

Les derniers humains
Stray Dogs de Tsai Ming-liang

Marie-Claude Loiselle

Number 165, December 2013, January 2014

Les 50 ans de l'art vidéo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70863ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loiselle, M.-C. (2013). Review of [Les derniers humains / *Stray Dogs* de Tsai Ming-liang]. *24 images*, (165), 54–55.

Les derniers humains

par Marie-Claude Loisel



Le temps où se situe *Stray Dogs* est-il le nôtre ? Appartient-il à un avenir proche, à un monde ayant tout entier basculé pour ne laisser à peu près plus que des pauvres livrés à eux-mêmes ? Ces pauvres, ce sont des hommes et des femmes nouvellement catapultés dans la misère, devenus sans-abri, réduits aux tâches les plus viles afin de simplement pouvoir se nourrir : rester planté à un carrefour chaque jour pendant des heures, dans le vent et la pluie, agrippé à une affiche publicitaire, trier des aliments dans un supermarché. Ces « chiens errants » du film de Tsai Ming-liang sont engloutis par un cataclysme dont on ne sait plus, tout comme dans *Le cheval de Turin* de Béla Tarr, s'il a déjà eu lieu ou s'il se produit à chaque instant. Que le film présente l'anticipation d'une « fin du monde » (capitaliste), tel que le suggère son climat presque fantastique (on pense aux oppressants paysages de désolation de *Stalker* de Tarkovski, à sa « zone » dévastée par un mal sans visage et sans nom), ou que ce soit ce que des centaines de millions d'hommes et de femmes affrontent déjà quotidiennement, la distinction importe peu. Ce territoire indéfini au seuil de la science-fiction où s'est souvent tenu Tsai Ming-liang est ce qui lui permet de cerner au plus près l'absurdité de la condition de l'homme moderne, réduit à la solitude et à l'impuissance.

En outre, si *Le cheval de Turin* nous vient en tête devant *Stray Dogs*, qui est certainement le film plus désespéré du cinéaste taiwanais, ce n'est pas uniquement parce que Tsai Ming-liang pourrait avoir signé là, lui aussi, sa dernière réalisation pour le cinéma, mais parce que ces deux films ont en commun un rapport au temps qui traduit cet état du monde parvenu à son point ultime de dérèglement.

Chez Béla Tarr, les gestes répétés depuis toujours par deux paysans représentent tout ce qui les rattache à une vie terrestre dont ils affrontent avec effroi la fin imminente, alors qu'ils font ces gestes millénaires pour la dernière fois. Dans ce film, le temps s'étire, prenant ainsi une inquiétante densité qui nous en fait mieux éprouver son achèvement prochain, alors que chez Tsai Ming-liang, ce temps qui s'allonge indéfiniment semble plutôt suspendu, comme s'il avait cessé d'exister depuis que les jours se confondent au point de ne plus tenir qu'à quelques gestes absurdes recommencés sans fin. À l'image du flot de voitures qui déferle dans la ville et sur ce boulevard où, jour après jour, le protagoniste se tient avec son message publicitaire sans que personne ne semble remarquer sa présence. Cette répétition du même, ce mouvement perpétuel agitant un monde duquel s'est retiré jusqu'à la possibilité d'un lendemain, est cela même qui marque la fin de l'homme.

Le temps n'existe plus parce que, dans ce monde qui tourne à vide, les hommes eux-mêmes n'existent plus. Remplaçables et mis en série, au même titre que ces produits des grandes surfaces qu'un des deux personnages féminins du film est chargé de trier et de contrôler ; ceux-ci sont avalés par un flux qui, déjà dans *Walker*¹ (court métrage réalisé par Tsai Ming-liang en 2012), se déversait frénétiquement dans les rues de Hong Kong : mouvement incessant de voitures et de piétons indifférents aux déplacements d'une lenteur prodigieuse d'un insolite moine bouddhiste. Dans *Stray Dogs*, ce flux est devenu littéralement *sans visage*. Ceux qui n'ont pas encore été éjectés du système moribond qu'ils contribuent à perpétuer se sont effacés derrière les vitres de leurs voitures ou les murs aveugles des immeubles les protégeant de la dévastation qui s'étend à l'extérieur. Ou alors ils ont fui on ne sait trop où, abandonnant la ville et ses pauvres à la décrépitude, comme le laisse deviner ce luxueux appartement déserté dans lequel l'homme sans-abri ira se reposer au cours de ses errances.

La vie de cet homme n'est qu'une alternance d'heures vides, partagées entre un gagne-pain ingrat et des déambulations sans but, ponctuées par l'attention qu'il porte à ses deux enfants qu'il héberge dans un campement de fortune. C'est un homme sans mot et sans voix. Manifestement considéré comme un *chien* par une société aveugle à la souffrance de ceux qu'elle abandonne, il est dépourvu de moyens de faire entendre la rage qui le dévore. La seule fois que nous entendons sa voix, ce sont les mots d'un autre qui la portent, une chanson venue d'un autre temps, qui parle de désarroi et de révolte, de cheveux qui se dressent de colère et de cris lancés vers le ciel lorsque le cœur a perdu tout espoir. Si l'homme ne semble plus avoir de réelle existence, celle-ci étant liquidée par une violence subie sans répit, c'est aussi justement parce que les mots qui lui permettraient de lutter et de donner une épaisseur à cette existence lui font défaut.

Certes, l'univers de Tsai Ming-liang est habité depuis toujours par des personnages

mutiques. Pourtant, au-delà du silence – qui est plus qu'un silence, mais la parole qui s'est retirée du corps –, quelque chose circulait entre les êtres, se propageant par la voie du désir, par l'incandescence des corps qui brûlaient l'un pour l'autre d'une obscure présence. Une charge érotique était ainsi contenue dans chacun des films du cinéaste, un érotisme sombre, souvent très fortement marqué par la défaillance des corps (douleur, claudication, coma, paralysie, etc.), mais qui offrait aux hommes et aux femmes qui peuplent les lieux fantasmatiques auxquels Tsai donne vie la possibilité d'une ouverture, d'une extension au-delà d'eux-mêmes. Dans *I Don't Want to Sleep Alone* (2006), non seulement les gestes que nécessite le fait de prendre soin de corps affaiblis étaient inséparables du plaisir que procure cette intimité, mais, plus que dans aucun autre de ses films auparavant, ces gestes faisaient naître la grâce d'un «être-avec» (presqu'au sens où l'entend Jean-Luc Nancy) : par cette façon d'être en rapport avec l'autre se révélaient la singularité de ces corps que l'on soigne jusqu'à *faire corps* avec eux, tout autant que la singularité même de chacun. Bien que tous ces êtres emportés par la dérive du monde – qu'ils soient travailleur immigré, infirmière à domicile ou sans-abri, squattant un édifice désaffecté aux allures de carcasse éventrée par la guerre – annonçaient déjà *Stray Dogs*, ils ouvraient pourtant, à travers le désir et le «soulèvement» des sens, la possibilité d'inventer une manière d'être ensemble. C'est pourquoi cette image du sommeil auquel se livrait le trio des amants est si belle par ce qu'elle suppose de confiance et d'abandon.

Mais lorsqu'il n'y a plus de désir, lorsque plus rien ne passe entre les corps, comme c'est le cas dans *Stray Dogs*, chacun se trouve confiné à la solitude la plus absolue. Il n'y a qu'à voir les larmes d'impuissance qui embuent le regard du protagoniste à mesure que les paroles de la chanson jaillissent de sa bouche – surgissement d'émotion rarissime dans le cinéma de Tsai Ming-liang, que l'on peut rattacher à la séquence finale de *Vive l'amour* – sans que cette infinie détresse n'éveille la moindre réaction chez celui qui se tient à ses côtés, pour comprendre que cette apocalypse quotidienne qu'ils affrontent l'un comme l'autre les plonge dans ce vide où plus aucun rapport n'est concevable. Et ce stupéfiant plan final (aussi puissant et inoubliable que celui de la lampe dont la flamme vacille, puis meurt, tout à la fin du *Cheval de Turin*), plan que l'on devine appartenir au passé, où, pendant plus de quinze minutes, l'homme et celle qui a été sa femme se tiennent immobiles, lui derrière elle, dans un moment de tension extrême; quinze minutes pendant lesquelles il nous est permis de tout imaginer parce le plan contient à lui seul leurs deux vies tout entière, mais aussi le monde qui les a entraînés dans sa dérive. Puis il y a finalement ce geste, comme une ultime tentative de sauver l'insauvable: l'homme vient poser sa tête sur l'épaule de la femme... avant que tout soit fini.

Contrairement à tout un courant du cinéma actuel qui tire profit du nihilisme jusqu'à devenir une sorte de cynisme chic, Tsai Ming-liang plonge au cœur des ténèbres, mais avec l'engagement de celui qui cherche à s'approcher au plus près de la

tragédie des hommes et des femmes qu'il filme; il plonge dans le monde en cherchant au moyen du cinéma à habiter son présent. S'il considère *Stray Dogs* comme son dernier film, c'est sans doute aussi qu'il atteint ici un point limite au-delà duquel plus rien n'est possible. Ce monde qu'il révèle aujourd'hui a franchi le seuil le plus avancé de désintégration. Car, avec l'épuisement des sens s'épuise aussi le sens même de chaque geste, qui ne marque même plus un accomplissement, mais plutôt un chemin vers la mort. Les corps ont rencontré leur frontière, là où il n'y a plus de dehors envisageable. Comment revenir de telles ténèbres? Peut-être en suivant cette ombre évanescence du songe qui, elle, continue d'ouvrir les horizons de l'art du cinéaste? ²⁴

1. <http://vimeo.com/49339358>

Taiwan, France, 2013. Ré. : Tsai Ming-liang. Scé. : Song Peng Fei, Tsai Ming-liang et Tung Chen Yu. Ph. : Liao Pen-jung et Sung Wen Zhong. Int. : Lee Kang-sheng. Lu Yi-Ching, Shi Chen, Lee-Yi-Cheng, Le Yi-Chieh. 138 minutes.

Présenté en compétition officielle à la Mostra de Venise et au Festival du nouveau cinéma à Montréal.

Autres films à l'affiche

25 décembre : *Inside Llewyn*

Davis d'Ethan et Joel Coen (n° 164, p. 17)

24 janvier : *La grande bellezza*

de Paolo Sorrentino (n° 164, p. 40-41)

7 février : *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*

d'Arnaud Desplechin (n° 164, p. 26 et 53)

