

L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique

Antoine Coppola¹

Reçu : 07 mai 2019 / Accepté : 30 juin 2019

Résumé. En Asie, l'histoire socio-linguistique a parfois fait fleurir les énoncés épistolaires à l'écran et, parfois, les a fait flétrir. Les mélodrames ont développé les lettres-destin oralisés comme des charnières de la narration dramatique. Même un cinéma sous régime communiste comme celui de la Corée du Nord entretient ce modèle, mais en le détournant au profit de son épistolier et leader suprême. À partir des années 1990, des cinéastes comme Shunji Iwai ou Jeong Jae-eun ont écranisé les missives en leur attribuant un pouvoir de véridiction en conflit : social/persona. Wong Kar-wai a étendu l'énonciation épistolaire à l'ensemble de la structure narrative des voix off de ses films comme autant d'intériorités mémorielles. Enfin, la transition vers les espaces de communication numériques et virtuels, a amené des cinéastes comme Hideo Nakata ou Jia Zhangke à souligner la distance hantologique, spectrale dans le sens de Derrida ; distance liée au pouvoir de grands communicateurs invisibles devenus des tiers incontournables au cœur de tous les échanges.

Mots-clés : hantologie ; intériorité ; véridiction ; spectacle ; inter-subjectivité ; persona

[es] Le enunciación epistolar en los cines de ficción contemporáneos de Asia: ensayo tipológico

Resumen. La historia sociolingüística de Asia en unas ocasiones ha hecho florecer los enunciados epistolares en la pantalla y en otras los ha hecho marchitar. Los melodramas desarrollaron las cartas-destino oralizadas como bisagras de la narración dramática. Incluso un cine bajo el régimen comunista como el de Corea del Norte mantiene este modelo, pero desviándolo en beneficio de su epistológrafo y líder supremo. A partir de la década de 1990, cineastas como Shunji Iwai y Jeong Jae-eun inscriben las misivas en la pantalla atribuyéndoles un poder de veridicción en conflicto: social/persona. Wong Kar-wai extiende la enunciación epistolar al conjunto de la estructura narrativa de las voces en off de sus films como interioridades de la memoria. Finalmente, la transición hacia los espacios de comunicación digitales y virtuales llevan a cineastas como Hideo Nakata y Jia Zhangke a subrayar la distancia hauntológica, espectral en el sentido de Derrida; distancia vinculada al poder de los grandes comunicadores invisibles convertidos en terceros ineludibles en el núcleo de todos los intercambios.

Palabras clave: hauntología; interioridad; veridicción; espectáculo; intersubjetividad, persona

[en] Epistolary Enunciation in Contemporary Fiction Films in Asia: A Typological Essay

Abstract. In Asia, the socio-linguistic history has sometimes made blossom the epistolary enunciation on the screen and has sometimes made it whiter. Melodramas developed the oralised destiny-letters as

¹ Université Sungkyunkwan (Corée du Sud)
E-mail: coppolaseoul@hotmail.com

hinges of dramatic narration. Even a cinema under communist regime like that of North Korea maintains this model but by diverting it to the profit of his supreme epistolarian and leader. Starting from the 1990s, filmmakers like Shunji Iwai and Jeong Jae-eun screen the letters by assigning them a veridiction power in conflict: social/persona. Wong Kar-wai extends the epistolary enunciation to the whole narrative structure of the voices over of his films as memory interiorities. Finally, the transition to digital and virtual communication spaces has led filmmakers like Hideo Nakata and Jia Zhangke to underline the hauntological distance, spectral in Derrida's sense; distance linked to the power of invisible big communicators which become inevitable thirds at the heart of all exchanges.

Key words: hauntology; interiority; veridiction; spectacle; intersubjectivity; persona

Sommaire. 1. Introduction. 2. Mélodrames cinématographiques et lettres-destin. 3. La variante nord-coréenne des lettres-destin. 4. L'énonciation nostalgique vraie : Shunji Iwai et Jeong Jae-eun. 5. L'énonciation d'une d'intériorité mémorielle : Wong Kar-wai. 6. L'énonciation épistolaire par *me(n)ssages* numériques : Hideo Nakata et Jia Zhangke. 7. Remarques conclusives. 8. Bibliographie.

Comment citer cet article. Coppola, Antoine (2019). L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 401-417. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63968>

1. Introduction

Ce qui va suivre concerne un corpus de films prélevé dans les cinémas de fiction d'Asie de l'Est qui ont eu, à l'époque contemporaine, un certain retentissement à la fois local et international. Sans être des films confectionnés pour une audience de festivals internationaux, ils ont assez d'universalité dans leur forme et dans leur contenu pour avoir eu un impact en dehors de leur berceau culturel. Même un film nord-coréen qui nous servira d'exemple, a eu un retentissement important dans les pays du bloc soviétique au point de faire de son thème musical un succès en Chine. Locaux et internationaux à la fois, ces films seront donc accessibles à des chercheurs réellement désireux d'approfondir ce que nous considérons comme une première introduction à cette approche particulière dans les cinématographies de la région. Environnés par une tradition épistolaire plusieurs fois millénaires, les cinémas d'Asie de l'Est se sont, donc, appropriés cette forme spécifique d'énonciation. Ce faisant, nous allons montrer qu'ils ont aussi tenté d'innover en allant, parfois, plus loin que ce qui existait jusqu'alors. En particulier, ils ont ajouté la mise en scène et la mise en images d'univers nés des messageries numériques. Nous allons, à partir d'exemples représentatifs, tenter d'établir une typologie des variétés d'énonciations épistolaires à l'œuvre dans ces cinématographies, notamment depuis au moins l'après seconde guerre mondiale, tout en éclaircissant leurs faisceaux de significations.

Notons, comme entrée en matière, que la tradition épistolaire a laissé une très profonde empreinte dans la culture de ces pays ; et cela peut paraître, d'emblée, étonnant dans le cadre de sociétés où les rapports humains sont, en général, régis strictement par une communication ritualiste et gestuelle non orale et non écrite (les cinq relations de bases fixées par la tradition étant : père-fils, seigneur-vassal, mari-épouse, senior-junior et entre amis). Pourtant, dès le XIX^e siècle, avant même la diffusion du cinéma dans la région, cette communication coutumière semble faiblir. Émettons l'hypothèse que cela est lié aux rapports de force de l'époque où la langue devient un enjeu tout particulier.

Ainsi, il est nécessaire de mentionner un contexte de conflits politico-linguistiques avec, notamment, la difficile affirmation de vulgates *nationales* face au chinois classique largement et longuement pratiqué par les élites socio-culturelles. À cela s'ajoute, au début du XX^e siècle, un colonialisme nippon cherchant à éliminer les autres langues que le japonais, et un despotique état central chinois cherchant à réduire le multilinguisme qui règne dans les territoires immenses du pays (on a longtemps compté pas moins de vingt-quatre langues différentes en Chine). Par exemple, les élites d'Asie de l'Est, pour marquer leur différence par rapport aux classes inférieures, ont longtemps employé le chinois dans leurs échanges épistolaires, malgré l'existence officielle de langues dites *nationales* (Haboush, 2009 : 4). Notons que même les religieux, moines et autres spécialistes officiels des médiations métaphysiques, souvent lettrés, étaient largement issus de ces élites ou adoptés par elles.

Le cas de la graphie *hangul* du coréen, l'une des plus récemment créée, est éclairant à ce niveau : conçue pour être *populaire* et nationale, elle eut un impact limité par une éducation populaire elle-même limitée et par la distinction aristocratique qui fit longtemps perdurer le chinois dans ses écrits. Plus tard, dans la Corée colonisée par les impérialistes nippons (du protectorat de 1905 à 1945), notamment, la défense de la langue coréenne *nationale* menacée devient le cœur de la résistance politique, et de ce fait, a tenté d'*effacer* la longue tradition épistolaire des Coréens en langue chinoise ou dans la langue des colons japonais. Ce faisant, un autre contexte difficile qui apparaît en filigrane du premier est celui d'une hiérarchie sociale extrêmement figée : lecture et écriture sont des privilèges distinctifs de l'aristocratie, longtemps entretenus (Ebrey et Walthall, 2006). Il est probable qu'une partie du public des premiers films était illettrée. Ce double passif historique a, probablement, influé sur la rareté des échanges épistolaires dans le cinéma local des débuts. Il est fort juste de remarquer qu'alors que les films muets occidentaux font usage d'intertitres écrits et parfois de missives directement affichées à l'écran, les films japonais et coréens les minimisent préférant être accompagnés des commentaires oraux d'un bonimenteur (appelé *benshi* pour les Japonais et *pyeonsa* pour les Coréens). Même si le théâtre japonais avait une longue tradition de narrateur sur scène, on peut y voir un double souci de politique linguistique centralisatrice et de contrôle de la parole publique (on peut prendre pour exemple, à ce sujet, et dans le cinéma parlant, les *Gravrilov Translator* russes qui doublaient tous les films d'une même voix). En effet, dans ces pays (auxquels il faut ajouter Taïwan), le cinéma a joué un rôle non négligeable dans le processus de démocratisation de la parole, au niveau politique comme au niveau de la vie quotidienne, en général. Contre-exemple, à Hong Kong, par contre, l'écrit l'emporte : les intertitres en chinois permettent de contourner le bilinguisme oral cantonais-mandarin de la région et sont accompagnés de l'anglais des colonisateurs. Cela explique aussi, dans ce cinéma, l'absence de la tradition des bonimenteurs et la surcharge inédite d'intertitres explicatifs. Ces derniers doivent, d'ailleurs, aussi jongler avec un dilemme lié à l'écrit, celui des graphies anciennes du chinois et des graphies modernes qui évoluent, à l'époque, avec la langue parlée elle-même.

2. Mélodrames cinématographiques et lettres-destin

Avec l'arrivée du cinéma parlant dans les années 1930, les échanges de courriers apparaissent plus souvent à l'écran et deviennent, avant toute autre espèce d'énon-

ciation, des signes mélodramatiques, des signes du destin. Le mélodrame typique d'Asie amplifie, au diapason du fatalisme de la culture néo-confucianiste, les coups du destin frappant les familles, les hommes, les femmes, les enfants ; les lettres échangées incluent dans les scénarios intègrent cette esthétique et sont autant de jalons pour les augures, autant de matérialisation d'une volonté métaphysique qui dépasse la simple littérature humaine : les lettres sont des signes de reconnaissance entre personnes séparées, des annonces de séparations pour les amants et les amis, etc., et servent à structurer les récits mélodramatiques comme des pierres milliaires ou des tournants du destin (Dissanayake, 1993).

Dans le cadre de l'écrasante domination du genre mélodramatique au cinéma (des années 1920 aux années 1980, environ), les cas d'adaptation de romans épistolaires sont rares, car, à la différence de la pratique épistolaire très répandue dans la vie privée, ce genre littéraire, importé d'Occident, ne s'est implanté que relativement tardivement dans la littérature de création locale². Des adaptations de romans épistolaires français sont toutefois à noter en 2003 et 2012. *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclot sont transposées dans la Corée du XVIII^e siècle dans *Untold Scandal*, un film de E. J. Young réalisé en 2003. Significativement, pour rendre les échanges plus visuels, le film favorise, à l'écran, la peinture et le dessin érotiques plutôt que la correspondance. Toutefois, dans les quelques scènes d'écriture et de lecture de lettres (anachroniquement écrites en coréen au lieu du chinois de l'époque), il choisit de faire lire à haute voix le contenu des missives. Plus clairement basé sur d'autres films adaptés du roman, notamment ceux de Stephen Frears (*Dangerous Liaisons*, 1988) et de Milos Forman (*Valmont*, 1989), le film reproduit la célèbre scène où Valmont dicte une lettre à Cécile tout en flattant ses zones érogènes (Image 1).



Image 1. *Untold Scandal* (E. J. Young, 2003). Source : Capture d'écran.

² « Les lettres d'amour modernes apparaissent sous forme de publications en Chine au début de la période républicaine. L'insertion d'une lettre d'amour est visible dans le roman *Yu Li Hun* (Jade Pear Spirit) en 1912 ». Richter, Antje (2015). *A History of Chinese Letters and Epistolary Culture*. Leiden : Koninklijke Brill NV, 563. Toutes les traductions de citations originales sont de nous.

La deuxième adaptation, *Dangerous Liaisons*, film sino-coréen de 2012 signé par Hur Jin-ho, transpose le récit dans la Chine des années 1930, et ne montre que peu de lettres qu'il fait lire à haute voix (en chinois, cette fois, car le contexte du film s'y prête). Seuls quelques plans de calligraphie, mettant spécialement en avant cet art situé entre la lettre et le dessin, suggère l'origine et l'univers épistolaire singulier du récit (Image 2).



Image 2. *Dangerous Liaisons* (Hur Jin-ho, 2012). Source : Capture d'écran.

Dans ces deux adaptations cinématographiques, on note que les lettres sont utilisées de manière dramatique comme des preuves, des preuves d'une trahison ou d'une faiblesse. On note aussi leur double sphère d'énonciation : privée mais aussi publique dans le sens de méta-narration ; une méta-narration venue d'un tout-puissant destin qui parle au travers des lettres bien plus librement et clairement que les humains. Ces films se ressentent d'une logique ancienne où le caractère sacré du texte est spécialement mis en avant non seulement par la tradition des rituels divinatoires (profusion de textes ésotériques à interpréter) mais aussi par les lettres données en offrandes dans les traditions chamaniques et taoïstes qui ont perduré jusqu'à nos jours en fusionnant avec le bouddhisme et le néo-confucianisme. On trouve encore beaucoup de ces fragments de papiers comportant quelques lignes à l'entrée des maisons ou tout autour de lieux cérémoniels (décès, naissance, fêtes, etc.). Les deux films répercutent également le tiraillement à l'enjeu politique de la langue (voir l'anachronisme du coréen, par exemple, dans le premier film) mais aussi un déchirement entre une sphère de l'écrit public encore difficilement distingué de l'écrit privé à la fois comme conséquence de la sacralisation poussée du texte et de l'incomplète reconnaissance de l'individu privé dans une société despotique où tout doit être partagé avec l'autorité supérieure.

Un autre film coréen peut nous éclairer à ce sujet : *Blood Rain*, de Kim Dae-seung, sorti en 2005. Cette enquête située au début du XIX^e siècle, montre comment la correspondance privée est une affaire secrète ; les billets échangés, ne comportant que des codes énigmatiques, font de l'énonciation épistolaire une trace du monde du secret dans lequel le pouvoir despotique régnant sur la société l'a cantonné. A l'instar de la tradition poétique, l'écrit épistolaire y forme un universel singulier, entre privé et public, réel souvent secret et imaginaire spirituel, mais sans l'extrême subjectivité,

ni le psychologisme (l'intériorité dans le sens sartrien), ni l'imaginaire personnel qui sont l'essence des lettres occidentales de Laclós.

Les mélodrames d'Asie, jusqu'à nos jours, font usage de l'énonciation épistolaire comme signes et preuves circonstanciées servant à faire avancer le récit et renforcer des coups du destin qui illustrent les idéologies fatalistes dominantes localement : nous les qualifierons donc de lettres-destin.

3. La variante nord-coréenne des lettres-destin

Une subdivision de la grande catégorie des mélodrames à lettres-destin se trouve dans le cinéma de Corée du Nord, pays où le contrôle étatique est étendu du scénario au casting en passant par le montage et, tout spécialement la sonorisation à la fois des dialogues (post-synchronisés) et des musiques. Il est, en cela, l'héritier des cinémas soviétiques des années 1930 à 1960, et du cinéma maoïste des années 1950 à 1980. Il a pourtant, la spécificité, de demeurer presque totalement fidèle à son esthétique des débuts lors de l'officialisation de la Corée du Nord en 1948 (Coppola, 2009). Dans cette esthétique, les coups du destin marqués par l'usage des lettres, de leur lecture et de leurs signifiés y sont *simplement* devenus des messages venus des dirigeants politiques sacralisés. Toutefois, les correspondances, au lieu d'être lues (en voix-off ou non) ou écrites, sont, la plupart du temps, chantées. L'influence de l'opéra sur les films nord-coréens est à souligner et explique, en grande partie, la forte présence de l'expression musicale, lyrique et chorale dans leur système narratif. Les chansons (chorales ou non), souvent venues d'opéras déjà célèbres ou créées tout particulièrement pour le film, sont autant de voix-off qui accompagnent les événements, les commentent, les anticipent et, surtout, parlent autant aux personnages du film qu'aux spectateurs. Le film *The Flower Girl* (Choe Ik-gyu et Pak Hak, 1972), gloire nationale officielle nord-coréenne est, ainsi, l'adaptation d'un opéra du même titre (qui aurait été composé par le premier dirigeant du pays Kim Il-song lui-même en 1930). Ce film est symptomatique de l'énonciation épistolaire chantée nord-coréenne.

Disons, au préalable, que toute l'éducation nord-coréenne (et coréenne, d'avant la division Nord-Sud) a largement utilisé les chansons populaires, leurs paroles, pour diffuser auprès du peuple les idées et mots d'ordre des dirigeants du Parti au pouvoir. Et ceci, jusqu'à attribuer à Kim Il-song et son fils Kim Jong-il (les deux premiers dictateurs du pays), la paternité en tant qu'auteurs de nombre d'entre elles (Cathcart et Korhonen, 2017). L'aspect collectif de chants repris en chœur aide au contrôle des masses ; l'aspect solennel ou joyeux de ces chants participe de la positivité obligatoire prônée par le régime ; enfin, la propension de la population à facilement retenir par cœur les paroles, pour un peuple dont l'accès à la lecture et aux autres médias est autoritairement restreint par les autorités (y compris cinéma et musique) fait des chants un vecteur de culture et d'éducation efficace. Les paroles de ces chansons ont un caractère épistolaire renforcé car elles ont clairement un destinataire (narrataire invoqué et extra-diégétique) : le peuple ; et un destinataire : le dirigeant suprême ou l'un de ses avatars du Parti.

Dans l'exemple du film *The Flower Girl*, plusieurs textes s'adressent aux spectateurs en corrélation avec les événements du film. Ce dernier raconte la misère d'une famille de serviteurs d'aristocrates pendant la colonisation japonaise du pays. Dès le début du film qui montre la vie de la petite vendeuse de fleurs, de sa mère malade et brimée et de sa sœur aveugle, le chœur dit : « Achetez des fleurs, des fleurs rouges »,

référence à la couleur officielle du Parti. Puis : « De belles azalées aux pieds de la montagne », référence au Mont Paektu, berceau mythologique des Coréens dont le dictateur se dit le descendant. « Si vous achetez ces fleurs, le printemps viendra », référence aux promesses révolutionnaires. Un peu plus tard, la petite vendeuse se retrouvant dans une misère noire est encore accompagnée du chœur qui fait varier ses paroles : « Sur la colline le frère s'en est allé, pourquoi ne revient-il pas encore ? » (Image 3) ; allusion à la résistance révolutionnaire basée dans les montagnes (en toute fin de film, le frère résistant en reviendra). Les références sont à la fois celles de l'époque de la supposée écriture du texte (la colonisation nipponne des années 1930 lors de la composition de l'opéra) et le présent du film, les années 1970 nord-coréennes (date de réalisation du film). Par exemple, la chanson évoque une situation « sans pays, sans argent » d'une Corée colonisée, mais plus loin, « l'éclosion printanière des fleurs grâce à la bienveillance du brillant soleil », soleil qui est le symbole du dictateur des années 1970 (*Le Jour du Soleil* est célébré avec sa naissance). Cette double évocation est corollaire d'une énonciation elle aussi alternée : parfois les paroles semblent écrites par la petite héroïne, parfois elles sont les commentaires du chœur omniscient. Cela renforce l'impression d'une omniscience et d'une omnipotence de l'énonciateur et épistolier suprême : le Parti, qui veille aux destinées de tous.



Image 3. *The Flower Girl* (Chloe Ik-gyu Choe et Pak Hak, 1972).
Source : Capture d'écran.

4. L'énonciation nostalgique vraie : Shunji Iwai et Jeong Jae-eun

Il faut considérer comme un sous-genre du mélodrame d'Asie la romance et la *sismance* (histoire d'amitié poussée entre filles similaire à la *bromance* pour les hommes) tant celles-ci sont rarement traitées sur un ton positif léger et joyeux. Cela tient, probablement, à la place ténue et négative laissée, dans la société réelle, à l'amour et à l'amitié par la tradition (hors des liens ritualisés). Dans *Take Care of My Cat*, *sismance* de 2001 de la Coréenne Jeong Jae-eun, des messages téléphoniques sont, pour la première fois, visualisés à-même l'écran. Néanmoins, ces messages issus de la virtualité numérique restent

dans la définition du paradigme idéo-sémantique des lettres-destin de mélodrame que nous avons identifié plus haut dans cette étude. Sous l'apparence d'échanges privés, ces messages marquent, essentiellement, des coups du destin qui vont fortement influencer voire réorienter la vie des jeunes protagonistes (Images 4 et 5). Convoqués autour de la fatale dissolution de l'amitié d'un groupe de jeunes filles, ils sont bien trop courts – quelques mots entrecoupés ou complétés, souvent, de symboles graphiques – pour créer un véritable et ample univers particulier, singulier. Force est de constater que le paradigme de l'énonciation épistolaire n'est, donc, pas affecté automatiquement par ce qui apparaît comme une innovation technique (les textos et leur écranisation).



Images 4 et 5. *Take Care of My Cat* (Jeong Jae-eun, 2001). Source : Capture d'écran.

De son côté, le cinéaste japonais Shunji Iwai va, lui, renouveler sensiblement cet omniprésent paradigme fataliste des lettres-destin en leur conférant un régime original, une nature d'univers (parallèle) de véridiction dans le sens Foucauldien de cette notion. Du film *Love Letter* (1995) à *Chan-ok's Letter* (2017) et *Last Letter* (2018), en passant par *All About Lily Chou-Chou* réalisé en 2001³, Shunji Iwai n'a cessé de mettre en scène des correspondances et des lettres d'amour écrites sur le vent, c'est-à-dire nettement distancées par rapport au monde concret. Ses jeunes personnages d'amoureux, qu'ils soient basés au Japon, en Chine ou en Corée du Sud, expriment la vérité de leurs sentiments, souvent de manière naïve et directe, mais surtout presque exclusivement dans leurs interactions épistolaires. Cet univers épistolaire de véridiction (dans le sens de rituel de manifestation de la vérité ; une *aléthurgie* selon le néologisme créé par Foucault (1981) à partir du grec *alètheia*, la vérité) est dialectique car déterminée par un contexte extérieur omniprésent, un rapport qui est, avant tout, un rapport de forces contraignant. En effet, cet univers (régime de véridiction épistolaire) s'oppose à une réalité sociale, familiale, économique réfractaire, voire opposée à ce que les correspondances laissent percevoir des affects des personnages. Comme ceux du film *Take Care of My Cat* mais pas avec la même signification, les messages écranisés par le réalisateur Shunji Iwai contiennent et proposent une autre voie de connaissance de la vérité, une voie inter-subjective détachée de la normativité objective dominante qui règne dans le monde *réel* c'est-à-dire concret ; ils sont une autre façon de vivre qui est refusée par les conditions et les normes sociales. En conséquence, et malgré leurs contenus romantiques et positifs, ces lettres ont, à peine écrites, déjà une saveur de nostalgie, de regrets, liée à l'impossibilité de réaliser la vérité des sentiments dans le réel (Image 6).



Image 6. *All About Lily Chou-Chou* (Shunji Iwai, 2001). Source : Capture d'écran.

³ Le film *Love Letter* raconte comment Hiroko ne parvient pas à faire le deuil de son fiancé mort dans un accident. Elle envoie des lettres à l'ancienne adresse du disparu et est totalement surprise de recevoir des réponses. En fait, une femme est à l'origine des lettres parvenues jusqu'à elles suite à une confusion de noms. Une relation étrange débute qui convoque les croyances locales en la réincarnation et à la survivance des esprits. Dans le film *All About Lily Chou-Chou*, deux fans d'une star de la musique, Lily Chou-Chou, correspondent sur un forum de messagerie électronique sans vraiment savoir qui poste les messages les uns aux autres.

5. L'énonciation d'une d'intériorité mémorielle : Wong Kar-wai

Les voix off dans les films hongkongais de Wong Kar Wai (versions internationales pour l'Occident), de par leur style, leur multiplicité et la façon dont elles se croisent et se répondent, ont toutes d'une correspondance métadiégétique ; une correspondance lue en relation avec les péripéties du film ; une sorte de miroir distant dans l'espace mais aussi dans le temps. Car ces échanges en voix off ne sont que rarement dans un présent vécu, dans le sens où elles semblent, le plus souvent, avoir déjà assisté aux événements relatés par le film. Elles sont donc, comme des lettres, à la fois effectives dans le présent de la narration (l'auditeur) et formulées depuis le futur à propos d'un passé révolu. Une lettre peut parler du passé, du présent de sa rédaction ou du futur, et s'ancre donc dans une temporalité relative au moment où elle est lue, un moment vécu impliqué (un moment dont la durée est partagée par les personnages autant que les spectateurs ; dans ce cas, la durée filmique est égale à la durée phénoménologique) qui peut être bien au-delà des futurs et des présents expliqués littéralement (des inter-titres aux gros plans sur des montres, en passant par des changements de costumes et des passages de temps expliqués dans les dialogues des films plus classiques).

Les films *In the Mood for Love* (2000) et *2046* (2004) contiennent explicitement des personnages d'écrivains (journaliste et romancier) dont la prose est souvent lue en voix off. Si, chez Shunji Iwai, les *lettres* (y compris sur écran de téléphone) expriment une vérité inter-sujetivée conservée à l'écart des rapports de forces d'une réalité extérieure hostile, chez Wong Kar-wai, elles sont une rêverie, un fantasme qui habille le réel, dans le sens où ces introspections sentimentales, fantaisistes, poétiques ou hypersensibles, confèrent une mémoire latente ou vive, une épaisseur sémantique aux images (Goss, 2017). Les mots énoncés fécondent les images, leur infusent des histoires, qui restent souvent inachevées, incomplètes comme baignées dans le flou d'un lointain inaccessible, dans les brumes d'une mémoire activée de manière intermittente, foncièrement éphémère. Ces monologues de somnambules forment un univers ni opposé au réel sociétal ni fait de contritions par rapport au destin sacralisé, mais un univers d'affects et de mémoires particulièrement accolé à des personnages qui ne se sentent plus vivre, perdus dans un monde d'images qui les tient en cage comme des fantômes errants et quasiment amnésiques. Le monde moderne sépare, clôture, fragmente la vie sociale, et les mots de ces missives flottantes entre réel et rêve – jusqu'à provenir d'un personnage décédé comme dans *Fallen Angels* (1995) – tentent désespérément de tisser du lien, de mettre une cohérence déjà vécue mais ne tenant plus qu'à un fil, comme les rencontres improbables qui structurent la plupart des films de Wong (Buckland, 2009 ; Thanouli, 2009). C'est une pensée de l'extérieur comme l'a défini François Cheng (2008, 2016)⁴ qui, au contraire des lois extradiégétiques du destin, réaffirme une intériorité mais en permanente construction-

⁴ Cheng, François. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel, 146. « Et l'œuvre de beauté, toujours née d'un "entre" est un trois, qui, jailli du deux en interaction, permet au deux de se dépasser. Si transcendance il y a, elle est dans ce dépassement ». Et Cheng, François. (2016). *Œil ouvert et cœur battant*. Paris : Desclée de Brouwer, 45-46. « Cette vision, il [l'artiste] ne l'atteint qu'en ayant maîtrisé les données sensibles du monde extérieur, ainsi que les ressources cachées de son monde intérieur, y compris les pulsions obscures. C'est le mariage des deux lumières, extérieure et intérieure, conquises de haute lutte, qui donne une authentique valeur à la création artistique dont le propos n'est pas seulement de figurer mais de transfigurer ».

reconstruction, une intériorité labile et en mouvement dans les espaces-temps. C'est en ce sens qu'elle forme une temporalité à part entière, atemporalité de l'écrit et des mots qui ne peuvent faire sens qu'en se coagulant, en coïncidant de manière éphémère autour d'une personne entre l'être et le néant, donc, pour l'aider à former sa temporalité, son « passage de quelques personnes sur une courte unité de temps » pour reprendre un titre de film de Guy Debord (1959) ou, d'un autre titre de film du même Debord, son *In girum imus nocte et consimimur igni* (1978).

6. L'énonciation épistolaire par *me(n)ssages* numériques : Hideo Nakata et Jia Zhangke

Pour l'analyse qui va suivre nous prenons appuie sur un article de Martine Vautherin-Estrade (2004) qui lui-même s'appuie sur la correspondance passionnelle de M.-F. Guittard-Maury (2001). À partir de la correspondance comme *pharmakon* et comme perversion illusionniste des distances et des temporalités, Guittard-Maury voit avec la correspondance numérique l'émergence d'une nouvelle violence, l'affectif étant touché par l'immédiateté. Il évoque une « toxicomanie cybernétique » et affirme que « la correspondance cybernétique est un véritable terrain de jeu pour le pervers narcissique » (2001 : 583, 588). Si nous retrouvons son analyse de la *néoréalité* créée par la novlangue dissimulatrice des messages, il nous semble que, grâce à la dimension filmique du phénomène, nous dépassons le psychologisme de ces analyses en soulignant, comme le font les deux réalisateurs étudiés, la puissance communicante, puissance sociétale qui dépasse le tête-à-tête des seuls émetteurs et récepteurs.

Avec le réalisateur chinois Jia Zhangke, notamment dans *The World* (2004), et le film *Chatroom* (2010), du réalisateur japonais Hideo Nakata, la correspondance numérique mise en scène va au-delà de l'échange privé pour inclure le collectif (les échanges ont de multiples expéditeurs et de multiples destinataires) et la dimension temporelle de l'échange épistolaire, en particulier, sa simultanéité et son immédiateté nouvelle. L'équation à variables multiples entre message/temporalité/discussions plurielles fonde alors un rapport épistolaire peu ou prou mensonger (qu'il s'agisse de mensonges directs, de mensonges par omission, de mensonges par délais de réponse, etc.) et, tout particulièrement, par distorsion et incomplétude du message court, abrégé, et illustré d'émoticons.

L'analyse détaillée de *Chatroom* montre que Nakata cherche à littéralement les représenter extirpées de leur espace virtuel. Son idée est qu'elles sont, à travers des chambres, mises en scènes, matérialisées in vivo, architecturalement comme lieux et espaces concrets de l'action du film. En poursuivant cette stratégie de détachement de la *persona* virtuelle, dans le sens jungien de masque social (Jung, 1990 : 123)⁵ de

⁵ Jung, Carl G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious. Volume 9, part I. The Archetypes and Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton University Press, 123. « *Persona* [...] is the individual's system of adaptation to, or the manner he assumes in dealing with, the world. Every calling of profession, for example, has its own characteristic persona. It is easy to study these things nowadays, when the photographs of public personalities so frequently appear in the press. A certain kind of behaviour is forced on them by the world, and professional people endeavour to come up to these expectations. Only, the danger is that they become identical with their personas – the professor with his text-book, the tenor with his voice. Then the damage is done; henceforth he lives exclusively against the background of his own biography. For by that time it is written: "... then he

la personne réelle, le film va naturellement faire que les protagonistes se dédoublent : ils restent *tranquillement* derrière leurs écrans d'ordinateur à poster des messages communiqués à l'ensemble des membres tout en apparaissant dans des chambres closes où ils discutent de vive-voix avec ces mêmes membres en oralisant leurs échanges. Les chambres concrètes ainsi imaginées suggèrent, par les couleurs, les lumières, les détails des décors, l'ambiance générale de la virtuelle *chatroom* choisie ainsi que le ton des échanges épistolaires dont le film insiste sur le caractère tranché, subjectif, et qui forment donc une zone d'expressions inter-subjectives (Image 7). En dehors de l'enjolivement du décorum visuel servant à représenter l'échange épistolaire, ce monde virtuel, ainsi créé, est connoté négativement. À la différence des différents films mettant en scène des avatars plutôt positifs – avec leurs références à la mythologie hindoue comme dans le film *Matrix* (*The Matrix*, Lana et Lilly Wachovsky, 1999), par exemple –, ici, il s'agit plus clairement de *persona* avec tous leurs attributs de masques sociaux décrits par Carl Jung.



Image 7. *Chatroom* (Hideo Nakata, 2010). Source : Capture d'écran.

Le monde virtuel représenté par Hideo Nakata est, donc, un substitut dangereux qui incube toutes les frustrations et les discours mensongers et trompeurs façonnés plus ou moins malgré eux par ses membres, et qu'il contribue à amplifier. Ce jeu de cache-cache avec les autres et soi-même, ce miroir aux alouettes numérique est aussi une auto-fictionnalisation, dans le sens où les personnages, non seulement adoptent des masques en fonction des autres mais finissent par s'auto-fictionner à loisir. Découlant de l'existence objective des *chatrooms*, ce jeu finit par détruire les rapports réels, minés dans leurs fondements, pervertis au préalable par le système même d'échanges qui est un régime de véridiction dans le sens de Foucault (1981 : 18)⁶, un

went to such and such a place and said this or that', etc. [...] One could say, with a little exaggeration, that the persona is that which in reality one is not, but which oneself as well as others think one is ».

⁶ Foucault, Michel. (1981). *Mal faire, dire vrai*, Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 18. « En somme,

producteur de vérité sous contraintes sociales tournant en vase clos. La configuration des *chatrooms* est un rapport de forces poussant au mensonge à la fois le faible et le fort ; mais le fort devient prédateur du faible qui lui n'a pas de pouvoir de recours. La vérité n'y existe que sous la forme d'un rapport à une sanction ou non, à un pouvoir ou non ; et elle n'affecte en rien le réel si ce n'est en octroyant plus de pouvoir (par l'accumulation de données sensibles sur le faible) à celui qui en a déjà. La *chatroom* résonne aussi comme un aspect de l'hantologie théorisée par Jacques Derrida :

... là où la frontière entre le public et le privé se déplace sans cesse [...] Et si cette frontière capitale se déplace, c'est que le médium dans lequel elle s'institue, à savoir le médium des média même [...] cet élément même n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise. Il ne relève pas de l'ontologie, du discours sur l'être de l'étant ou sur l'essence de la vie ou de la mort. Il requiert ce que nous appelons donc [...] l'hantologie. Catégorie que nous tiendrons pour irréductible, et d'abord à tout ce qu'elle rend possible, l'ontologie, la théologie, l'onto-théologie positive ou négative. (1993 : 89)

Dans le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983), Derrida annonçait déjà cette dérive des échanges inter-individuels et pluriels, par-delà les anciennes sphères du privé et du public, vers un monde dominé par la spectralité ou de l'hantologie ; ou quand les médiations s'autonomisent, deviennent une réalité à part, qui, peu à peu, se substituent au monde réel : « Je crois qu'aujourd'hui, tout le développement de la technologie et des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes [...] au contraire, l'avenir est aux fantômes ; et la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication, décuple le pouvoir et le retour des fantômes ». La simultanéité et la présence continue dans la *chatroom* exacerbe cette présence fantomatique (être là tout en étant absent) et la constante attente des *revenants*, des ré-entrants dans la zone d'inter-subjectivité numérique. Les *persona* ainsi créés sont autant de spectres qui hantent ceux-là mêmes qui, au départ, se leurraient en s'en croyant les créateurs.

Chez le cinéaste chinois Jia Zhangke, cette négativité spectrale de l'énonciation épistolaire comme *persona* aliénante et aliénée se lie, notamment, dans le film *The World* où un monde artificiel (un parc d'attraction géant) est composé par des modèles presque grandeurs nature de célèbres monuments mondiaux (Vatican, Tour Eiffel, Maison Blanche, palais de Doges, etc.). Dans ce simulacre condensé du monde réel, les vrais employés du parc au travail échangent abondamment dans leur quotidien économique doux-amer, des messages sur leurs téléphones portables. Le cinéaste organise leur visualisation sous la forme de textes figurant à-même l'écran ou de diverses fantaisies graphiques et toutes sortes d'illustrations plutôt ludiques (Images 8). Là encore, comme chez Hideo Nakata mais sans besoin de fantasmer les zones d'inter-subjectivités numériques car le parc d'attraction qui sert de décor aux échanges reste tout à fait plausible (et est effectivement réel en Chine), les humains

il s'agirait d'étudier le dire vrai, je dirais la véridiction, à la fois dans les relations humaines, dans les relations interhumaines, dans les rapports de pouvoir et dans les mécanismes institutionnels (les rapports entre la véridiction et cette autre parole que l'on pourrait appeler la parole de la justice et qui consiste à dire ce qui est juste et ce qu'il faut faire pour que la justice soit instaurée ou restaurée [...] Parole de vérité et parole de justice, véridiction et juridiction : je crois que ce sont là deux formes fondamentales de l'activité de parler... ».

se confondent avec leurs *persona* faites de textos courts, incomplets, laconiques : « Le héros, le double n'a pas le temps de se construire *on line* ! » comme l'écrit, à ce propos, Martine Vautherin-Estrade (2004 : 582). De par leur contenu, il ne s'agit ni de vérité des sentiments (comme dans les films de Shunji Iwai) ni de cohérence mémo-poétique face un réel fragmenté ou hostile (comme dans les films de Wong Kar-wai), mais d'une forme d'adéquation avec un réel lui-même factice (mais non fantasmé comme chez Nakata). Cet aspect est renforcé par la dimension autonome des messages représentés sur l'écran. Ils semblent composer un texte fragmentaire mais cohérent, une réalité augmentée qui surnagerait au-dessus ou au-delà de la vie quotidienne réelle des employés du parc. Et ceci, d'autant plus que leur aspect ludico-visuel cherche à attirer l'œil avant tout. Plus le monde réel semble fait de carton-pâte et de béton gris sans qualité, plus les textes-icônes sont gais, animés, comme autant de substituts à la morne réalité d'où ils proviennent pourtant. Mais leur contenu est léger, presque anodin, à la limite de l'inexistence, ou s'ils existent ce n'est que comme contenant, emballage coloré.



Image 8. *The World* (Jia Zhangke, 2004). Source : Captura d'écran.

Cette superposition d'univers connectés dans leur inconsistance relève de la société du spectacle définie par Guy Debord : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie » (1971 : 3). Une société où le factice engendre le factice et se nourrit du factice. L'artificialité des contenus échangés finit par relever du faux et du mensonge. Pire : un peu comme les émoticônes, ils emprisonnent le langage, ils délimitent les expressions, et sont un handicap à l'articulation d'une pensée nouvelle ou simplement autre, car ils se limitent à un système d'action-réaction en fonction de clichés. Il s'agit, à l'image des échanges sur les réseaux dits sociaux, de plus en plus, d'une remise en circulation (relativement filtrée subjectivement) de contenus préfabriqués en provenance de grands communicateurs autorisés que de rédaction de contenus originaux. L'univers épistolaire, ainsi créé, est un régime froid, désincarné, substitué aux vrais échanges humains. La possession d'un téléphone portable est le nec plus ultra de l'ère de la mondialisation pour les Chinois modernes (au point qu'ils peuvent, dans certaines salles de cinéma, inter-agir sur l'écran à partir de leur téléphone). Cette soudaine omniprésence en conti-

nu de l'univers virtuel mobile a pour conséquence de les séparer d'autant les uns des autres. Non seulement cet univers dépasse les frontières du privé et du public en étant avant tout alimenté par le pouvoir de grands communicateurs (les autorités dirigeantes) mais il est une quintessence et une métaphore du spectacle social qui déterritorialise et déréalise ce qui était avant touché et senti ; tout est vécu sur le mode d'une nostalgie désormais indexée à l'évanescence d'un écran LCD, manipulée à distance par de puissants apprentis sorciers.

7. Remarques conclusives

Après la recension que nous venons d'en faire, il apparaît que les films de fiction d'Asie présentent, à l'heure où nous écrivons, un panel relativement riche de propositions esthétiques et de réflexions sur le cinéma dans son rapport au présent mais aussi au passé et au futur. Ce panel de propositions apparaît également comme un laboratoire d'expériences dans lequel coexistent plusieurs évolutions d'une énonciation épistolaire solidement ancrée ou simplement réactive aux métamorphoses actuelles du monde, voire en anticipant ces métamorphoses. La grande tendance dominante a longtemps été celle des lettres-destin communes dans le sens de lettres faites pour affecter non seulement les auteurs, les destinataires, mais aussi les narrateurs extradiégétiques à qui on rappelle l'inaccessible toute puissance des pouvoirs décisionnels métaphysiques : notamment, mentionnons les lettres divinatoires à textes sacralisés qui énoncent le passé et le futur des mélos traditionnels. Force est de constater que l'usage de l'épistolaire a évolué, en particulier, en faisant que les lettres-destin communes s'oralisent et s'individualisent. Cette évolution est très claire avec les films du cinéaste hongkongais Wong Kar-wai. Ce faisant un nouveau paradigme semble se faire jour qui creuse l'écart entre le pathos et le logos. La puissance mimétique du cinéma, sa capacité à restituer le monde réel fonde une nouvelle dialectique où l'énonciation épistolaire s'écarte de la réalité pour devenir une nostalgie, un souvenir d'un passé qui n'a, peut-être jamais existé, d'individus narrateurs dépossédés non plus seulement sémiologiquement parlant de leur essence, mais de leur existence même dans le monde réel. Cette césure quasiment épistémologique creuse la distance entre l'expression des percepts émotionnels du vécu quotidien. Paradoxalement, le pathos se replie dans la logorrhée puisqu'il se sent impuissant à changer le vécu. Et le logos abdique devant le devenir-fou du monde.

La crise des lettres-destin, la crise de leur dimension thérapeutique est à placer en écho à celle de la fin des grands récits du monde portés par les religions et les traditions, telle qu'annoncée par Jean-François Lyotard, dans la condition postmoderne : « Dans la société et la culture contemporaines, société postindustrielle et culture postmoderne, la question de la légitimité du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (1979 : 63). L'énonciation épistolaire est bien une quête du savoir, et de légitimité de ce savoir. La relation entre pathos et logos est un enjeu central de l'organisation des savoirs et de leur développement. Dans cette crise, l'empire du doute y prépare celui du factice. Et cette crise, encore, a lâché les hommes dans une chaos-errance, selon la notion de Deleuze : « qui implique une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevêtrement de points de vue, une coexistence de moments » (1968 : 56), où la reconnexion

entre le logos et le pathos est une quête quotidienne. Au lieu de résorber la crise, il semble que les nouvelles formes la stigmatisent et la pérennisent. C'est ce qui apparaît dans les tendances actuelles où on constate qu'entre l'écrivain et le lecteur se dresse l'écran ; un écran tout-puissant qui triangule la communication puis, en tant que médium, devient le message lui-même. En ce sens, comme dans les films précédemment cités du Japonais Hideo Nakata et du Chinois Jia Zhangke, il s'agit de moins en moins d'énoncés à proprement dit qui font l'objet des échanges, mais d'emballages d'énoncés pré-formatés par une instance extérieure dominante grâce au nouveau médium technologique. Ces emballages contiennent des traces d'un discours qu'ils contribuent à rendre discontinue, potentiellement altéré, à tout moment, par son compartimentage en blocs d'énoncés pré-formatés par les puissances communicantes tutélaires : une généralisation des spectres hantant non pas un monde mais dépossédant un monde d'une partie de lui-même, en s'en éloignant dans une représentation illisible ; illisible car identifiée artificiellement comme émanant d'un en dehors des rapports de forces préexistants.

De ce fait, et à l'inverse de ce que les apparences semblent clamer, les forces communicantes inter-médiuniques en ressortent toujours plus renforcées. On retrouve ici les enjeux de l'agir communicationnel dont parle Habermas : « En fin de compte, les mécanismes systémiques suppriment les formes d'intégration sociale, même dans les zones où une coordination d'action dépendant du consensus ne peut être remplacée, c'est-à-dire où la reproduction symbolique du monde réel est en jeu. Dans ces domaines, *la médiatisation du monde vivant revêt la forme d'une colonisation* » (1987 : 196). A partir du moment où les paramétrages du support, les caractéristiques du médium deviennent une tierce personne incontrôlable, dans le sens d'au-dessus du pouvoir des correspondants, une nouvelle dimension invisible – mais dont les puissances visuelles et sonores du cinéma peuvent rendre compte – s'ajoute aux usages vus jusqu'ici de l'énonciation épistolaire dans les films. Qu'elle soit celle du destin tout-puissant ou celle d'une individualité comme celle de Madame de Merteuil, la relation épistolaire devient un simulacre réifié de communication pour un simulacre réifié du monde.

8. Bibliographie

- Buckland, Warren. (ed.) (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell.
- Cathcart, Adam et Korhonen, Pekka. (2017). « Death and Transfiguration: The Late Kim Jong-il Aesthetic in North Korean Cultural productions ». *Popular Music and Society*, 4, 390-405. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1158987>
- Cheng, François. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, François. (2016). *Œil ouvert et cœur battant*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Coppola, Antoine. (2009). « Le Cinéma nord-coréen : arme de destruction massive ? ». *Les Temps Modernes*, 654, 179-196. <https://doi.org/10.3917/lm.654.0179>
- Debord, Guy. (1971). *La Société du Spectacle*. Paris : Champs Libre.
- Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.
- Derrida, Jacques. (1993). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. (2001). *Le Cinéma et ses fantômes*, Paris : Cahiers du cinéma.

- Dissanayake, Wimal (ed.) (1993). *Melodrama and Asian Cinema*. New York : Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139172523>
- Ebrey, Patricia et Walthall, Anne. (2005). *East Asia: A Cultural, Social and Political History*. Boston : Wadsworth Cengage Learning.
- Foucault, Michel. (1980). *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France*. Paris : Gallimard, Seuil.
- Foucault, Michel. (1981). *Mal faire, dire vrai*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain.
- Goss, Ismaela. (2017). « Tempo, memoria e identità nelle narrazioni complesse ». *Fata Morgana*, 31, 35-45. Récupéré de https://www.academia.edu/33068313/Tempo_memoria_e_identit%C3%A0_nelle_narrazioni_complesse_Fata_Morgana_31_-_Coscienza
- Guittard-Maury, Marie-Françoise. (2001). « ... c'est donc que j'aime votre absence... » *Revue Française de Psychanalyse*, 65, 587-601. <https://doi.org/10.3917/rfp.652.0587>
- Habermas, Jürgen. (1987). *Theory of Communicative Action. Volume Two: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston : Beacon Press.
- Haboush, Jahyun Kim. (ed.) (2009). *Epistolary Korea: Letters in the Communicative Space of the Choson, 1392-1910*. New York: Columbia University Press.
- Jung, Carl G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious. Volume 9, part I. The Archetypes and Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton University Press
- Liotard, Jean-François. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Richter, Antje. (ed.) (2015). *A History of Chinese Letters and Epistolary Culture*. Leiden : Koninklijke Brill NV.
- Thanouli, Eleftheria. (2009). *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. London : Wallflower Press.
- Vautherin-Estrade, Martine. (2004). « Courriers cybernétiques : un jeu ambigu ? ». *Revue Française de Psychanalyse*, 68, 581-589. <https://doi.org/10.3917/rfp.682.0581>