

Rétrospective Hou Hsiao-hsien Le contemplatif

André Roy

Number 130, December 2006, January 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/12671ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (2006). Review of [Rétrospective Hou Hsiao-hsien : le contemplatif]. *24 images*, (130), 11–13.

Rétrospective Hou Hsiao-hsien

Le contemplatif

par André Roy



Good Men, Good Women (1995)

De ses premiers films commerciaux aux derniers, son parcours est pourtant presque classique : un travail balisé par une cohérence faite d'une série d'évolutions et de glissements progressifs. Ce Chinois d'origine est également acteur et producteur; il consacre toutefois, depuis 2000, l'entièreté de son temps à la réalisation. Figure de l'auteur complet, il a, comme l'écrit Olivier Assayas, transformé l'idée qu'on se faisait du cinéma chinois avant les années 1980'. La connaissance de la biographie de Hou Hsiao-hsien peut aider les Occidentaux à entrer dans une œuvre au premier abord difficile parce que inspirée en grande partie par l'histoire de son pays d'origine et celle de son pays d'adoption, histoire transformée par la dialectique que Hou pose entre l'espace privé et l'espace public, établissant dans le continuité spatio-temporelle de ses récits une vision symbolique de la rencontre de l'ancien et du moderne et en jouant de la proximité et de l'éloignement, de l'observation et de l'engagement – qui fait indubitablement de lui un grand contemplatif.

Vers une spécificité culturelle taïwanaise

Né en 1947 à Canton, dans la province du Guangdong, qui vient de se libérer du joug japonais mais qui est plongée en pleine guerre civile entre les partisans de Tchang Kaï-chek et ceux de Mao Zedong, le petit

Hsiao-hsien arrive avec sa famille à Taïwan en 1948. Surnommé A Ha et considéré comme une petite frappe dans son village, Fengshan, il grandit dans la rue et se décide, à l'adolescence, à entrer dans l'armée où il découvrira le cinéma. À 22 ans, il s'inscrit dans une école où on enseigne le théâtre et le cinéma. Il en sort diplômé en 1972 et travaille ensuite pendant une dizaine d'années comme assistant, scripte ou scénariste, tout en souhaitant devenir acteur (il tiendra en 1985 le rôle principal dans un film d'Edward Yang, *Taipei Story*, qu'il produira par ailleurs). Il aura néanmoins entrepris sa carrière de réalisateur dès 1980

avec *Cute Girl*. Il réalise deux autres films en 1981 et 1982, *Cheerful Wind* et *Green, Green Grass of Home*. Ces trois longs métrages constitueront ses seules incursions dans le cinéma commercial en tant que tel, commandes purement alimentaires : ce sont des films musicaux mettant en scène des chanteurs à la mode, réalisés par un bon professionnel de l'industrie locale du divertissement cinématographique. Hou Hsiao-hsien reniera très vite ces trois productions.

Il fait au début des années 1980 quelques rencontres décisives. En premier lieu, Chu Tien-wen, romancière, personnalité majeure

Résolument contemporain, logiquement expérimental, totalement original, tel apparaît le cinéma du Taïwanais Hou Hsiao-hsien, que les spectateurs occidentaux ont découvert avec *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* (1985), film qui marquera aussi la reconnaissance mondiale du cinéaste dont le succès de l'œuvre ira en grandissant au fil des ans. Considéré comme le chef de file de la Nouvelle Vague taïwanaise, apparue au début des années 1980, HHH a construit en un peu plus de vingt ans et dix-sept films (son dix-huitième, *Ballon rouge*, est en postproduction) une œuvre d'un style et d'une richesse aussi uniques qu'exemplaires, qui fait de lui un auteur incontournable du paysage cinématographique actuel.



Three Times (2005)

de la littérature taïwanaise, qui l'initiera à l'esthétique moderne. C'est elle qui l'introduit dans le milieu intellectuel de Taipei où il fait la connaissance de gens comme Wu Nien-jen (scénariste puis réalisateur), Chen Kuofu (critique puis réalisateur), Peggy Chiao (publiciste et productrice) et, surtout, le cinéaste Edward Yang. C'est à leur contact qu'il entame une réflexion théorique dont il ne s'était guère soucié auparavant et qui débouchera sur son désir de faire un cinéma différent, dans une industrie qui considère le film comme un loisir de masse et les réalisateurs comme des hommes assoiffés d'argent et de gloire. Il participe à deux œuvres collectives, *In Our Time* (1982) et *L'homme-sandwich* (1983) qui seront considérées comme les manifestes de la Nouvelle Vague taïwanaise, mouvement né du désir de définir la spécificité culturelle des habitants de l'île, dans laquelle doivent se croiser la découverte de leurs racines – ce qui permettra l'affirmation identitaire d'une partie de la population qui se considère comme opprimée et humiliée depuis son exil de la Chine – et la découverte, au cours de voyages, des autres cultures, celles des Chinois résidant à Hong Kong et aux États-Unis. Cette interférence nourrira la volonté des jeunes cinéastes de renouveler le cinéma pratiqué à Taipei.

Les films collectifs serviront à Hou Hsiao-hsien de transition vers un cinéma d'auteur dont *Les garçons de Fengkuei* (1983) constitue le premier jalon. On sent bien que le cinéaste cherche encore un style, qu'il trouve des pistes qui le conduiront à cette mélancolie qui ressortira durablement de ses films postérieurs et où se distinguent, entre autres, son attachement et sa sensibilité à la douleur qui ronge les gens. En plus, on y voit un cinéaste intéressé par la situation de la jeunesse de son pays, sa manière d'être (une certaine façon de marcher, de se déplacer, que le plan-séquence encadrera amplement, le réalisateur jouant déjà du recadrage de l'espace et de sa composition par des pleins et des vides), ses corps comme poussés ou stoppés par la caméra, qui les saisit dans des attitudes burlesques ou raffinées. Outre la fréquentation des petits malfrats et des ranconneurs, qu'on retrouvera dans *Goodbye South, Goodbye*, Hou confirme là sa prédilection future pour les lieux clos, maisons ou appartements claustrophobes convenant parfaitement à des êtres enferrés dans une schizophrénie qui ne dit pas son nom.

Mais *Les garçons de Fengkuei* signe aussi la première partie d'une tétralogie autobiographique, bloc initial de trois films qui deviendront autant de démarches, sur le plan narratif, de Hou Hsiao-hsien. Les autres parties comprennent *Un été chez grand-père* (1984), film sur les difficultés d'un enracinement dans un nouveau pays et qui rappelle, par son jeu du dehors et du dedans, les films d'Ozu (auquel HHH rendra hommage avec *Café Lumière*) ; puis *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* (1985), histoire familiale, sur laquelle pèsent les morts qui ont peuplé l'enfance de A Ha, racontée par une voix off qui donne une empreinte fortement mélancolique à la meilleure œuvre de cette tétralogie autobiographique qui se clôt par *Poussières dans le vent* (1986) qui, cette fois, déroule l'adolescence de A Ha et d'un groupe d'amis avant la fin de leur service militaire ; HHH y poursuit son travail sur le temps et l'espace, en particulier par la lumière (la clarté et l'obscurité comme paramètres) et les panoramiques (lents, doux).

Le présent et le passé

Après une œuvre de transition, *La fille du Nil* (1987), faux film de gangsters, on peut distinguer un deuxième bloc de films dans l'œuvre de Hou : ses fresques historiques – qui n'ont d'ailleurs rien à voir avec le style pompier des fresques hollywoodiennes ; Hou étant un fordien de premier ordre, sa réalité historique et, par le fait même, politique passe avant tout par des chroniques familiales et personnelles et des micro-événements. Le premier volet de cette suite sur l'histoire de Taïwan, qui comprend *Le maître de marionnettes* et *Good Men, Good Women*, est considéré par la critique comme un chef-d'œuvre. C'est *La cité de la douleur* (1989), réalisé juste après la levée de la loi martiale et traitant des événements du 20 février 1947 (la police tue plus de 20 000 civils lors d'une émeute). Véritable polyphonie sur le temps, le film dessine avec un lyrisme discret les destins mêlés de quatre frères soumis aux rivalités intestines et aux questionnements existentiels. Le talent pour l'art de la contemplation du cinéaste prend toute son évidence dans cette pureté visuelle qu'il jette comme un manteau sur les gens et les paysages : on a l'impression que Hou Hsiao-hsien est en train d'enregistrer, avec une vigilance intense, l'image des âmes, et ce, malgré un fond historique tumultueux

qui nourrit ce que beaucoup de spectateurs taïwanais considèrent comme un film du terroir, une description minutieuse des codes sociaux et une vision méticuleuse de la hiérarchie familiale qui restent opaques pour nous, Occidentaux, qui, en plus, ne sommes pas aidés par la complexité narrative étourdissante et déconcertante du film.

Hou Hsiao-hsien concrétise ensuite sa collaboration commencée avec Li Tien Lu, qui a déjà joué dans *Poussières dans le vent* et *La cité de la douleur*, en lui consacrant son second volet historique, *Le maître de marionnettes* (1993). Il signe un pacte avec Li : il tracera son portrait si le vieil artiste lui raconte la période historique de la Chine précédant l'occupation japonaise. Par là, il peut encore creuser, avec la délicatesse qu'on lui connaît, les relations entre le privé et le public, entre l'individuel et le collectif, entre l'intime et l'historique ; c'est même ces «entre» que HHH filme tant il tire parti des ellipses, des interruptions temporelles et de la voix off, trouant ainsi son récit, le rendant lacunaire et – on imagine facilement – plus mystérieux encore, comme si les souvenirs de Li n'étaient en fait que des rêves que le spectateur peut ou doit interpréter.

Good Men, Good Women (1995) conclut le cycle historique et annonce la période ultérieure en effectuant un glissement de la représentation d'un monde à dominante rurale vers un monde citadin (pleinement assumé dans *Goodbye South, Goodbye*). Juxtaposant les deux thèmes qui imprègnent déjà si fortement l'œuvre de Hou, soit la mémoire individuelle et la mémoire collective, le film entremêle trois époques (le présent de 1995, le passé récent montré en flash-back et le passé plus lointain de 1945) et établit des correspondances entre deux générations de Chinois. Si la fixité des plans et la frontalité du filmage demeurent des données essentielles de l'esthétique du cinéaste, permettant la douce fluidité de la narration, elles s'arriment de plus en plus à une observation sensuelle des êtres, de leurs désirs comme de leurs souffrances.

Les espaces clos

Quoique ne faisant pas partie de la trilogie, on peut inclure dans ce bloc historique *Les fleurs de Shanghai*, réalisé en 1998 et où toute l'action est confinée dans un seul espace clos ; nous ne sommes cependant plus dans la fresque par l'abolition de tout espace

extérieur. Une musique tout à la fois hypnotique et lancinante (elle couvre toute la durée du film) baigne le quotidien d'un bordel au XIX^e siècle; la fiction s'en trouve plus grave et mélancolique encore. Celle-ci est surtout épurée au maximum, le cinéaste gommant le temps par des fondus au noir et n'établissant aucun raccord qui pourrait expliquer les liens entre les séquences et éclairer l'intrigue (on négocie des affaires et des contrats en se conformant à des codes qui régissent les gestes et les prises de parole dans un bordel). On pourrait se sentir frustré de tant d'économie narrative et pourtant on reste subjugué par l'inlassable beauté qui nappe le film et nous enveloppe littéralement.

La troisième suite est inaugurée par un film magnifique qui décrit la société contemporaine taïwanaise à la recherche de ses repères : *Goodbye South, Goodbye* (1996). Le film, constamment zébré par les tribulations des personnages et par des plans-séquences très lents et toujours au bord de la brisure, s'articule autour de citoyens désorientés, incapables de se comprendre, tiraillés entre le désir et l'impossibilité de quitter Taïwan; Hou critique, d'une certaine façon, des citoyens qui se cherchent mais de manière indolente, sans véritable volonté, et ne parviennent pas alors à trouver leur identité dans la frénésie du monde moderne. Il y remet en question le plan, sa durée, son cadre, dans une composition extrêmement étudiée : une frontalité qui saisit diverses actions simultanées et un hors champ qui réquisitionne notre attention – car de là viendra, se dit-on, une catastrophe, un acting out – et nous permet de mieux surveiller l'image qui fourmille de faits banals et d'incidents bénins. Tout est mouvement dans un univers littéralement fermé, décadent, en voie d'étouffement entre les couleurs et les sons. L'œuvre est d'une beauté à couper le souffle, rendue à un tel point de fulgurance qu'on se dit que Hou Hsiao-hsien ne pourra s'assurer longtemps de sa permanence dans ses prochains films.

Un monde aérien insaisissable

Et pourtant, il y aura *Millenium Mambo* (2001) qui célèbre, par son titre même, l'entrée dans le troisième millénaire mais qui est surtout totalement ancré dans la réalité contemporaine de Taipei. Le cinéaste fait plus que systématiser sa manière de raconter et de montrer, il la souligne : la narration est encore dérou-

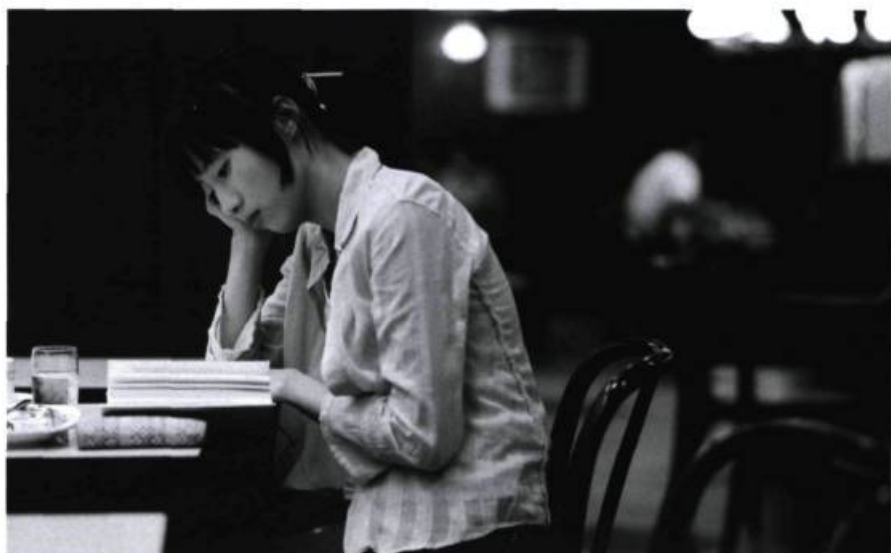
lée sous forme de fragments, que des plans-séquences isolent, réduite au minimum par des actions et des gestes d'une grande banalité (allumer une cigarette, se verser à boire, etc.), tandis que la musique techno imprègne fermement le film (comme celle des *Fleurs de Shanghai*) et que les couleurs, saturées, semblent asphyxier l'espace (là aussi claustrophobe). C'est un deuxième volet sur le quotidien de la capitale de Taïwan, s'arrêtant comme le précédent sur l'artificialité d'une partie de sa population, les jeunes. Le cinéaste y illustre la vie de night-clubbers, leur créant par la magie du cinéma un monde aérien, flottant, d'une douceur enivrante, aux sensations volatiles, mais dont on ne saisira jamais la totalité, obscure à demeure, enfermée dans un espace-temps qu'une voix off déstructure tout en lui donnant une solide homogénéité. Le film devient une sorte d'objet insaisissable, placé sur une ligne de fuite qui nous emporte, comme le désarroi et le désespoir, souterrains, transportent les personnages dans un réel dont on ne sait si c'est le paradis ou l'enfer.

À ce point de son œuvre, on se demande comment Hou pourra aller plus loin dans cette mise en images déjà si profonde et intense du monde actuel. On ne sera pas surpris qu'il tourne *Three Times* (2005) après la parenthèse – très belle, soit dit en passant – que constitue *Café Lumière* (2004), hommage émouvant, sous forme de fiction,

à Yasujiro Ozu pour le centième anniversaire de sa naissance, tourné au Japon, là où déjà l'héroïne de *Millenium Mambo* se réfugiait après une crise de jalousie.

L'œuvre se présente comme une sorte de bilan de ses films précédents, voire comme un résumé de ses trois démarches (autobiographique, historique et contemporaine) puisqu'elle est divisée en trois segments qui sont situés respectivement en 1966, 1911 et 2005, ce qui rappelle *Les garçons de Fengkuei*, *Les fleurs de Shanghai* et *Millenium Mambo*, et interprétés par les deux mêmes acteurs. On peut considérer le film comme un regard rétrospectif de HHH sur son œuvre passée, comme une réécriture, comme un dispositif purement formel ou, tout simplement, comme une pause. Mais la «patte» du réalisateur est bien là, dans ce triptyque voué encore une fois au vide et au plein de l'image, à la durée et à la suspension du temps, à la sensualité des corps, à la beauté de la jeunesse et à sa détresse. Œuvre de transition? Certainement, mais travaillée elle aussi par la mélancolie, la solitude et la douleur, traversée par des sensations et des sentiments qui sont comme saisis au vol pour le contemplatif que demeure encore et toujours Hou Hsiao-hsien. 

¹ Dans sa préface à *Hou Hsiao-hsien*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1999, p. 5.



Café Lumière (2004)

Cette intégrale de l'œuvre du cinéaste taïwanais Hou Hsiao-hsien qui débutait le 6 décembre se tiendra jusqu'au 21 décembre à la Cinémathèque québécoise.