans laquelle Miao Tien, déjà, jettait un sac plastique sur une pile de déchets, dans la rue, comme une première défaite). *The Hole*, plus encore que les trois films précédents, jette par-dessus bord toute construction dramaturgique, en une sorte d'épure proposant, à partir d'un trou, quelques variations éblouissantes de cinéma.

Tsai introduit un tout nouveau motif dans ce film, en ayant curieusement recours à la comédie musicale. En effet, le film est entrecoupé de cinq passages musicaux évoquant les "musicals" Hong-kongais des années 50 et 60, qui s'inspiraient à l'époque de classiques hollywoodiens ; tout l'esprit de Grace Chang, vénérée par Tsai depuis sa tendre enfance, semble planer sur le film, comme un fantôme venu de siècles oubliés. À cette étrange idée d'une maladie transformant les habitants de Taipei en cafards, répond la contamination progressive des lieux, et du film, par ces séquences de "musicals", ces numéros consistant toujours en une appréhension décalée du lieu et des situations vécues entre les deux personnages dans le film. Comme si, régulièrement, le film de Tsai attrapait le virus de la comédie musicale, comme on

attrape froid (l'une des transitions entre réalité et "musicals" s'opère par un éternuement. Ça ne s'invente pas).

Via ces brèves appartés, les deux personnages réinvestissent alors l'espace de l'immeuble délabré pour le transformer en décor d'opérette d'une autre époque, le temps d'adorables chorégraphies, aussi inventives qu'un peu fauchées.

Tsai raconte qu'il était très friand, à l'époque où il vivait en Malaisie, de ces comédies musicales Hong-kongaises qui, selon lui, ont "créé un style"²⁵, et dont tout son travail cherche à s'inspirer. "Contrairement aux films américains, dit-il, ces films ne disposaient pas de grands danseurs professionnels qui soient en même temps de bons acteurs. Pour ces raisons, ils ont porté l'accent sur les chansons." Il subsiste aujourd'hui un nombre considérable de ces chansons, toutes d'une grande inventivité. Ces chants, débordants d'énergie, d'optimisme, semblent exprimer dans le film une peur du jugement dernier, de l'anéantissement. En confrontant ces chants à un monde contemporain délabré, en bout de course, Tsai montre peut être combien nous avons perdu la naïveté, l'optimisme béat des années 50, cet esprit anachronique aujourd'hui représenté par les bluettes de Grace Chang.

Le changement des genres qui s'opéra plus tard dans le cinéma Chinois et asiatique est également symptomatique de l'évolution de la société : à cette période de chansons populaires naïves succéderont les films d'arts martiaux et de sabres, puis l'ère du porno soft.

On remarque que tous ces numéros s'articulent autour d'escaliers ou d'ascenceurs, des lieux de passages, de transition, qui permettent de rejoindre l'autre. Ces chansons ont systématiquement à voir avec des sentiments que l'on cherche à exprimer, à extérioriser. Ainsi, à l'angoisse de la pollution, de la solitude, du manque d'amour, répondent ces deux niveaux de décrochage, antagonistes, que sont le refuge dans la comédie musicale, et la métamorphose en insecte ultra-résistant. D'un côté le souvenir de la féerie, du bonheur, la joie d'être vivant, d'occuper l'espace en dansant et en chantant ; de l'autre, la terreur pure et simple, l'horreur de la contamination, d'une aliénation définitive.

La Saveur de la pastèque reprendra avec brio le procédé d'injection de chansons populaires, chorégraphiés par les personnages, entre certaines scènes, comme des interludes clamant haut et fort ce que dissimule le silence des deux personnages.

25 Propos recueillis par O. Joyard dans *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, avril 1999, p.52.

Yang Kuei-mei, révélée dans *Vive l'amour*, et qui montre ses relatifs talents de danseuse dans *The Hole*, considère que Tsai Ming-liang lui a tout simplement appris à bouger. Elle raconte comment le cinéaste est capable, par un geste, par l'action de la caméra, de faire remonter en elle des souvenirs, parfois douloureux, qui peuvent la bouleverser, obtenant ainsi l'expression de ses sentiments les plus intimes : ainsi de la scène finale de *Vive l'amour*. "Ce moment de nudité absolue, dit-elle, correspond à mon histoire, que j'ai liée à celle du film pour multiplier l'émotion"²⁶

À l'époque, la jeune actrice avait encore peu l'habitude d'une telle approche sur un tournage. Dans un film de Tsai, confie-t-elle aussi, "il faut à la fois y entreprendre des choses naturelles – manger, dormir – et les placer dans une temporalité qui n'est pas habituelle. La vie à Taiwan est très répétitive, ennuyeuse et, paradoxalement, j'ai l'impression d'en sortir par la manière d'occuper un espace et de me mouvoir que souhaite Tsai."



26 Propos recueillis par O. Joyard dans *Yang Kuei-mei, dansons sous la pluie*, Opus cit., p.54.



La comédie musicale, mouvement de révolte contre le quotidien (*The Hole*).

Revenons un instant à *la Saveur de la pastèque*. La première séquence du film montre 2 femmes, filmées en grand angle, qui se croisent dans un couloir en forme de V. Le second plan montre ensuite Xiao, vêtu d'une blouse de médecin, feignant un cunnilingus grotesque sur une pastèque, pour les besoins d'un film porno. Le metteur en scène enferme ses personnages, presque systématiquement, dans un dispositif optique qui semble étouffer le désir dans le plan. Un désir constamment contrarié, évacué, rendu inenvisageable, via souvent une utilisation de surcadrages oppressants.

Une scène illustre particulièrement bien cette idée : il s'agit de cette relation sexuelle avortée entre les deux personnages, entre deux rayons de locations de films X.

Le cheminement visuel ou dramatique de *La Saveur de la pastèque* semble systématiquement s'employer à mener le personnage masculin à boucher un orifice. Son cinéma semble poser une question simple : comment combler l'écart, à priori infranchissable, entre deux corps ? Comment investir le corps d'un autre, d'une autre ? Les numéros musicaux qui ponctuent encore une fois le récit redoublent finalement la claustration et l'aliénation qui guette les personnages (ainsi de l'étrange chorégraphie, anxiogène, dans un décor de sanitaires). Ces séquences musicales ne sont pas un simple commentaire de l'action, à la manière d'un chœur antique, ils contribuent au contraire, en asséchant la narration, à les garder prisonniers d'un dispositif étouffant, sans échappatoire.

Dévisageant avec avidité, lors de la scène finale, cette femme, cet être aimé qu'il n'arrive pas à pénétrer, tout en s'affairant sur le corps semi-conscient de l'actrice Japonaise, entouré de la présence grotesque de l'équipe de tournage, et malgré toutes les contingences qui les séparent (cloison, grille, pornographie, etc.), Xiao-kang parviendra enfin à se déverser en elle, de manière bouleversante, en se jetant en désespoir de cause sur sa bouche. Image sidérante comme le cinéma de Tsai Ming-liang en offre parfois (peut être la plus ahurissante de toute son oeuvre, ce qui n'est pas un mince exploit). Toute *la Saveur de la pastèque* se proposait, on l'a vu, d'organiser un rendez-vous entre deux moitiés souffrant l'une d'un manque de sexe, l'autre d'un trop-plein. D'un côté, une femme seule, réduite à embrasser tendrement sa pastèque et collectionnant les bouteilles d'eau, résidus d'un désir frustré, en guise de trophées. De l'autre, cet acteur porno exploité par une petite équipe de tournage, écoeuré par une avalanche de sexe insignifiant. Leur rencontre, timide, prendra son temps, revêtira longtemps les atours du jeu, de

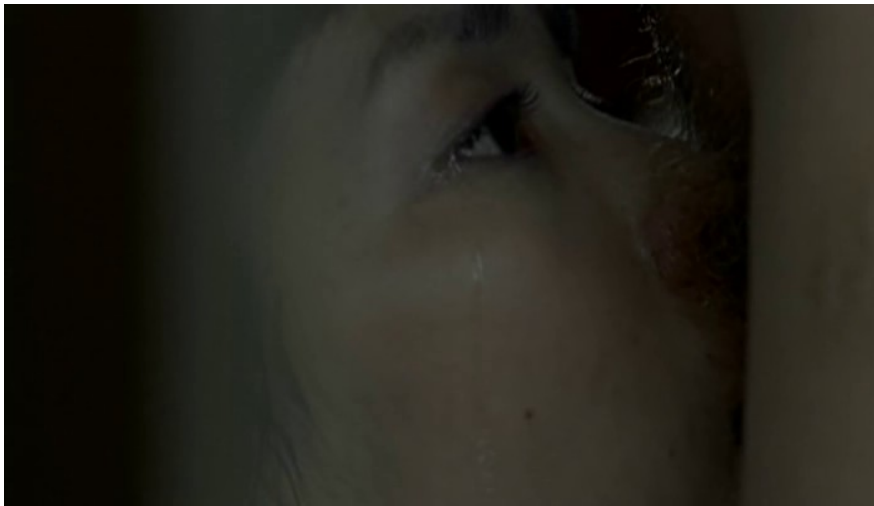
la romance, avant cette fin foudroyante, que personne ne pouvait voir venir, au cours de laquelle l'homme lui offre son sexe, en désespoir de cause, comme on offre son coeur, scellant définitivement la fin de leur insouciance blutée.

La scène marque la conclusion logique et monumentale de la rencontre entre ces deux solitudes inconciliables. Le sexe dans la bouche. À la sueur perlant de son corps nu, répond alors une larme unique, coulant lentement sur sa joue. Si la scène touche tant, c'est aussi à cause de cette étreinte interrompue, plus tôt, dans le sous-sol du vidéo-club X ; cette première répétition, avortée, de l'acte, qui révèle leur délicatesse et annule du même coup le possible sordide de la dernière scène, au profit d'une incroyable brutalité du désir.





Espaces restreints (*La Saveur de la pastèque*).



Collision finale entre 2 solitudes (*La Saveur de la pastèque*).

Évoquons maintenant un court-métrage de Tsai Ming-liang tourné à l'époque où il enseigne au Studio national des arts contemporains du Fresnoy : *The skywalk is gone* (on citera le titre anglais, le film étant parfois traduit par *La passerelle a disparu*, ou *Le pont n'est plus là*). Ce très beau court-métrage, dans le prolongement direct d'*Et là-bas quelle heure est-il ?*, dont il peut faire office d'épilogue (et qui annonce directement *la Saveur de la pastèque*), confirmait à l'époque les mutations, l'évolution du cinéma de Tsai Ming-liang.

C'est, d'abord, un pur film de passage, sorte de métaphore des interrogations esthétiques d'un cinéaste confronté aux transformations toujours plus brutales de sa ville de prédilection. On y suit les pas de Chen Shiang-chyi dans Taipei, cette même jeune femme qui était partie à Paris dans *Et là-bas quelle heure est-il ?* De retour, avec sa valise, elle se rend compte que la passerelle qui permettait jadis aux piétons d'"enjamber" une grande voie de circulation, a disparue, rayée de la carte. Elle se décide alors, malgré le danger que représentent les voitures, à traverser la route pour en atteindre l'autre côté, ce qui lui attire la visite d'un policier. Elle lui montre alors ses papiers d'identité, et il l'autorise à repartir après quelques remontrances. La jeune femme se rend compte, un peu plus tard, que ses papiers ont disparu, et elle se persuade que le policier a oublié de les rendre. Cette étrange perte des papiers d'identité, après ce retour d'un séjour à Paris, témoigne peut être de la crise d'identité que vit alors le cinéaste à Taiwan.

La fin du court-métrage annonce directement *la Saveur de la pastèque*, donc : on y retrouve Xiao-kang, qui a abandonné la vente de montres, passant une audition, dans un appartement anonyme, pour tourner dans un film porno. Le film s'achèvera sur un nuage en suspension, dans le ciel bleu de Taipei ; *The wayward cloud*, "un nuage qui passe", titre original de *la Saveur de la pastèque*.

Cette perte d'identité évoquée dans le court-métrage, symbolise peut être ce tournant dans la carrière du cinéaste : désormais, il n'hésite plus à s'exiler pour continuer à faire des films, soumis aux difficultés grandissantes d'une industrie cinématographique Taiwanaise en berne : *I don't want to sleep alone*, tourné à Kuala Lumpur, dans son pays natal, en 2006, illustre cette tendance déjà amorcée à l'époque d'*Et là-bas quelle heure est-il ?* Viendra ensuite *Visage*, tourné à Paris (et, brièvement, à Taipei), sur une initiative du musée du Louvre. Et puis d'autres courts et moyen-métrages, tels que *Madame Butterfly* tourné à Kuala Lumpur, *Walker* à Hong-kong, ou *Voyage en occident* à Marseille. Tsai reviendra cependant à Taipei pour le définitif

Chiens errants, sorte d'oraison funèbre de son oeuvre, qui semble venir clore la boucle des années Taiwanaise.

Comme d'autres cinéastes avant lui (Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien) Tsai Ming-liang n'hésitera donc pas à se tourner vers d'autres sources de financements, d'autres pays, pour continuer à faire des films (tout en continuant à vivre à Taipei), signe également qu'il n'est peut être plus tout à fait le bienvenu, à l'époque, sur l'île, où son cinéma est de plus en plus discuté : Tsai semble avoir, à cette époque, de plus en plus de mal à s'adresser au public et à l'industrie de son pays d'adoption.

C'est donc en 2006 que Tsai retourne en Malaisie, après avoir mené la quasi-totalité de sa carrière de cinéaste à Taipei. Le film est un projet de longue date, écrit à une époque où il ne se sentait déjà plus le bienvenue à Taiwan ; il se sent alors accusé, à demi-mot, d'être un cinéaste étranger utilisant l'argent des subventions Taiwanaises pour donner une mauvaise image de Taipei.

Le film est en partie produit par le festival de Vienne, *A New Crowned Hope*, festival qui rend alors hommage à Mozart. Le financement consiste en une aide substantielle accordée à des projets déjà en cours, susceptibles de pouvoir traiter, de près ou de loin, de par leurs thématiques, à celles de Mozart ; globalement, le film de Tsai conserve de la *Flûte enchantée* la situation de départ (Tamino, mordu par un serpent, est recueilli inconscient par des fées qui chantent sa beauté).

Durant la première partie, ce corps inconscient de Xiao-kang, émigré Chinois tabassé dans l'anonymat d'une rue suite à un imbroglio, s'offre aux soins et à la contemplation de Rawang, son sauveur, qui le recueille sur un matelat et prend soin de lui, avec une infinie patience, dans l'immeuble sommaire où il s'entasse avec d'autres camarades émigrés. Dans l'immeuble d'à côté vit une jeune chinoise (Chen Shiang-chyi), employée par la patronne d'un restaurant pour s'occuper du fils de celle-ci, paralysé, cloué sur son lit (on notera encore une fois le parallèle entre les 2 situations, déjà évoqué précédemment ; rappelons que l'histoire de Xiao-kang peut être vue, dans ce film, comme un rêve, une projection mentale du personnage paralysé, joué par le même Lee Kang-sheng). Peu à peu, tel le Tamino de la *Flûte enchantée*, Xiao-kang devient objet du désir de Rawang, de Chen, et de la patronne.

Dans ce film, le rapport au décor est une nouvelle fois très intéressant. Pour la première fois,

Tsai prend le risque d'entièrement dépayser son cinéma (*Et là-bas quelle heure est-il ?* ne se passait que partiellement à Paris), via une forme de retour à ses racines, aux sources même de son enfance. Ce film représente, au sein d'une filmographie déjà belle et conséquente, un nouveau départ, presque une réinvention, tant il est clair que cet éloignement géographique sera bénéfique à son art, qui gagne à la fois en fraîcheur, en beauté, et en gravité.

I don't want to sleep alone est donc un film unique dans la filmographie de Tsai Ming-liang (peut être le plus beau ?), et sa profonde singularité, au regard du reste de l'oeuvre, tient avant tout en une chose : Kuala Lumpur. Si révolution il y a, elle se situe dans ce déplacement géographique. Mais, si le film réintroduit de nombreux motifs de prédilection du cinéaste, au premier rang desquels ses acteurs fétiches (le couple formé par Lee Kang-sheng et Chen Shiang-chyi, uniques présences Chinoises d'une Malaisie cosmopolite), Tsai ne se contente évidemment pas de déplacer ses motifs à Kuala Lumpur : il réinvente en chemin un cinéma qui menaçait parfois de devoir tourner un jour en rond, radicalisant ses dispositifs en prenant de vitesse la routine, avec l'assurance tranquille d'un grand cinéaste.

Le film s'inspire donc en partie de cet opéra de Mozart, dont il reprend le thème de l'amour contrarié. Tsai raconte : "Avant même qu'on vienne me chercher à ce sujet, mon projet était thématiquement lié à Mozart de manière très libre, par la problématique de l'errance, en l'occurrence celle des immigrés à Kuala Lumpur. D'un point de vue sonore le film retrouve l'errance musicale qu'a connue Mozart."²⁷ Outre Mozart, il y a comme une omniprésence, dans le film, de chansons populaires asiatiques, piaillant ça-et-là dans les transistors, se déversant dans l'air déjà saturé de Kuala Lumpur.

Il est intéressant de voir comment Tsai intègre progressivement cette notion d'opéra à son projet, à sa façon de filmer Kuala Lumpur et d'y inscrire les corps.

La dramaturgie se déploie peu à peu, en marge de la ville, autour d'un lieu vidé de sa fonction : les ruines d'un bâtiment en construction (qui n'est pas sans évoquer le chantier de *Give me a home*, téléfilm déjà évoqué ci-dessus à maintes reprises), avec en son coeur un étrange bassin d'eau croupie. Ce lieu incroyablement cinématographique, trouvé lors de repérages, évoque une scène d'opéra, un décor baroque, abstrait, mental, dans lequel se jouera le dernier acte : le couple y fuit la ville, envahie d'une fumée épaisse, pour s'y réfugier, poursuivis par la patronne qui finira par se perdre dans le dédale, sorte de figure maternelle menaçante, oedipienne, bien

27 Propos recueillis par E. Burdeau dans *Entretien*, Cahiers du cinéma n°624, juin 2007, p.45.

décidée à séparer les deux amants.

Le film s'attache, dans sa première partie, à restituer quasiment en temps réel les contacts physiques, les soins, la toilette, prodigués par Rawang à son protégé, trouvé à demi-inconscient dans la rue. Xiao-kang vit alors dans sa chair un délabrement comparable à ceux des lieux. À nouveau, Tsai réintroduit le motif du triangle ; triangulation des lieux, des désirs... dessinant l'étrange parcours d'une double histoire d'amour et de compassion, de brutalité et de désir, autour de la figure muette de Lee Kang-sheng, dont le corps abandonné dans la rue cristallisera bientôt tous les désirs.

Le film prend appui sur une réalité sociale brute, celle de l'exploitation des travailleurs immigrés sans papiers sur les chantiers de Kuala Lumpur. Déraciner son cinéma, revenir au pays natal, c'est aussi pour Tsai l'occasion de retrouver une inscription plus réaliste dans son époque. Là où ses derniers films montraient un Taipei de plus en plus abstrait, bientôt vidé de ses habitants, en un geste d'épure formelle, ici la ville grouille à nouveau de vie, peuplée de gens, de visages, de mouvement, à la manière de ses premiers téléfilms. En contre-point de ces groupes bavardant tranquillement, occupant ça et là l'espace, le mutisme des personnages de Tsai n'apparaît alors plus comme un strict parti pris formel, mais plutôt comme une manière d'être, l'expression d'une intense solitude, l'attribut d'une condition sociale (la difficulté des travailleurs immigrés pour communiquer, alors qu'ils ne parlent pas la même langue). À l'époque où Tsai Ming-liang entame l'écriture du film, avant *la Saveur de la pastèque*, Kuala Lumpur est en pleine mutation. Le pays a subi de plein fouet la crise, et de nombreux travailleurs immigrés, venus à l'époque du boom économique, errent dans les rues sans moyens de rentrer chez eux.

Le film est donc empreint d'une belle gravité, et d'une nécessité politique nouvelle : le nom original du film, que l'on peut traduire par "les yeux cernés", ou les yeux au beurre noir, évoque à la fois l'état critique dans lequel Xiao-kang est retrouvé, mais aussi un scandale politique malais précis : en 1999, le vice-1er ministre avait été condamné et emprisonné, notamment accusé de "sodomie". Pendant son procès, un matelas était présenté comme pièce à conviction, et l'accusé était apparu les yeux pochés, conséquence évidente des violences policières ; on repense alors évidemment au matelas trouvé dans la rue, sur lequel Xiao-kang sera soigné, et à l'état dans lequel Xiao sera lui-même retrouvé.

Le film n'est, finalement, que discrètement musical. Tsai y travaille plus que jamais la bande son comme une partition, entre pop songs asiatiques douces et criardes, publicités consuméristes à la radio, murmure de la ville, et silences... Mais aussi un peu de musique classique pour apaiser le jeune paralysé, à l'hôpital ou chez sa mère.

La connaissance qu'acquiert le spectateur, dans le film, de la configuration des lieux, est directement soumise aux aléas des relations entre les personnages, renforcée par la volonté du cinéaste de ne jamais filmer un décor sous le même angle. Au début, chacun semble vivre dans un espace clos, une bulle autonome, sans lien avec une quelconque forme d'altérité. On comprendra ensuite, peu à peu, que l'espace dans lequel vit Chen est contigu à celui de Rawang, à mesure que Xiao, bientôt rétabli, se met à flirter avec la jeune fille, à jouer avec elle.

Dans la dernière partie du film, à mesure que l'espace urbain est envahi par la fumée oppressante d'un incendie de forêt pas si lointain, on dérive, d'une représentation quasiment documentaire de Kuala Lumpur vers l'abstraction, le baroque d'une scène d'opéra, un pays intérieur, un territoire intime. Les sentiments, comme sur une scène, s'exacerbent alors. L'homme, jaloux, tentera en désespoir de cause d'égorger Xiao-kang dans son sommeil, mais ne pourra se résoudre à passer à l'acte, geste suspendu dans l'air, les yeux remplis de larmes.

Les deux amants, Xiao et la jeune fille, se mettent finalement en quête d'un espace pour pouvoir s'aimer, à l'abri d'un monde qui cherche à les séparer coûte que coûte (voir cette scène dans laquelle ils tentent de louer une chambre dans un hôtel, mais sont finalement refoulés quand on leur demande leurs passeports). La fuite les mènera jusqu'à l'espace théâtral de cette ruine d'un immeuble en construction, avec son lac artificiel, où ils tenteront de s'unir malgré la fumée qui s'infiltré sous la moustiquère et les intoxique ; l'espace, envahi non plus par l'eau mais par la fumée, est encore une belle idée scénographique du cinéaste.

Après cette intermède Malaisien, puis un retour à Paris, *les Chiens errants* marque donc le grand retour de Tsai Ming-liang à Taiwan, comme un retour aux sources.

Le film a été en grande partie tourné dans le Nouveau Taipei (Xinbei), à l'est de la ville, une banlieue où vivent principalement les classes moyennes. Le cinéaste y trouve plusieurs décor qui, une fois n'est pas coutume, auront une grande influence sur son film, sur sa forme

définitive, Tsai n'hésitant pas à faire évoluer son idée de départ à leur contact. Le premier de ces décors est celui dit de la "maison noire".

Tsai raconte : "nous avons loué un appartement sans l'avoir vu, mais en le découvrant, j'ai trouvé qu'il était beaucoup trop décoré. Nous avons alors demandé à voir l'appartement du dessus, ce à quoi on nous a répondu que ça ne servait à rien car il avait brûlé et qu'il n'était ni rénové ni aménagé. Devant notre insistance, ils ont fini par accepter d'ouvrir la porte : c'est là que j'ai découvert cet incroyable appartement aux murs noirs. Nous l'avons laissé tel quel pour tourner."²⁸

Un appartement brûlé donc, comme hors du temps, qui deviendra la possible réminiscence d'une vie antérieure, cette époque où la femme vivait encore avec Xiao et leurs enfants. Un lieu à forte valeur abstractive, encore une fois, utilisé tel quel, à nu, seulement occupé par le corps des acteurs. On est proche, encore une fois, dans l'idée, de certaines de ses mise-en-scènes théâtrales, ou de certains de ses films précédents. Le lieu est comme un souvenir triste, un abri où le drame, jadis, s'est joué, et dont il semble que les murs eux-même ont pleuré. Lee Kang-sheng raconte comment il l'appréhende : "c'est en venant ici que j'ai vraiment eu ma propre interprétation du personnage : je me suis dit que ma femme et mes enfants avaient peut-être subi cet incendie, qu'ils n'étaient plus que des fantômes et habitaient seulement ma mémoire."²⁹ Les membres de l'équipe prendront l'habitude d'appeler le lieu, la chambre noire, dispositif photographique qui n'est pas sans évoquer celui du trou de *The Hole*, déjà proche du sténopé (deux espaces hermétiques, reliés par un minuscule trou laissant filtrer l'oeil et la lumière).

L'autre lieu emblématique du tournage des *Chiens errants*, c'est cette grande fresque murale, encore une fois trouvée au hasard de repérages, au sein d'un vieux bâtiment abandonné depuis des dizaines d'années, cachée derrière un mur d'herbes. La peinture représente un vaste paysage de montagne, avec une rivière bordée de rochers, s'étendant sur le mur au milieu des décombres et du silence de la périphérie de Taipei.

Cette peinture, dit Tsai, "n'a rien d'une simple décoration murale et ne ressemble pas aux graffitis qui décoorent habituellement ce genre de lieu : c'est un tableau plein de douceur réalisé avec une très grande délicatesse"³⁰. Ce peintre anonyme, mystérieux, peut être assimilé, par la

28 Propos recueillis par V. Malausa dans *Sur les traces des chiens errants*, Cahiers du cinéma n°698, mai 2014, p.76.

29 Ibid, p.76.

30 Ibid, p.78.

patience de son ouvrage, à Tsai Ming-liang, qui semble plus que jamais travailler comme un peintre dans ce film (et qui signe chacun à la manière d'un tableau, dans un coin du générique de fin). La peinture murale, filmée à la fin en un monumental et muet plan-séquence, semble raconter, d'une certaine façon, l'histoire de ce lieu oublié du monde, en marge de la mondialisation, de ce cataclysme apparent qui a vidé les lieux de toute trace de vie.

Dans les *Chiens errants* les personnages de Tsai, fantômes de la mondialisation, précipités d'une société de consommation devenue folle, sont condamnés à errer au bord de la touche, en marge du monde. Trouvant refuge dans les carcasses de bâtiments en ruines, ils semblent s'enfoncer toujours plus loin dans leur propre tombeau.

Le cinéaste investit plus que jamais, dans ce film, les ruines, les espaces abandonnés, délabrés, qui répondent aux rides toujours plus prononcées sur le visage de Lee. Les personnages des films précédents, parfois squatteurs de leur propre vie (*Vive l'amour*, etc.), le deviennent ici littéralement, ombres errantes dans un no man's land industriel, au milieu des chiens errants qui ont déjà investi la zone.

"Le choix d'un personnage de sans-abri dont le travail est de vendre des maisons, raconte Tsai, crée un contraste extrêmement violent. Je ne voulais montrer aucune maison entière dans le film, il n'y a aucune image qui fixe l'idée d'un lieu de vie achevé, tout y fonctionne par morceaux."³¹ Le rapport quasiment organique qu'entretient le cinéma de Tsai à l'espace, au décor, depuis ses débuts, atteint dans les *Chiens errants* une sorte de point de non-retour, le cinéaste multipliant dans ce film les ruptures narratives, jouant constamment de cette idée de morcellement, de perte de repères, de fragments. Rien ne raccorde sur rien, dans ce film, contrairement à ce qu'on pouvait parfois observer chez Tsai Ming-liang. Le film semble se développer, du début à la fin, autour d'un vide narratif toujours plus prononcé.

Cette notion de morcellement est l'une des clés du film ; la fragmentation s'y fait, en effet, à tous les niveaux, narrative, esthétique, émotionnelle, ou géographique...

Vient alors le plan final, devant cette fresque murale déjà entraperçue un peu plus tôt. Le personnage de Xiao, qui vient de perdre ses enfants, retrouve une inconnue errant dans les décombres la nuit, sorte d'évocation évanescence de sa femme disparue. Ils restent tous les 2 immobiles, devant la fresque, hébétés, bientôt émus aux larmes, avant de se rapprocher momentanément, puis de quitter les lieux, chacun leur tour, comme on quitte une scène.

31 Ibid, p.79.

On a déjà évoqué précédemment le lien singulier qu'avait su nouer le réalisateur avec ses acteurs. Le plan final des *Chiens errants*, face à la fresque, semble pousser cette singulière alchimie plus loin que jamais auparavant dans son cinéma. Lee raconte : "Nous ne pouvions faire qu'une prise à cause de problèmes techniques. Tsai m'a juste dit : "fixe cette fresque sur le mur" Je ne savais pas du tout ce que devait faire Shi Chen. Je ne savais même pas qu'elle pleurerait car j'étais placé derrière elle. On attendait là et on se demandait quand Tsai allait dire : "coupez!". Puis j'ai senti comme une force qui m'a poussé à avancer vers elle et à appuyer ma tête contre son épaule. Je crois que ça a pris tout ce temps à cause de la lenteur de ma réaction."³²

La dernière phrase illustre encore, si besoin était, comment chez Tsai l'acteur porte toujours sur ses épaules la responsabilité d'imposer le rythme et la durée au plan, de le nourrir, en investissant l'espace. Tsai a toujours présenté ses scénarios comme des guides donnant les grands axes de ses films, estimant que ses acteurs n'avaient jamais réellement besoin de les lire. Selon lui, un acteur a avant tout besoin d'une brève idée avant le tournage, tandis que les détails adviennent surtout grâce au lieu et à la manière dont on l'investit. Il revient donc aux acteurs d'imprimer leur propre tempo à la scène, d'en gérer l'action et les fluctuations internes, challenge qui donne, dans ce film comme dans les autres, un résultat unique. De la même façon que, sur une scène de théâtre, il n'y a pas de montage envisageable, les acteurs de ses films sont seuls, face à l'action, ancrés au sein de l'espace, maîtres de la durée des plans. Précisons que ce long plan final est, d'après Tsai, en lien direct avec la pièce *Only You* qu'il écrivit et monta en 2004 : une mise-en-scène composée de trois monologues de 110 minutes chacun, projet qui fait écho, dans sa démesure, au plan-séquence de la fresque des *Chiens errants*.

Cinéaste-géographe, Tsai Ming-liang enregistre depuis plus de 20 ans les mutations des grandes villes du monde (Taipei mais aussi Paris, Kuala Lumpur, et par là, toutes les autres), rêvant peut être, dans le même temps, à la campagne de son enfance. Les personnages de ses films, toujours en mouvement, embrassent des trajectoires floues menant souvent à des eaux troubles, dont la surface en apparence tranquille dissimule un abîme dont on ne voit pas le fond.

32 Ibid, p.81.

Le décor, chez Tsai, a toujours été bien plus qu'un support à l'intrigue, une toile de fond. "Dans tous mes films, dit-il, je travaille sur l'espace et je considère les lieux de tournage comme des personnages. Lors des repérages, je ne cherche pas de décors à proprement parler mais des lieux qui me nourrissent et me renvoient des informations : je les écoute."³³ La fresque murale, trouvée pendant le tournage des *Chiens errants*, illustre parfaitement l'idée. Ce grand immeuble abandonné, cette zone de friche délaissée, oubliée, a quelque chose à nous dire, à nous raconter, de notre monde.

Le cinéma de Tsai s'est révélé, au fil des ans, toujours plus inquiet de l'évolution des grandes villes, entretenant un rapport émotionnel à l'idée de ruine, de disparition, de délitement. Il semble que cette ruine l'emporte progressivement, dans ses films, sur le reste de la ville, à mesure que son art se révèle hanté par la question du temps, de la mort, et des fantômes. Un cinéma longtemps consacré à la recherche de l'autre, qui se confronte alors de plus en plus aux motifs de l'absence, du deuil, et de la disparition de tout. Depuis *Et là-bas quelle heure est-il ?*, ces thématiques se sont révélées comme un point névralgique, s'affirmant bientôt comme la grande obsession de son cinéma. À cette difficulté à simplement rejoindre le mouvement de l'autre, s'ajoutera alors souvent une incapacité à partager le temps de l'autre.

33 Ibid, p.79.

3. Ce visage qui a marqué le temps.

Comme on a pu le voir, Tsai Ming-liang a toujours été particulièrement sensible aux mutations urbaines, se révélant vite soucieux, dès ses premiers films, de placer sa caméra dans les plus vieux quartiers de Taipei, avant qu'ils ne soient rayés de la carte, restructurés, digérés par la mondialisation.

Une vingtaine d'années plus tard, la trajectoire de cinéaste de Tsai devait le mener vers cette grande zone abandonnée, en périphérie de Taipei, ancienne banlieue décrépie, peuplée de chiens errants et d'âmes mortes, qui servit de décor à son dernier long-métrage. Un parking, de vieux immeubles délabrés, autour des ruines d'une ancienne gare dont les rails, envahis de broussailles, menaient peut être jadis directement à ceux des *Rebelles du dieu néon*, jusqu'au centre de Taipei. Entre temps, on se souviendra aussi de cette "dernière séance avant démolition", orchestrée dans le vieux cinéma fatigué de *Goodbye Dragon Inn*. Ou de la jeune femme du court-métrage *the Skywalk is gone* qui, de retour d'un long voyage, s'inquiétait de la mystérieuse disparition de cette passerelle qui permettait, dans ses souvenirs, de ne pas se faire écraser par les voitures.

La persistance de tels motifs, tout au long de son oeuvre, témoigne chez Tsai d'une profonde obsession pour la question du temps, en témoigne la place sans cesse grandissante accordée, dans ses films, à la mort et au deuil, jusqu'à ce dernier film, poème élégiaque à la beauté glacée, dans lequel les personnages, devenus à leur tour des fantômes, tournent en rond, lentement, dans les dédales d'un grand et froid cercueil.

La ruine, chez Tsai, a une histoire à raconter : ainsi de cette fresque murale que n'en finissent pas d'observer les deux personnages du plan final des *Chiens errants*, qui semble nous parler d'un temps révolu et devoir servir d'avertissement.

"La question de l'architecture, en Asie, est bien différente de ce que vous connaissez en Europe, estime le cinéaste. Depuis 20 ans, le développement de l'industrie immobilière et l'expansion font que toutes les villes veulent devenir New York. Dans ce processus, énormément de ruines

et de nouveaux espaces apparaissent."³⁴ Tsai raconte qu'il a développé un rapport personnel très émotif à la notion de ruine. Dans ce film, comme d'autres précédemment, plusieurs états de développement successifs semblent cohabiter dans le plan. "Certaines zones sont désertées et abandonnées, d'autres ne sont pas terminées, incomplètes, et ce qui est "terminé" et construit pour demeurer – nos lieux de vie quotidiens – est d'une laideur abominable."

Le cinéma de Tsai entretient parfois, en apparence, un rapport nostalgique avec le passé : on retrouvait ainsi dans *The Hole*, *la Saveur de la pastèque* et d'autres, ces références multiples à la comédie musicale Hong-kongaise des années 50, à ces tubes de Grace Change que le cinéaste continue d'écouter, parfois. Juxtaposées au Taipei contemporain, apocalyptique, de *The Hole*, ces insouciantes bluettes se paraient soudain d'un voile de décadence, comme les premiers symptômes, rétrospectivement, d'une déliquescence programmée, de la folie consumériste qui allait s'emparer de la société taiwanaise jusqu'à mener aux excès dont le film témoigne.

En 2006, c'est avec une certaine nostalgie que Tsai Ming-liang retrouvait son pays natal et ses souvenirs, le temps d'un film. "La Malaisie m'est aussi familière qu'étrangère"³⁵, dira-t-il à l'époque, ajoutant : "en apparence, le pays se développe très vite, mais les gens changent peu."

2 films, au début des années 2000, cristallisent ces obsessions du cinéaste pour la question du temps : *Et là-bas quelle heure est-il ?*, et *Goodbye Dragon Inn*. Le premier raconte l'histoire d'un jeune homme, confronté à la mort de son père, obsédé par l'image d'une jeune fille brièvement rencontrée à Taipei, trop vite partie pour Paris. Le deuxième est consacré à la dernière séance d'un vieux cinéma de quartier, avant sa démolition.

Le travail de Tsai Ming-liang, comme on a pu le voir précédemment, se distingue de ses contemporains Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ou Wong Kar-wai en ce sens qu'il ne semble jamais regarder vers le passé, que ses films n'essaient jamais de faire revivre un temps, une époque révolue. Loin de ne s'expliquer que par une volonté du cinéaste de coller au plus près de la réalité de son temps, cette donnée illustre un principe fondamental sur lequel tout le cinéma de Tsai semble se fonder : on ne peut pas filmer le passé. De là découle le reste de son oeuvre.

Cette observation explique probablement l'urgence avec laquelle Tsai Ming-liang s'est toujours

34 Ibid, p.80.

35 Propos recueillis par E. Burdeau dans *Entretien*, Cahiers du cinéma n°624, juin 2007, p.46.

attaché à filmer les visages et les lieux, soucieux d'enregistrer leur image une dernière fois avant la disparition, le dépôt de bilan, la destruction définitive. On ne peut plus filmer ce qui est passé, ce qui est mort.

"Mon père était traiteur à Chinatown en Malaisie, raconte le cinéaste. Les images du passé que j'ai gardé en mémoire ne correspondent pas au spectacle que m'offrirait aujourd'hui ce même lieu. Je préfère filmer mon sentiment de la vie contemporaine. Si je filmais des choses du passé, mon sentiment ne serait pas aussi clair."³⁶

Cette question du passé au cinéma est abordée de manière frontale dans *Goodbye Dragon Inn*. Le film, unique dans l'oeuvre de Tsai, raconte en temps réel la dernière séance d'un cinéma de quartier antique, le temps de la projection du classique *Dragon Gate Inn* de King Hu, avant la fermeture définitive des lieux pour cause de démolition programmée. Le film se déroule donc entièrement dans cette salle monumentale où joue le film de King Hu, tout en investissant progressivement ses à-côtés : couloirs déserts et décrépits, toilettes spacieuses, cabine de projection... entre autres recoins secrets où déambulent les quelques âmes venues assister à la dernière séances, tandis que, dehors, tombent des trombes d'eau ; on sortira finalement de l'enceinte du cinéma le temps d'un adieu, à la fin du film : les derniers corps se saluent puis partent de leur côté, sous le déluge. C'est la fin.

Tsai propose cette expérience probablement unique au cinéma d'épouser, dans un film, le temps exact, la durée réelle, d'une séance de cinéma. L'ultime danse, avant clôture définitive du rideau de fer, dans cette grande salle, vestige d'une autre époque, qui déjà sonne creux : seuls quelques spectateurs sont venus assister à la projection. Parmi eux, un jeune touriste japonais, entré là pour s'abriter de la pluie, et qui semble perdu au milieu d'une marée de fauteuils vides, tandis que quelques figures solitaires complètent le tableau : une femme faisant nonchalamment craquer des noix de pécan sous ses dents blanches et agressives, et deux vieillards dont les visages semblent étonnamment familiers... Il y a également un projectionniste absent (Lee Kang-sheng), et l'ouvreuse qui le poursuit patiemment, inlassablement, dans les couloirs, de son pas lent et mal assuré.

Ce cinéma, c'est le *Fu-Ho*, dans la banlieue de Taipei. On apercevait déjà l'antiquité dans le film précédent, *Et là-bas quelle heure est-il ?*, le temps d'une scène surréaliste (Xiao-kang s'y réfugiait avec une horloge volée... objet qu'il se faisait à son tour dérober par un inconnu

36 Propos recueillis par O. Joyard dans *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, avril 1999, p.53.

désireux de jouer au chat et à la souris). C'est quand Tsai Ming-liang apprit que le cinéma s'apprêtait à être définitivement rasé, qu'il ressentit le besoin impérieux d'y tourner, une dernière fois, tout un film.

Il y a donc à la base l'urgence, comme toujours chez Tsai, de filmer les choses avant leur disparition. Une volonté quasiment documentaire, dans le sens que le film naît d'une requête du réel, à partir de quoi s'articule un embryon de fiction. Documentaire également dans le sens où prévaut, avant toute autre donnée, l'impératif d'une disparition.

Ce cinéma, utilisé comme un véritable personnage par Tsai Ming-liang dans le film, est alors moins le vestige d'une époque révolue que le témoin de profonds bouleversements sociaux. Cette grande salle incarne toutes les salles de son enfance, ces lieux de loisir qui réunissaient jadis les classes moyennes et populaires autour de grands films épiques. On pensera à *Fellini Roma*, à sa description de vieux spectacles populaires, ou à la nostalgie vieillote, béate, d'un *Cinéma Paradiso*. Seulement, chez Tsai, point de tentative de faire revivre le passé : c'est à l'imagination seule de reconstituer l'agitation, le brouhaha, la vie qui s'échappait de ces grandes salles désormais désertes ; le travail de mémoire, chez lui, se conjugue toujours au présent.

Car, il ne faut pas s'y tromper, *Goodbye Dragon Inn* n'est pas une fable racontant avec nostalgie et candeur la fin d'une époque et l'avènement d'une autre. Tsai, dans ce film, ne cède jamais à de tels écueils. On n'est jamais, avec lui, du côté de la rétrospection, mais au contraire dans l'exploration de ce qui reste, de ce qui subsiste encore à l'image. On est dans l'enregistrement documentaire d'une chose vouée à l'effacement. Anticiper, prendre de vitesse la disparition.

La projection s'achèvera sur une absence de rencontre, une dernière fiction avortée, et chacun, projectionniste, ouvreuse, spectateurs, fantômes, rentrera chez soi comme il est venu : seul, sous la pluie. Dernière présence à quitter les lieux, l'ouvreuse coupe définitivement l'arrivée d'eau dans les toilettes du grand sous-sol : l'eau, synonyme on le sait de désir chez Tsai, ne coulera plus jamais dans le cinéma.

Filmer ce lieu, une dernière fois, c'est aussi pour Tsai l'enregistrement documentaire de ses bruits que sont le défilement d'une pellicule, la flûte intra-diégétique du long-métrage, le grincement d'un fauteuil, les pas d'un chat dans une flaque, ou la démarche lente et heurtée de l'ouvreuse, dans ces immenses couloirs de cinéma qui déjà sonnent creux.

Le projectionniste prononce, à la moitié du film, les premières (et quasi-unique) paroles du

métrage. S'adressant au touriste japonais, il l'avertit nonchalamment que le cinéma est hanté.

Un film de fantômes donc : ce sont évidemment les retrouvailles, discrètes, à la fin de la projection, des deux acteurs du film projeté, Miao Tien et Shih Chun, évocations vieilles des guerriers s'agitant à l'écran. Deux esprits venus assister, larmes aux yeux, à la dernière projection de leurs exploits passé, avant l'oubli. Les fantômes, ce sont aussi, peut être, quelques uns des spectateurs de la salle. Ce pied féminin chatouillant la nuque du jeune japonais, l'ouvreuse hantant les couloirs, comme éternellement à la recherche, en vain, de l' élu de son coeur... ou ce projectionniste invisible, errant. Le spectre est partout, comme si le lieu était déjà mort, hanté, c'est à dire habité par des corps condamnés à errer, indéfiniment, dans la virtualité.

Tsai Ming-liang s'attache, dans le film, à superposer diverses strates temporelles, divers régimes d'image. À cette image de Miao Tien spectateur, vieux, ému aux larmes, répond celle du jeune Miao Tien dans le film projeté. L'ouvreuse, le temps d'une scène, entre dans la salle de l'autre côté, au pied de l'écran. Son visage est alors criblé de milles petits points, superposé à l'image projetée.

Où vont les images, quand elles ne sont plus retenues par aucun souvenir ? C'est peut être l'une des questions que pose *Goodbye Dragon Inn*. Qu'advient-il de ce bruit, de cette fureur, quand le dernier cinéma aura été détruit, quand plus personne ne projetera ces films ? L'image projetée, chez Tsai, est aussi un spectre.

Dans le cadre du 60ème anniversaire du festival de Cannes, en 2007, Tsai Ming-liang fut invité, avec d'autres cinéastes, à réaliser un court-métrage pour la collection *Chacun son cinéma*, dont le thème était précisément la salle de cinéma. Son film (*It's a dream*) s'inspire d'une rencontre faite en Malaisie, pendant les repérages de *I don't want to sleep alone*, comme un prolongement direct du sublime *Goodbye Dragon Inn* : le cinéaste avait découvert une salle de cinéma dans laquelle on avait installé le portrait d'une femme sur un siège. L'homme, fils de la femme au portrait, lui avait expliqué qu'elle aimait beaucoup aller au cinéma, de son vivant, et qu'il l'y avait donc en quelque sorte ramenée après sa mort.

Et là-bas quelle heure est-il ?, le film précédent, partageait déjà les mêmes thématiques de la disparition, de l'absence. Dans le plan-séquence inaugural, Miao Tien se prépare à manger, appelle son fils, erre dans la maison, puis allume une cigarette et sort dans la cour. L'exécution mécanique des gestes du quotidien provoque un étrange sentiment de vide, sorte de malaise

indescriptible. Dans le plan suivant, Xiao-kang est dans un taxi, les cendres de son père dans une urne posée sur ses genoux. Entre ces deux plans-séquences, son père est mort. Il a disparu de l'image, et c'est le film tout entier qui devra faire son deuil.

Tsai Ming-liang et Lee Kang-sheng perdirent tous deux, à quelques années d'intervalles, leur père (le véritable père de Lee apparaît brièvement à la fin de *Vive l'amour*, pendant la scène du parc). Prenant un jour l'avion avec Lee, Tsai raconte qu'il fut marqué par son visage, semblant y déceler une tristesse nouvelle. Faire "un film sur la mort, et sur ce qu'elle nous a fait."³⁷

En faisant débiter son film par ce long plan-séquence de Miao Tien dans lequel il ne se passe à priori rien, Tsai propose encore une fois un condensé, peut être la clé de son cinéma. Filmer les visages, les corps, une dernière fois, encore une fois. Les fixer sur pellicule avant qu'ils s'évaporent et disparaissent. Tout au long du film, ce plan anodin, banal, se chargera rétrospectivement d'une grande valeur émotionnelle. Il continuera longtemps d'exister dans notre mémoire, dans nos souvenirs. Le cinéaste parvient à faire ressentir, physiquement, ce sentiment de perte. Ainsi fonctionne son cinéma : à ce plan en apparence inutile, démesurément long, de Miao Tien, répondra en quelque sorte cet autre plan-séquence, à la fin de *Goodbye Dragon Inn*, montrant une dernière fois, durablement, la salle de cinéma, désormais vidée de toute présence humaine (on se souviendra qu'elle fut démolie peu après le film). On en revient à ce même impératif de filmer, tant que c'est encore possible.

La mère, dans le film, ne pouvant se résoudre à accepter la mort de son époux, effectue chacune de ses actions en prévision de son retour sous forme de fantôme. Sa vie s'encombre alors d'une profusion de rituels religieux plus ou moins absurdes, exutoires qui seront finalement peu efficaces à combler le vide dans son cœur. Il est impossible, semble dire Tsai, de s'acclimater à la mort. Le fils a beau se moquer des croyances de sa mère, il est à son tour gagné par une étrange angoisse, la nuit, au moment de sortir de sa chambre pour se soulager. Xiao préférera pisser dans sa bouteille ou dans un sac en plastique, plutôt que de sortir dans le couloir la nuit et risquer de croiser le fantôme du patriarche.

À l'absence de Miao Tien répondra, on l'a vu, l'éloignement géographique de Chen Shiang-chyi. Le fils invente alors, de son côté, ses propres rituels. Puisque la jeune femme rencontrée dans la rue possède sa montre, il sera désormais à son heure, celle de Paris : son obsession devient de régler toutes les horloges de Taipei à l'heure de la ville lumière, combat absurde, Don

37 Propos recueillis par M. Ciment et Y. Tobin dans *Entretien avec Tsai Ming-liang*, Positif n°488, octobre 2001, p.9.

Quichottesque, contre le temps et la distance qui ne sera pas sans évoquer, une fois n'est pas coutume, le cinéma muet : on pense ainsi à l'obstination d'un Buster Keaton, ou à cette simple image d'Harold Lloyd, suspendu au cadran d'un immeuble dans *Safety last !*, à laquelle semble répondre une scène dans laquelle Xiao-kang, sur le toit d'un immeuble de Taipei, tente d'atteindre les aiguilles d'une horloge géante à l'aide d'une perche. Le cinéaste, en choisissant de montrer son personnage en plan d'ensemble, accentue l'absurdité de sa quête, minuscule silhouette cherchant à lutter contre le temps.

Le film commence, pour Xiao-kang, par une double mort, deux places laissées vacantes, dont il faudra tenter d'accomplir le deuil. Partout, cette impression tenace que la mort est déjà là, de Paris à Taipei, travaillant les corps, les sentiments et l'environnement dans le sens d'un assèchement. Avant de partir, la jeune femme rencontrée dans la rue lui avait offert un gâteau, pour le consoler du deuil de son père. Il oubliera le gâteau sur le tableau de bord de sa voiture, le retrouvant finalement en piteux état, immangeable, après s'être affairé dans les bras d'une prostituée, sur la banquette arrière. Xiao jette alors le gâteau par la fenêtre, signe que le temps gâte les sentiments, détache les choses de leur signification profonde : l'obsession horlogère de Xiao-kang perdra ainsi progressivement le peu de sens qu'elle possédait au départ, jusqu'à n'être plus qu'une action mécanique, insignifiante. "Le temps, dit Tsai, est mauvais guérisseur."³⁸

La vie des personnages, dans le film, ne semble qu'un fonctionnement cyclique absurde, comme un état de flottement permanent : on se remplit, on se vide, à l'image de cette fontaine en forme de roue qui avale et recrache l'eau indéfiniment. Quelque chose s'est tari.

Confrontés à la mort d'un proche, dit le cinéaste, "on se retrouve comme enfermé en soi"³⁹. Le film retient, enferme : l'eau est contenue, stagnante, comme si les motifs habituels du cinéaste étaient devenus dérisoires. Ce film, l'un des plus personnels de Tsai Ming-liang, annonce la possible suite que sera *Visage*, oeuvre hantée par le doute, dévitalisée, froide, comme si tout son cinéma s'était peu à peu soumis à un processus de lente glaciation, à une immobilisation, un épuisement progressif.

Cette mort du père plane sur tout le film, le hante. Pour la première fois chez Tsai, la question du temps semble entièrement primer sur l'espace ou la matière, dévoilant les obsessions secrètes du cinéaste.

38 Ibid., p.11.

39 Propos recueillis par H. Higuinen dans *Rencontre*, Cahiers du cinéma n°561, octobre 2001, p.81.

Chacun s'acharne, dans le film, à retenir quelque chose - le temps, l'être aimé - s'enfermant dans des comportements compulsifs qui finissent par les en éloigner un peu plus. Le grand sujet du film pourrait être l'impossibilité de se mettre au diapason, de s'accorder à l'autre. Quelle heure est-il chez toi, au fond de toi ? L'obsession de Xiao-kang de mettre les horloges à l'heure de Paris apparaît comme une tentative désespérée d'harmoniser le monde, de supprimer les distances.

À l'incommunicabilité temporelle entre Xiao-kang, à Taipei, et la jeune femme à Paris, rejoint en quelque sorte l'incommunicabilité fondamentale entre la mère et le fantôme absent de son mari. Comme souvent chez Tsai, les choses circulent et se répondent, le cinéaste tissant peu à peu un vaste tissu de correspondances secrètes, se jouant de l'espace et du temps, s'ingéniant à relier entre eux, d'un mouvement invisible, des événements à priori isolés, figurant un espace-temps débarrassé des contingences matérielles : Xiao boit du vin à Taiwan, mais c'est la fille qui vomit dans les toilettes d'un café. Il loue les *400 coups* pour voir à quoi ressemble Paris, et la jeune fille croise Jean Pierre Léaud (ou bien est-ce Doinel ?) sur un banc du Père Lachaise. Et si le souvenir du père décédé, absent, semble planer sur tout le film, on le retrouvera finalement dans le parc des Tuileries, où la jeune fille s'est endormie ; la ligne de démarcation entre rêve et réalité devient de plus en plus trouble. Vivant et mort, Paris ou Taipei, tout circule dans le film, en une forme d'abstraction temporelle.

Ce Doinel vieilli, portant les stigmates du temps, semble être resté aussi seul que l'enfant des *400 coups* aperçu un peu plus tôt sur la télévision de Xiao, augurant peut être, par analogie, de l'avenir solitaire de la fille ou de Xiao-kang. Le climat hivernal du film participe à un sentiment général d'immobilité, à une glaciation des sentiments et de la vie même. Impuissants face à la grande roue du temps, les personnages ont cessé de se débattre, trouvant refuge dans la mélancolie et les illusions.

Tout le film est construit sur des fantasmes : pour la mère, la certitude que l'esprit du père n'est pas mort. Pour le garçon, le souvenir de l'amour éprouvé pour cette fille, et pour elle, le voyage à Paris, qui n'apportera rien à sa vie ; dans chacun des cas, la réalité brise les illusions.

Le film pose une question essentielle, chère au cinéaste, qui est celle du temps partagé. Les deux villes du film, séparées par un continent, figurent en quelque sorte des espaces intérieurs inconciliables, de même que la tranquillité apparente de Paris est inconciliable avec l'agitation de Taipei.

The Hole, son film précédent, était déjà un film en quelque sorte centré sur cette problématique temporelle : un homme et une femme s'y livraient chacun, dans leurs coins, à des activités solitaires apparemment incompatibles, comme voués à ne jamais devoir partager le même temps. Le trou dans le plafond permettait alors, en apparence, d'abolir cette frontière, en les obligeant bon gré mal gré à s'accorder l'un à l'autre, à subir le temps de l'autre puis finir par le partager.

Aux deux appartements d'*Et là-bas quelle heure est-il ?* succèdent alors, en quelque sorte, les deux villes que sont Paris et Taipei (ou les deux états tout aussi inconciliables que sont la vie et la mort). Est-il possible de se mettre à l'heure de quelqu'un, de s'accorder à l'être désiré ? Partager le temps de l'autre, c'est aussi prendre le temps de manger ensemble. La mort du père, dans le film, aura l'effet paradoxal de resserrer les liens familiaux. Pour la première fois depuis longtemps, ils mangent tous ensemble, la mère disposant une troisième assiette entre eux, pour le fantôme (la scène semble directement répondre aux scènes de repas de *la Rivière*, film dans lequel chacun des trois mangeait dans son coin, sans jamais partager le temps de l'autre).

"Un aspect particulier, dans ce film, révèle le cinéaste, concerne mon expérience de voyageur. Auparavant, quand on était séparé de gens qu'on aimait, on s'écrivait des lettres qui, en quelque sorte, abolissaient les distances de temps. [...] aujourd'hui, quand je veux joindre quelqu'un à l'autre bout du monde, je l'appelle et je m'aperçois que je le réveille en pleine nuit ; c'est ce qui rend plus aiguë ma perception du temps, et m'oblige à anticiper la réaction de mon interlocuteur : et là-bas, quelle heure est-il ? [...] plus la technologie évolue, plus on devient conscient de la pression que le temps exerce sur nous."⁴⁰

Si Tsai raconte qu'il mit trois ans à écrire et réécrire le scénario, le début et la fin du film, très clairs dès le départ, n'ont jamais été modifiés. La disparition du père, puis sa réapparition finale, aux Tuileries ; il semble que le temps, dans *Et là-bas quelle heure est-il ?*, ce soit finalement figé, tournant en rond comme un disque rayé. Au milieu du film, on l'a vu, Xiao-kang regarde dans sa chambre un extrait des *400 coups* : le corps d'Antoine Doinel, dans cette étrange machine de fête foraine, y est soumis à la force centrifuge, en un lieu clos, circulaire, qui se confond avec les propres motifs du cinéaste ; tout le film est rempli d'images de cercles, figurant l'idée d'un enfermement, d'un cycle désincarné... de la roue en bois récrachant indéfiniment l'eau d'une fontaine, à Taipei, à cette grande roue emblématique du Jardin des Tuileries, dressée devant le ciel gris de Paris.

40 Propos recueillis par M. Ciment et Y. Tobin dans *Entretien avec Tsai Ming-liang*, Positif n°488, octobre 2001, p.10.



Les 2 premiers plans d'*Et là-bas quelle heure est-il ?* : disparition progressive du père, et deuil.



La grande roue du temps (Et là-bas quelle heure est-il ?)

On pouvait déjà remarquer, dès *La Rivière* et *Vive l'amour*, l'idée de cycle, de répétition stérile, illustrée par le fameux théorème de la fuite, sorte de variation autour du mythe de Sisyphe. On retrouve cette notion d'absence de temps, de répétition infernale du quotidien, dans chaque plan des *Chiens errants*. Le cinéaste trouve, dans ce dernier film, le point limite de son cinéma, comme si toute son oeuvre semblait tendre vers son dernier plan – et on imagine difficilement ce qui pourra venir après.

Les Chiens errants est un film en colère contre le monde ; Lee, tenant une pancarte face à la circulation incessante de Taipei, y chantonne un poème de Yue Fei sur la "douleur de l'empire". La lenteur du cinéma de Tsai prend dans ce film une nouvelle envergure, plus politique, le cinéaste semblant y ériger la durée comme un dernier rempart, une ferme réaction au monde contemporain, à la folie environnante de Taipei. Tsai propose, dans ce film, de mettre le spectateur à l'épreuve d'une durée totale, brute, dépouillée, prenant le temps de regarder un visage comme peu de cinéastes le font encore aujourd'hui. Le film semble poser la question des limites du cinéma, et de la patience du spectateur.

Comme David Lynch, le cinéaste taiwanais se rit toujours autant de la logique narrative, arrivant aux deux tiers du film à un point culminant où toutes les données peuvent se recomposer. Par une nuit d'orage d'une terrible violence, la femme du supermarché enlève les enfants de Lee, le laissant seul dans sa barque à la dérive, lointaine évocation d'une scène de *La Nuit du chasseur*. Après une coupure, on retrouve Lee, ses enfants et sa femme, dans cette chambre noire calcinée déjà évoquée un peu plus haut.

Cette scène est bientôt suivie du sublime plan final. Posté derrière la femme, Lee boit régulièrement dans sa petite bouteille d'alcool, entre deux longs silences, plus usé que jamais. Comme leurs personnages, les acteurs s'abandonnent à la caméra de Tsai, comme un énième acte de foi vis-à-vis de leur metteur en scène.

L'un des plans précédents du film, entièrement focalisé sur le visage inquiet de Lee Kang-sheng, nous montrait l'acteur mangeant face caméra, imperturbable, décortiquant méthodiquement une cuisse de poulet jusqu'à n'en rien laisser, comme la métaphore d'un cinéma rongé jusqu'à l'os, toujours plus épuré. Lee Kang-sheng est, on le sait depuis longtemps, la raison d'être avouée de son art, l'îlot vers lequel Tsai n'en finit pas de revenir.

Chercher, toujours, l'au-delà de son cinéma, son ultime point de rupture. Le cinéaste offre peut être, avec son projet *Walker*, la série de court-métrages qui l'occupe actuellement, un aperçu des

évolutions possibles de son art, dans un futur proche. Ces courts films s'attachent à montrer un moine bouddhiste (Lee Kang-sheng, encore et toujours) marchant avec une infinie lenteur dans les rues de grandes villes : Hong Kong, Marseille... Plus que jamais, le cinéaste semble trouver refuge dans une durée extrême, radicale, diluée, comme un dernier geste de révolte. Les séquences chantées de films antérieurs, tels que *The Hole* ou *La Saveur de la pastèque*, ces îlots de comédies musicales naïves, venues d'un autre temps, apparaissaient déjà, rétrospectivement, comme des mouvements de révolte contre une réalité laide et brutale.

Le cinéaste semble accomplir, avec ces derniers court-métrages, l'assimilation définitive du corps et du visage de son acteur au décor, jusqu'à en faire un objet permanent. Il y met en scène l'indifférence du monde, théorisant habilement ses obsessions, par ce flot permanent de mouvement, de vie, tout ces gens défilant devant la caméra sans sembler voir la démarche du moine, l'observant parfois avec curiosité, amusement, le temps de quelques secondes, avant de s'en désintéresser plus ou moins rapidement... comme une mise en scène de cette question du regard, de l'indifférence à l'autre, au temps de l'autre, qui le hante.

Ces films montrent la vie comme ce qu'elle est, un flot ininterrompu, vaste continuum relativement indifférent. "Dieu ne nous réserve aucun traitement spécial, ni en bien, ni en mal, dit Tsai Ming-liang. Quand vous avez en tête ce concept et que vous essayez d'observer la vie, vous atteignez à une forme d'objectivité parfaite."⁴¹

Le grand projet de Tsai Ming-liang aura finalement été de filmer le visage de Lee, encore et encore. Comme il le disait déjà en 1998, "faire tout mes films avec Lee Kang sheng, voir comment son corps et sa vie évoluent avec le temps. Je m'intéresse surtout au visage d'un acteur, parce que je sais qu'il va se modifier. J'essaie le plus possible de capter le visage dans le temps."⁴² Filmer Lee, intégrer sa personnalité aux films, injecter ça et là des éléments concrets de sa vie. On est en droit de penser qu'il s'agit globalement du même personnage, dans tous les films. Comme si toute l'oeuvre consistait à raconter, par la fiction, Lee Kang-sheng. Non pas un alter ego du cinéaste, mais un personnage avec une existence propre et autonome. Dans les *Chiens errants*, le visage est toujours là, fatigué, inquiet, inchangé malgré les rides creusées par le temps et les larmes.

Une véritable mémoire émotionnelle s'instaure peu à peu, après avoir vu les films de Tsai

41 Propos recueillis par V. Malausa dans *Sur les traces des chiens errants*, Cahiers du cinéma n°698, mai 2014, p.81.

42 Propos recueillis par O. Joyard dans *La clarté du présent*, Hors-série des Cahiers du cinéma n°24, avril 1999, p.53.

Ming-liang, comme le sentiment d'avoir assisté aux grandes étapes de la vie d'adulte du personnage, de l'avoir vu mûrir, vieillir et mourir un peu plus à chaque film. À une simple scène telle que celle, dans *les Rebelles du dieu néon*, où Xiao mange des barquettes de fruit avec son père (avec le geste simple et touchant de Miao Tien donnant un peu de sa part à son fils), répond alors la scène des plateaux-repas des *Chiens errants*. Ainsi les films dialoguent, résonnent et se répondent les uns les autres, par un tissu complexe de correspondances. Un geste esquissé dans un film trouvera peut être son écho, quelques années plus tard, dans un autre, de même qu'une image apportera parfois un éclairage nouveau à une scène antérieure.

Il se murmurait à Venise, en 2013, que Tsai faisait ses adieux au cinéma. En réalité, il fallait surtout voir dans ses propos la formulation maladroite d'une fatigue alors vivement ressentie par le cinéaste. Tsai Ming-liang se disait à cette période épuisé, après avoir été malade sur le tournage des *Chiens errants*, ayant presque senti son heure venir... ce qui explique en partie le désespoir ressenti dans le film, son atmosphère particulièrement pesante.

Entre-temps, Tsai Ming-liang s'est reposé. Il faut dire que sa méthode exige de lui beaucoup d'énergie. Cette lassitude exprimée par le cinéaste s'explique aussi en grande partie par les profondes mutations qui affectent aujourd'hui l'industrie cinématographique. À Taiwan comme ailleurs, le problème principal est celui de la viabilité commerciale. En 2001, Tsai a repensé sa manière de présenter et d'accompagner ses films, décidant de mettre en place un système d'autogestion de ses films. Une tentative d'aider les plus jeunes, qui se tournent plutôt vers internet, à s'intéresser à une autre forme de cinéma, par un système de prévente de billets consistant à aller à la rencontre du public, notamment dans les écoles et les universités, et d'avoir ainsi la certitude que le film sera correctement distribué. "La question, c'est de savoir si on a encore la force de continuer ce travail épuisant."⁴³ Le marché des films d'art et essai se rétrécit d'année en année, devenant quasiment inexistant dans certains pays. "Il faut garder un esprit révolutionnaire, dit-il, pour trouver une autre façon de montrer ce cinéma".

Il est apparu ces dernières années que le cinéaste se posait de plus en plus de questions identitaires, semblant parfois se demander quelle direction prendre dans le futur. Dans *Visage*, invité au Louvre pour y tourner un film, le cinéaste y faisait part de ses angoisses personnelles,

43 Propos recueillis par E. Burdeau dans *Entretien*, Cahiers du cinéma n°624, juin 2007, p.47.

celles d'un cinéaste en perte de repères ; le film fut largement incompris à sa sortie. Un réalisateur taiwanais (Lee, cette fois véritablement alter ego de Tsai) doit tourner au Louvre un film inspiré du mythe de Salomé. Son tournage est perturbé par un Jean-Pierre Léaud insaisissable et capricieux. Entre temps, le cinéaste du film doit rentrer à Taipei au chevet de sa mère malade. Il restera un peu sur place, comme fuyant son tournage parisien, jusqu'à ce que la productrice du film, Fanny Ardant, fasse le voyage pour tenter de le ramener à Paris. *Visage* est une succession de plans tableaux d'une beauté sidérante, dont le sens et les effets ne se révèlent que progressivement, à mesure que l'on s'abandonne à l'expérience sensorielle et onirique que propose Tsai. L'idée de départ du cinéaste, avec *Visage*, était de faire entrer le corps des acteurs, et avec eux la fiction, au sein du musée. Faire de ce musée, on l'a vu, un protagoniste à part entière, sorte de monstre glouton, possessif, cherchant à garder prisonnier ceux qui se sont risqués à l'intérieur de son enceinte (un destin que cherche à éviter, par la fuite, Jean-Pierre Léaud, peu enclin à être exposé dans un musée).

Il semble aujourd'hui que le film préfigure l'avenir immédiat du cinéma de Tsai : un cinéma presque irrésistiblement attiré vers le musée, de plus en plus loin de la salle de cinéma. S'éloigner de la salle de cinéma, donc des spectateurs de cinéma ? Il est pertinent de se demander si le cinéma de Tsai Ming-liang ne tendrait pas, malgré à lui, vers une disparition de ses propres spectateurs, comme s'auto-annihilant.

Tsai présentait récemment une installation au "Taipei Fine Arts", musée national d'Art moderne de Taiwan. L'installation consistait en une salle de cinéma quasiment triangulaire avec, en son centre, deux rangées de fauteuils formant un angle ouvert. Le court-métrage *It's a dream*, évoqué plus haut, y est projeté, sur une facette du mur formant la base du triangle. Les fauteuils du film prolongent, en trompe-l'oeil, les deux rangées où le public de l'installation peut s'asseoir, l'incluant ainsi directement au film. Le film projeté raconte la disparition des lieux de cinéma, du caractère collectif et familial de la séance, de l'expérience presque communautaire d'une vision de film en salle. Trois générations de spectateurs s'y effacent doucement, tels des fantômes, laissant le spectateur bientôt seul devant la salle désertée, comme les prochains à disparaître. "Personne ne peut empêcher la destruction d'une salle de cinéma, disait le cinéaste à l'époque de *Goodbye Dragon Inn*. Le monde bouge très vite [...] Mais vous rappelez-vous ces projections tardives, dans la vieille salle de cinéma, où vous étiez assis au milieu de centaines de spectateurs, tous réunis par la même passion ?"⁴⁴ Le cinéaste met en scène, dans cette

44 Propos recueillis par Chang Jinn-peï dans *Entretien avec Tsai Ming-liang*, Dossier de presse de *Goodbye Dragon*

installation vidéo, la disparition du spectateur, et la mort d'une certaine idée du cinéma. On ne peut s'empêcher de penser au sort de ses deux derniers long-métrages, peu distribués, peu vus, signes d'une place de plus en plus marginale, fragilisée, sur l'échiquier cinématographique mondial, comme si le cinéma de Tsai, à l'image des salles désertes qui peuplent ses films, se vidait lentement de ses derniers spectateurs, tout en mettant en scène cet effacement.

On remarque que, depuis *Visage*, le cinéaste divise de plus en plus une critique jadis toute entière acquise à sa cause. On accuse le film, comme celui qui suivra, de se pasticher, de n'être qu'un catalogue de belles images, indigestes (Tsai raconte qu'à l'occasion de la sortie de son dernier film, un critique Taiwanais est venu lui dire qu'il ne l'aimait plus).

Signe de ce relatif désamour, Michel Ciment, qui fut l'un des premiers à saluer l'émergence du cinéaste dans *Positif* (à l'époque où *les Rebelles du dieu néon* n'était qu'un film inconnu présenté au festival de Nantes), apprécia peu *les Chiens errants*, qui passe quasiment inaperçu dans la revue, comme était passé inaperçu *Visage* (2 films qui semblent pourtant importants, éminemment personnels et emblématiques de son oeuvre).

Depuis *Visage*, Tsai serait donc devenu un cinéaste en bout de course, qui n'aurait plus grand chose à exprimer, se contentant de filmer des plans certes superbes, mais relevant plus d'installations pour musées.

Il faut dire que Tsai Ming-liang a lui-même fait part de son intention de désertier la salle de cinéma pour les musées, peut être conscient que sa place y était de plus en plus marginalisée, fragilisée. Son cinéma semble peut être, par bien des aspects, à bout de souffle, comme vidé de son énergie, exténué. Pourtant, il n'a peut être jamais été aussi beau, aussi révolté.

Il semble, dans ce dernier film et ce dernier plan, que tout s'use et s'épuise, jusqu'au visage de Lee Kang-sheng, las, dont les yeux, pareils à deux morceaux de charbon, expriment à eux seuls toute la fatigue d'un cinéma exigeant. Où va-t-on, après un tel film ? Cette usure de son cinéma, des corps qui l'habitent, c'est avant tout l'usure du monde. Comme le disait Tsai Ming-liang, le temps d'une conférence donnée à la Cinémathèque française, début 2014 : "ce n'est pas le temps qui a marqué le visage de Lee, c'est le visage de Lee qui a marqué le temps"⁴⁵

Inn, 2003, p.12.

45 Tsai Ming-liang, à la Cinémathèque française, pendant sa *Leçon de cinéma*, 10 mars 2014.

Le temps, chez Tsai Ming-liang, qu'il soit passé, présent ou futur, n'a aucune vertu. Ses longs plans-séquences, déjà rongés par la mort, se donnent pour mission de filmer ce qui résiste encore à l'effacement, à la disparition, érigeant la beauté d'un visage, d'un corps, d'une salle de cinéma, en réponse à l'indifférence grandissante du monde. Cette longue quête, épuisée, du temps, se mue dans les *Chiens errants* en un espace de résistance à la destruction et à l'oubli.

Chez Tsai Ming-liang, la seule façon de montrer à un être qu'on l'aime, c'est peut être de le remplir, de lui donner à manger. Son cinéma est un peu, à sa manière, comme ce "fortune cake" délicatement préparé par l'ouvreuse de *Goodbye Dragon Inn*, puis patiemment offert à l'autre.

Un jour, Tsai a demandé à Jean-Pierre Léaud comment il se voyait. Léaud lui a répondu : "je ne me vois plus depuis que François n'est plus là pour me filmer".⁴⁶ Gageons que Tsai Ming-liang continuera encore longtemps de poser sa caméra devant le visage de Lee Kang-sheng.

Cette attention, longuement accordée à ses acteurs comme à toute chose, dans ses films, depuis près de 20 ans, peut aussi se nommer amour.

46 Propos recueillis par J.M. Frodon dans "*Lee Kang-sheng ne faisait jamais ce que je voulais*", Cahiers du cinéma n°603, juin 2005, p.24.

Filmographie sélective

Long-métrages de cinéma :

Les rebelles du dieu néon, 1992, Taïwan.
Vive l'amour, 1994, Taïwan.
La Rivière, 1997, Taïwan.
The Hole, 1998, Taïwan.
Et là-bas, quelle heure est-il ?, 2001, Taïwan/France.
Goodbye, Dragon Inn, 2003, Taïwan.
La saveur de la pastèque, 2005, Taïwan.
I don't want to sleep alone, 2006, Malaisie.
Visage, 2009, France.
Les Chiens errants, 2013, Taïwan.

Court-métrages et téléfilms :

All Corners of the World, 1989, téléfilm.
Give Me a Home, 1991, téléfilm.
Boys, 1991, téléfilm.
Le pont n'est plus là, 2002, court-métrage.
It's a Dream, 2007, court-métrage, segment du film collectif *Chacun son cinéma*.
Madame Butterfly, 2008, court-métrage.
Walker, 2012, court-métrage.
Le voyage en occident, 2013, téléfilm.

Bibliographie

Monographies :

- Tsai Ming-Liang**, Jean-Pierre Rehm, Olivier Joyard et Danièle Rivière, Dis voir, 1999, France.
- Petite planète cinématographique** : 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays, Michel Ciment, Stock, 2003, Paris.
- Âges inquiets : cinémas chinois, une représentation de la jeunesse**, Corrado Neri, Tigre de papier, 2009, France.
- Taiwan cinema**, dirigé par Corrado Neri & Kirstie Gormley, textes de Michelle Bloom, Erik Bordeleau, Sophie de La Serre, Asiexpo Edition, 2009, France.

Articles de périodiques :

Cahiers du cinéma :

- Deux cinéastes d'Asie majeurs**, Bérénice Reynaud, dans : *Cahiers du cinéma* n°490, avril 1995, pp.35-36.
- Histoire d'eau**, Jean Marc Lalanne dans : *Cahiers du cinéma* n°516, septembre 1997, pp.33-34.
- Entretien avec Tsai Ming-liang**, Bérénice Reynaud, dans : *Cahiers du cinéma* n°516, septembre 1997, pp.35-37.
- The Hole**, Jean Marc Lalanne dans : *Cahiers du cinéma* n°525, juin 1998, p.32.
- La clarté du présent**, Olivier Joyard, dans : *Cahiers du cinéma* n°24 Hors série, avril 1999, pp.52-53.
- Yang Kuei-mei, dansons sous le pluie [sic]**, Olivier Joyard, dans : *Cahiers du cinéma* n°24 Hors série, avril 1999, p.54.
- Rencontre, Tsai Ming-liang**, Erwan Higuinen, dans : *Cahiers du cinéma* n°561, octobre 2001, p.81
- "Lee Kang-sheng ne faisait jamais ce que je voulais"**, Jean-Michel Frodon, dans : *Cahiers du cinéma* n°603, juillet-août 2005, p.24.
- "L' esprit révolutionnaire"**, entretien, Antoine Thirion ; Emmanuel Burdeau, dans : *Cahiers du cinéma* n°624, juin 2007, pp.45-47.
- Tsai Ming-liang, voyage en utopie**, Dominique Païni, dans : *Cahiers du cinéma* n°662, décembre 2010, pp.58-59.
- Sur les traces des chiens errants**, Vincent Malausa, dans : *Cahiers du cinéma* n°698, mai 2014, pp.76-81.

Positif :

- Entretien avec Tsai Ming-Liang**, Michel Ciment, dans : *Positif* n°410, avril 1995, pp.27-32.
- Entretien**, Michel Ciment, dans : *Positif* n°439, septembre 1997, pp-16-21.
- Entretien avec Tsai Ming-liang**, Michel Ciment et Yann Tobin, dans : *Positif* n°488, octobre 2001, pp.8-11.

Articles en ligne :

- Tsai Ming-liang aime chanter sous la pluie**, Michel Guilloux, *L'humanité.fr*, mai 1998.
- Entretien avec Tsai Ming-liang**, Chang Jinn-peï, dans : Dossier de presse de *Goodbye Dragon Inn*, 2003, pp.9-12.
- Le corps selon Tsai Ming-liang**, Olivier Nicklaus, *Les Inrocks.com*, novembre 2005.
- "Le burlesque, plus c'est réel plus c'est absurde"**, Jacques Mandelbaum, *LeMonde.fr*, décembre 2005.