

La décommunication

André Roy

Numéro 100, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23674ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2000). La décommunication. *24 images*, (100), 18–18.

Le cinéma asiatique

De l'Asie, en gros: Hong-kong, Taïwan et la Chine populaire, nous est venu depuis une dizaine d'années le plus sûr renouvellement du cinéma, un renouvellement qui n'est pas sans rappeler ce qui se produisait durant les années 60 en France, en Tchécoslovaquie, au Brésil et au Québec. Un cinéma d'une forte vitalité, qui ose affronter la beauté (celle des corps, des paysages, des

ordinaires), de Zhang Yuan (*West Palace, East Palace*), de Jia Zhangke (*Xiao Wu, artisan pickpocket*) et de Wang Xiaoshai (*The Postman*), entre autres. Ce qu'on y perçoit, comme un éclair de notre avenir, est la relation — inédite à plusieurs points de vue — avec l'autre. Une relation déconnectée faute de communication. Appelons cette absence de rencontre avec l'autre (une absence qui brûle les êtres dans une combustion secrète) la «décommunication». Pas l'incommunicabilité, mais une communication nourrie par le désespoir et une perte des repères de la réalité. Tous ces cinéastes filment à leur manière cet écart par rapport au réel, cette disjonction avec l'Autre, comme si leurs personnages étaient désengagés du monde, des abonnés absents parce que abandonnés à eux-mêmes. Tout en étant minutieux quant à la géographie des lieux qu'ils filment, ces auteurs enregistrent ces lieux comme l'écho même de cette décommunication: espaces multiples et désarticulés, télescopés et inadaptables, pleins et distancés, terrorisants dans leur confusion. Ces lieux, saturés de signes, sont la métaphore de la déroute des sentiments des êtres, de l'agitation insensée de leurs gestes et du désordre des événements qu'ils vivent (leurs corps comme encéphalogramme d'une décomposition du réel). Tous ces individus, collés entre eux mais sourds à toute altérité, qui se croisent sans se rencontrer, qui se parlent sans s'entendre, qui se voient sans se regarder, sont des orphelins du réel, des autistes dans un monde sans transcendance. Ils sont les grands déconnectés de la communication, impropres au dialogue, jetés à la périphérie du territoire du langage. Ils sont les fantômes du réel parce qu'ils ne peuvent exercer de pression sur cette réalité qui se trouve là depuis toujours et qui est hors d'atteinte. Rongés par le désir et désespérés de désirer, ils vivent dans leur bulle, dans un univers qui ressemble à un aquarium et dans lequel les paroles sont muettes, les gestes étrangement désordonnés dans leur douceur et leur lenteur, comme aimantés par un cataclysme lointain. Pures monades dansant sur une surface zébrée de mille fractures et altérations, aux couleurs macérées dans lesquelles nous pouvons lire une tristesse porteuse de violence et une solitude douloureuse bâtie sur une identité perdue dans un monde sans frontières qui exclut leur vide existentiel. Tout est décadé car les limites se découvrent incertaines, insituables.

Sans scotomiser la singularité de chacune de leurs œuvres, nous pouvons dire que les cinéastes asiatiques nous révèlent un monde de la communication sans la communication, soit ce futur qui nous attend et dans lequel être ensemble ne signifiera plus l'amour, dans lequel la virtualité aura remplacé la présence. Leurs films si denses et énigmatiques, si gracieux et élégants, si harmonieux dans leur fragmentation, si rapides dans leur lenteur, si concrets dans leur état d'apesanteur, si exubérants dans leur douceur mortelle, ces films, si on sait les voir et les écouter, nous disent, dans leur urgence tranquille et leur désespoir vivifiant, quelque chose d'un monde voué à sa perte et dont l'exténuation possède la beauté terrible de la catastrophe. ■

LA DÉCOMMUNICATION

PAR ANDRÉ ROY



Goodbye South, Goodbye de Hou Hsiao-hsien.

viles) et ses répercussions inouïes sur notre destinée. Un cinéma qui n'a pas peur du style comme signature irréductible, conquérant une poésie qui, régénérée par l'innovation formelle, lui permet d'enregistrer le réel dans tout son impossible et d'annoncer un futur aussi mystérieux que menaçant. Mais cette vitalité ne se réduit pas uniquement à une question artistique, mais à des enjeux d'ordre économique, politique et idéologique qu'il serait trop long d'interroger ici; on peut renvoyer le lecteur sur ces sujets aux livres de Julien Fonfrède, *Cinéma de Hong-kong* (Île de la tortue Éditeur, Montréal, 1999), et de Bérénice Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas* (Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1999) ainsi qu'au numéro hors série des *Cahiers*, «Made in China».

Que retenir de la variété des cinémas asiatiques, des discours qui s'y énoncent et qui nous ont tant impressionnés? Je pense ici aux films présentés à Montréal d'Edward Yang (*A Brighter Summer Day*), de Clara Law (*Lune d'automne*), de Tsai Ming-liang (de *Rebels of the Neon God* à *The Hole*), de Hou Hsiao-hsien (du *Maître de marionnettes* aux *Fleurs de Shanghai*), de Wang Xiao Shuai (*Si près du paradis*), de Wong Kar-wai (de *As Tears Go by* à *Happy Together*), de Stanley Kwan (de *Rouge* à *Hold You Tight*), d'Ann Hui (*Le secret, Héros*