

24 images

24 iMAGES

Mike Hoolboom

Bruno Dequen

Number 163, September 2013

100 cinéastes qui font le cinéma contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70306ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2013). Mike Hoolboom. *24 images*, (163), 24–24.

Mike Hoolboom



Ce cinéaste torontois est le véritable psychanalyste contemporain des images en mouvement. Depuis ses débuts, deux courants sous-tendent sa filmographie : d'un côté, les films ouvertement autobiographiques (*Mark* ou son dernier film, *Buffalo Death Mask*) ; de l'autre, une réflexion sur le statut politique des images (*Imitations of Life*, *Lacan Palestine*).

Cette dichotomie apparente est toutefois trompeuse puisqu'elle semble scinder son œuvre entre les projets relevant de l'autothérapie et les autres proches de l'analyse culturelle. Or, ce n'est pas le moindre des paradoxes de Hoolboom que de brouiller constamment les pistes. Ses projets les plus personnels se transforment constamment en réflexion sur la nature des images et la capacité du cinéma à représenter l'individu, alors que ses réflexions plus larges sont constamment parasitées par des voix off ou des images d'origine privée.

Inévitablement, sa démarche le rapproche des essais cinématographiques – et de la capacité d'observation oblique – de Chris Marker. Dans les deux cas, la question au cœur de cette démarche demeure : « Que nous disent les images ? » Partant d'une même question, leurs cheminements sont cependant très différents. Alors que Marker n'a eu de cesse de déployer son intelligence et son impressionnante culture sous de multiples formes, Hoolboom demeure quant à

lui toujours principalement obsédé par les mêmes paramètres théoriques et esthétiques. Le collage, la psychanalyse freudienne ou lacanienne et la politique sexuelle sont ses champs d'investigation privilégiés.

Pour Hoolboom, le monde est image, et cette image doit être psychanalysée. Loin de réduire la portée de son œuvre, cette idée permet de rendre compte de la singularité de son travail qui semble souvent provenir d'une nécessité vitale. C'est par les images que Hoolboom appréhende le monde et c'est par elles qu'il réfléchit sa propre vie – et la nôtre. Ce parti pris apporte à son cinéma un ton impudique et extrêmement personnel qui peut désarçonner de prime abord, mais qui permet souvent d'aller au cœur de notre fascination pour ces étranges images animées. – Bruno Dequen

« Pour Hoolboom, le monde est image, et cette image doit être psychanalysée. »

Hou Hsiao-hsien



Cinéma politique, même directement politique parfois, mais pourtant de l'intimité. Un cinéma du cri et du chuchotement, comme le suggère si bien Bérénice Reynaud, fortement lié au destin de son pays. On doit prendre la mesure du renouvellement formel qu'a apporté Hou Hsiao-hsien, principalement avec ses films réalisés sur sa terre natale. Avec leur beauté

raffinée, leur narration dense, exigeante pour, parfois, des récits presque indéchiffrables (si on ne connaît pas l'histoire de Taiwan), ses films sont d'une splendeur à couper le souffle. Ils mélangent tout à la fois l'histoire et la chronique personnelle. Ils acquièrent une universalité évidente parce qu'ils font se croiser avec élégance et en même temps avec frénésie engagement social et avancée formelle, le proche et le lointain, la cruauté et la morale, l'illusion et la sensualité.

Le cinéaste a reformulé ses thèmes au fil des ans. Plus autobiographique dans ses premiers films (comme *Les garçons de Fengkuei* et *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*), Hou se lance dans la fresque historique (comme *La cité des douleurs*, *Good Men, Good Women*, *Les fleurs de Shanghai*), avant de s'adonner aux tableaux intimes et contemporains (comme *Goodbye South, Goodbye*, *Millenium Mambo*, *Three Times*). Chaque fois, il pousse plus loin la question du rythme et du cadre. La lenteur est entretenue comme

pour mieux hypnotiser le spectateur, et le cadre est tellement travaillé, presque à rendre abstrait le paysage ou le décor, qu'il semble vouloir égarer le regard de ce spectateur. L'ordonnement des plans suit une stratégie scénographique qui cherche à établir des correspondances entre le dedans et le dehors, tout en multipliant les actions dans le même plan. Tout cela est subtil, car le trop-plein qui en résulte n'obstrue ni n'arrête la fluidité du récit. La linéarité est déconstruite, la fiction fracturée, notre vue perturbée, certes. Mais cette déstabilisation permet pourtant d'accueillir la tranquille douleur des personnages, leur désespoir inutile (puisque'ils sont dans la perte totale). C'est en cela que le cinéma de Hou Hsiao-hsien est grand et moderne. – André Roy

« ... ses films font se croiser avec élégance et en même temps avec frénésie engagement social et avancée formelle... »