



Le temps dans le cinéma d'Hou Hsiao-hsien : “ Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé ”

Clément Ibagne

► To cite this version:

Clément Ibagne. Le temps dans le cinéma d'Hou Hsiao-hsien : “ Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé ”. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01258871

HAL Id: dumas-01258871

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01258871>

Submitted on 5 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – Arts plastiques et Sciences de l'art

Le temps dans le cinéma d'Hou Hsiao-hsien :
« *Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé* »



Mémoire de master 2 recherche Cinéma et audiovisuel

Présenté par M. Clément Ibagne

Sous la direction de M. José Moure

Année universitaire 2014-2015

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

UFR 04 – Arts plastiques et Sciences de l'art

Le temps dans le cinéma d'Hou Hsiao-hsien :

« *Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé* »



Mémoire de master 2 recherche Cinéma et audiovisuel

Présenté par M. Clément Ibagne

Sous la direction de M. José Moure

Adresse :

Mail : ibagne.clement@gmail.com

Téléphone :

Année universitaire 2014-2015

*Remerciements à Marie Grellier pour ses relectures, à Josué Morel
pour ses conseils précieux, ainsi qu'à mon directeur de recherche,
José Moure.*

INTRODUCTION :

*Time past and time future
What might have been and has been
Point to one end, which is always present.*

*Le temps passé, le temps futur,
Ce qui aurait pu être et ce qui a été
Tendent vers une seule fin, qui est toujours présente.*

T. S. Eliot

Si, pour certains théoriciens, le cinéma ne se conjugue qu'au présent -l'action du plan se déroulant toujours au présent, celui du visionnage- il semblerait que certains cinéastes accordent à ce temps une importance toute particulière. Hou Hsiao-hsien fait partie de ces « cinéastes de l'instant » qui ambitionnent de capter le temps, de le rendre perceptible, presque palpable, et font du temps l'élément quasi-central de leur film. Ce faisant, la temporalité n'est souvent d'aucune utilité dramatique et constitue ainsi le sujet principal du film, laissant la part belle aux sensations : « *Le flot caressant du temps nous enveloppe et notre attention finit par se porter sur la dimension subtile et infiniment précise des sensations* »¹.

Hou Hsiao-hsien possède, en effet, un rapport intime et particulier au temps. Ne serait-ce que par des temps de tournage souvent très longs (plusieurs années pour *Goodbye South, Goodbye* ou pour *Millennium Mambo* par exemple), par la durée qui sépare la sortie de certains de ses films (le dernier en date, *The Assassin*, marque le retour du cinéaste après huit ans « d'absence »), Hou semble d'abord entretenir un rapport privilégié avec la lenteur. Au regard de

1 Yvette BIRO, *Le temps au cinéma*, Lyon, Éditions Aléas, 2007, p. 58.

ses films, ce constat ne se détrompe pas, bien au contraire. Lors de la découverte d'un film d'Hou Hsiao-hsien, ce qui frappe en premier lieu, c'est ce sentiment d'être face à un énorme agrégat d'espace-temps que le cinéaste sculpterait en direct. Ce qui semble lui importer semble moins être une quête de la réalité qu'une quête du temps, que l'expérience du temps.

Filmer le temps. Plusieurs degrés de lecture s'offre à nous. Au premier abord et au regard des premiers grand films de Hou (les premiers films du début des années 80 sont des divertissements légers que l'auteur lui-même tend à vouloir séparer du reste de sa filmographie), nous pourrions penser que filmer le temps chez Hou, c'est d'abord filmer l'Histoire, la grande comme la petite. *Les Garçons de Fengkuei*, *Un Été chez Grand-Père*, *Un Temps Pour Vivre*, *Un Temps Pour Mourir*, *Poussière dans le vent*, sont des films autobiographiques, enracinés dans l'histoire personnelle et familiale de Hou ou bien dans celle de sa scénariste Chu Tien-wen et déjà les questions biographiques étaient aussitôt converties en questions de mise en scène, soit l'empreinte évidente du grand cinéaste à venir (s'il ne l'était pas déjà). Quand à *la Cité Des Douleurs*, *Le Maître Des Marionnettes* et *Good Men, Good Women*, ces films embrassent l'histoire troublée de Taïwan. Il s'agit de renouer avec un temps que le cinéaste, ayant immigré de Chine dans son enfance après la débâcle du Kuomintang suite à la victoire de Mao Zedong, n'a pas connu. Un temps longtemps soumis à la censure, voué, sinon à l'oubli, au silence. C'est probablement la levée de la loi martiale en 1987 qui favorisera cette nouvelle orientation du cinéma de Hou. « *Les « douleurs » sublimement illustrées dans sa trilogie, sont l'expression du sentiment*

*de cette perte, touchant à sa mémoire personnelle et à la mémoire collective de sa génération »*².

Si la question du temps a toujours eu une importance primordiale dans son œuvre, la sortie de *Goodbye South, Goodbye* en 1995 fait, en revanche, office de petit séisme dans la filmographie de son auteur et ne marque pas tant une rupture (le terme serait un peu trop fort) qu'une sorte de nouveau départ, une reformulation de ses propres obsessions, le début d'une nouvelle quête ou enquête. Ainsi, lorsqu'il évoque le tournage de *Goodbye South, Goodbye*, Hou Hsiao-hsien évoque l'objectif qu'il s'était fixé en ces termes : « *Je voulais filmer le présent, capter ce qui se passait devant la caméra, mais je n'arrivais pas à me débarrasser de mes anciennes habitudes de cinéaste. J'ai été contraint de lutter pour oublier le passé et me concentrer uniquement sur ce qu'il y avait devant moi* »³. Comme nous l'expliquait sa scénariste Chu Tien-wen lors de sa venue à Paris en mai 2015⁴, Hou Hsiao-hsien a su dépasser sa propre histoire. Par deux fois : d'abord pour mettre en scène l'histoire perdue de Taïwan puis pour finalement lui tourner le dos et se rediriger vers des sujets plus contemporains.

C'est cette nouvelle période contemporaine qui fera l'objet de notre étude; de 1995 et la sortie de *Goodbye South, Goodbye* à 2007, date à laquelle sort *Le Voyage Du Ballon Rouge*. Celle-ci va marquer une étape décisive dans l'évolution du style d'Hou, marquant une

2 Hasumi SHIGUEHIKO, « Nostalgie du présent », dans Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahier du Cinéma, 2005, p.58.

3 Frodon Jean-Michel (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Editions cahiers du cinéma, 1999, p.78.

4 <http://www.potemkine.fr/Potemkine-dossier/Rencontre-avec-chu-tien-wen-romanciere-et-scenariste-la-cite-des-douleurs-28-mai-2015/pa95m5dossier55.html>

réelle radicalisation dans la conception du temps du cinéaste.

L'influence de Yasujiro Ozu sur le cinéma d'Hou Hsiao-hsien semble capitale dans cette nouvelle esthétique, tant leur style se reflètent, se répondent dans un jeu de miroir, d'écho. « *Mon style se situe en quelque sorte en face du sien ; non pas contre, mais en face* »⁵ dira-t'il. C'est à la sortie de *Café Lumière* en 2003, film hommage au maître japonais pour le centenaire de sa naissance qu'il lui consacre, qu'Hou réalise l'importance de l'œuvre d'Ozu sur la sienne. Le réalisateur affirme par ailleurs qu'il aurait sûrement tourné plus de sujet contemporains s'il avait connu Ozu plus tôt : « *Je ne parviens pas à saisir le présent, mais je sais qu'il faut le capter comme l'a fait Ozu* »⁶ explique t-il à Emmanuel Burdeau dans un entretien fleuve. Le temps qui passe, le souvenir, la tristesse des moments perdus, l'éphémère de l'instant et sa pérennité par-delà sa disparition dans le temps sont autant de thèmes que Hou Hsiao-hsien partage avec Ozu. En découvrant ces films, cette œuvre et ce style si singulier, Hou semble trouver bien plus qu'une nouvelle motivation (filmer le présent comme l'a fait Ozu), mais bel et bien la matière pour parfaire son style. Bien entendu, il ne s'agit pas pour lui de reprendre les formes du cinéma d'Ozu, mais plutôt d'en faire les outils de son propre style. Et c'est durant la période qui nous intéresse (même si la découverte d'Ozu se fait un peu plus tard) qu'Hou, avec sa propre compréhension du style de son aîné, va lui donner sa pleine mesure, le synthétiser, et littéralement le fusionner au sien pour créer son « équivalent » contemporain, son écho.

5 Entretien avec Emmanuel BURDEAU dans Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2005, p. 119.

6 Ibid, p. 57.

Ainsi, c'est par cet habile jeu d'échos que communiquent les deux cinéastes, les deux générations. Notons par exemple chez Hou ces plans « où il ne se passe rien » sur lesquels nous reviendrons, moments d'attentes, de contemplations qui semblent être en dehors du scénario voire en dehors du film et qui se suffisent à eux-mêmes. Ce sont ces fameux « plans vides » chers à Ozu dont certains spécialistes ont coutume de dire qu'ils représentent un peu de temps à l'état pur. Ces moments éphémères, soumis à l'impermanence, que vivent cycliquement les personnages houïens de cette période ne sont jamais les étapes nécessaires à la progression de l'histoire. Ils cristallisent l'instant de par leur fugacité et leur apparente inanité dramaturgique. Pour citer Vincent Amiel, ces moments sont « *comme chez Ozu, assez répétitifs pour échapper à la durée, et assez fragiles pour ne pas être hiératique. Ainsi en est-il dans le film [Millennium Mambo] de ces moments de neige qui, lors d'un voyage au Japon, sont comme des pliures du temps, des traces éphémères à l'image des visages inscrits dans la congère, et des voiles indéchirables sur la vie de Vicky* »⁷.

Filmer le temps, filmer le présent donc, mais de quel présent parlons-nous au juste ? Il ne faut pas nécessairement comprendre le terme « présent » dans l'acception habituelle d'une époque contemporaine par les mœurs, il ne s'agit pas de limiter la notion de temps à la notion d'époque. Pas plus que Hou n'a filmé le passé parce qu'il a filmé l'Histoire, il n'a pas filmé le présent parce qu'il a filmé le monde contemporain. Si nous pensions encore que l'époque du film

⁷ Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », dans Diane ARNAUD (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J, 2013, p. 39.

dicte le temps du film, Hou nous rappelle le contraire à plusieurs reprises et de la meilleure des façons ; les enjeux de cette nouvelle esthétique iront se refléter jusque dans ses quelques rares nouvelles incursions dans l'histoire : *Les Fleurs de Shanghai* (1999) ou deux des trois segments que composent *Three Times* (2005) participent effectivement à la même dynamique. Non, le présent dont nous parlons est tout autre, et engage bien plus qu'un simple scénario se déroulant de nos jours.

Même vingt ans plus tard, un film comme *Goodbye South, Goodbye*, semble toujours fermement figé dans le présent, mais celui-ci n'est plus le « présent de l'histoire » qui n'est qu'éphémère, qui vieillit et laisse des traces comme les rides marquent le visage d'un homme. Lorsque nous regardons *Goodbye South, Goodbye* aujourd'hui, ce n'est pas 1995 (date de sa sortie) que nous voyons et revoyons. Ce présent n'est pas celui du visionnage et re-visionnage. Non, cette sensation, c'est le sentiment de l'impermanence, de l'écoulement du temps, toujours intact des années plus tard, et qui laisse supposer l'invention de nouvelles formes, de nouvelles manières de capter l'instant, l'éphémère. Désormais, Hou semble ne vouloir filmer plus que des corps sans histoire, sans passé, et finalement, moins des personnages que la marche inéluctable du temps : « *Millennium Mambo se distingue par une série de plan-séquences dont l'objet principal semble être le présent même, un présent moins massif que musical, distendu, capable d'inclure dans ses marges un passé immédiat ou un futur proche* »⁸.

8 Patrice BLOUIN, « Sous les sunlights », Cahiers du Cinéma, n° 562, novembre 2001.

Hou s'acharne alors à tisser au travers les films suivants une véritable radiographie du présent. Mais de quel présent parle t-on au juste ? Il s'agira, bien sûr, de le définir. Et comment le donner à voir ? Si pour certains théoriciens et cinéastes, comme nous l'avons rappelé, le cinéma se conjugue nécessairement au présent alors ne s'agit-il simplement que de filmer ? De poser sa caméra et de l'allumer ? Capturer le présent ne nécessiterait alors aucune autre intervention que celle de la caméra ? L'enjeu est tout autre et comme nous tenterons de l'expliquer, l'axiome voulant que l'image cinématographique soit inévitablement au présent est une fausse évidence. « *Aujourd'hui, en tant que cinéaste, je veux filmer le présent* »⁹ : l'ambition laisse présager une nouvelle forme, inédite, mais le cinéaste n'abandonne pas ce qui caractérisait en partie son style jusqu'à présent. Le plan séquence ou les plans larges font toujours partie intégrante de son écriture et continuent de la définir. Non, le style de Hou ne change pas, il mute, il évolue, et varie sensiblement. Alors comment rendre sensible le temps, le rendre « visible » ?

Tout d'abord, Hou est profondément moderne : « *J'identifiais le présent à la modernité, sans voir que dans ce présent entrent aussi le passé, les traditions* »¹⁰. Esthétique de l'étirement, de l'écoulement temporel, dédramatisation, effets de répétitions, enlisement du récit, refus de l'intrigue, brouillage des coordonnées spatio-temporelles, pas de manipulation du réel, tout ces composants de la modernité façonnent son œuvre, une œuvre exigeante et riche d'un traitement stylistique unique établissant un nouveau rapport au monde, au réel, à

9 Entretien avec Emmanuel BURDEAU, Op. Cit., p. 112.

10 Ibid, p. 118.

la nature et bien évidemment, au temps. D'un autre côté, Hou Hsiao-hsien, émigré, on l'a dit, à Taïwan, reste profondément chinois et la pensée traditionnelle chinoise vient également caractériser l'ensemble de son œuvre. Or, si elle nous apparaissent comme antinomiques, ces deux notions semblent, chez Hou, cohabiter placidement. Cette pensée chinoise ne contredit pas pour autant la conception moderne du cinéma d'Hou, et on pourrait même se demander si le monde chinois ne serait pas « naturellement » porteur des valeurs formelles et esthétiques vers lesquelles tend la modernité cinématographique.

Si Hou Hsiao-hsien est moderne, il ne l'est pas nécessairement au sens où les modernes héritent du classicisme et le remettent en question. L'œuvre de Hou ne s'est pas construite par opposition, ou par le questionnement d'un cinéma antérieur au sien. Les films de Hou font du cinéma avec la culture chinoise, avec son histoire, sa géographie... Il est ainsi plus proche des grands créateurs de formes comme Dreyer ou Murnau, qui étaient en quelque sorte modernes avant la modernité, ou encore de Ozu qui, au prix d'une relecture occidentale, était « moderne malgré lui » pour reprendre l'expression de José Moure : *« En découvrant les films d'Ozu, les occidentaux découvraient pour la première fois un cinéma de l'épiphanie, de l'écoulement du temps, de l'être-là des choses, un cinéma « hyper-bazinien », de l'intervention minimale, du plan séquence, du degré zéro de l'énonciation. En fait, il s'agissait là d'une réinterprétation occidentale et moderne d'un cinéma profondément ancré dans la culture Zen. Au delà des notions de raréfaction, fixité, ascèse, dénuement, monotonie, généralement attribuées à Ozu, c'est dans l'approche Zen et transcendantale du réel que réside la contribution*

de Ozu à la modernité »¹¹.

Hou, lui aussi, multiplie les propositions esthétiques suggérant une affinité profonde entre l'esthétique chinoise et la mise en scène moderne. L'œuvre de Hou Hsiao-hsien et cette conception si singulière du temps dont nous tenterons de relever les signes semblent devoir autant aux estampes chinoises, aux théâtre d'ombre, à la culture Zen, à Confucius (« *Regarder et ne pas intervenir, observer et ne pas juger* »), qu'à Jean-Luc Godard (dont il cite souvent *A bout de souffle* comme source d'inspiration) ou de tout un pan de la modernité cinématographique occidentale avec qui il partage plus d'une accointance. « *Montrer dans une passivité toute poétique, souvent assimilé à la contemplation, plutôt que raconter activement à grand renfort d'effets narratifs ou émotionnels et par-delà psychologiques, telle est la marque évidente de la modernité de Hou* »¹². Ayant établi le contexte, il s'agira donc dans un premier temps d'identifier ce temps qu'Hou tente de saisir, puis d'analyser ce qui en fait la singularité en relevant les signes.

Mais, rappelons-le, le corpus qui nous intéresse à beau privilégier les sujets contemporains, filmer le présent chez Hou Hsiao-hsien n'est jamais nier le passé (*Les Fleurs de Shanghai* se déroule au XIXème siècle et *Three Times* se divise en trois segment se déroulant respectivement en 1966, 1911 et 2005), et ses films continuent de porter en eux la mélancolie propre à ses tout premiers films. Mais,

11 José MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997, p. 123.

12 Antony FIANT, « Si Paris m'était montré : articulation des espaces dans *Le Voyage du ballon rouge*, dans Antony FIANT, David VASSE (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 47

encore une fois, loin de contrecarrer cette ambition du présent, chaque retour en arrière, chaque souvenir semble toujours se conjuguer au présent car finalement, qu'est ce que le souvenir si ce n'est le passé qui survient, qui arrive brusquement à l'improviste... La notion de temps présent ne paraît-elle, dès lors, quelque peu réductrice ? Ce qui semble être à l'œuvre dans les films de cette période n'est peut être pas tant la représentation du temps présent que celle d'une sorte de temps « total » : un « en-dehors » du temps, n'appartenant qu'à lui-même, fusionnant passé, présent et futur dans un même flux. Un temps cyclique revenant sans cesse sur lui-même, à l'image de l'Ouroboros se dévorant lui-même la queue, un temps qui, à force d'échos et de répétitions, de jeux de miroirs et de remémorations tend à disparaître.

C'est peut être vers cela que tend le temps Houien : « *il ne passe pas, il agglomère, il colle, il calcifie* »¹³.

13 Durafour Jean-Michel, *Millennium Mambo*, Chatou, Les éditions de la transparence/Cinéphilie, 2006, p.63.

I.

Présences du temps, temps présent

1) Quel est le temps du cinéma ?

« *J'étais hier au royaume des ombres...* »¹⁴

Des ombres, c'est bien cela que retient Maxime Gorki, saluant la naissance du cinématographe et spectateur chez Lumière : une foule de spectres, de fantômes, de revenants, rendus poussiéreux et blanchis par l'émulsion. En captant un bloc de mouvement-durée, le cinéma intègre pour la première fois le temps directement dans l'image. C'est l'une des thèses de Jean-Louis Schefer¹⁵, qui avance que c'est le temps, et non le mouvement qui est injecté, le premier, dans ces images des films primitifs. Cette conscience du temps articule l'humain sur le temps « objectif » des choses (entendons par là le temps de l'horloge), son flux terrible.

Gorki y voit des spectres, car finalement, en capturant la vie, le cinéma anticipe sur la mort du sujet filmé, rapporté à sa durée « objective » que l'appareil cinématographique capte. La mort y est toujours présente, du moins au futur, comme une promesse. Le cinéma nous met *devant le temps*, voilà la clé. Il nous met devant une mémoire mécanique qui, toujours anachronique, re-monte le passé (ceci a été) dans un triple présent : le nôtre, celui du visionnement, celui que le film ré-effectue. Le présent du film, capté sur du temps, anticipe déjà sur son achèvement.

14 Maxime GORKI, 4 juillet 1896, cité dans *Le Spectateur nocturne*, de Jérôme PRIEUR, Éditions Cahiers Du Cinéma, 1993.

15 Thèse notamment développé dans son ouvrage *Du Monde et du Mouvement des Images*, Éditions Cahiers Du Cinéma, 1997.

Ainsi, comme le soulignera également Tarkovski¹⁶, c'est le temps qui serait la base du cinéma, il constituerait son ossature. Le temps serait l'essence même du film, ce qui, au regard des films de Hou Hsiao-hsien post-*Goodbye South, Goodbye* dirons-nous, ne serait guère étonnant tant le temps semble en constituer la matrice, jusque dans leurs titres (*Three Times* notamment mais aussi *Café Lumière*, *Kajei Shi guang* en chinois, l'occurrence *shi guang* signifiant à la fois lumière et temps...). Or ce qui se joue dans un film, et si singulièrement dans ces films, c'est un rapport au temps, un point de vue sur celui-ci... C'est ainsi que le cinéma se transforme, selon les beaux mots d'Epstein, en une véritable « machine à penser le temps »¹⁷.

Dans un premier temps, il nous paraît judicieux de revenir sur l'opposition bien connue entre Bergson et Bachelard et de mettre en exergue leur deux conceptions du temps via leur notions fondamentales respectives que sont la Durée bergsonienne et l'Instant bachelarien, chacune des deux apportant sa propre définition de l'idée de temps.

Pour Bergson, la seule réalité du temps, c'est sa durée :

« La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation

16 Dans son célèbre ouvrage, *Le Temps Scellé*, Éditions Cahiers Du Cinéma, 1989.

17 Jean EPSTEIN, *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, Éditions Idependencia, 2014.

ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que si ces notes se succèdent, nous les percevons néanmoins, les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, tout comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. »¹⁸

La durée Bergsonienne se caractérise donc par sa continuité. Le temps y est présenté comme un grand bloc en perpétuel mouvement, un flux dans lequel se mélange indissociablement passé, présent et futur. Le propre du temps est de s'écouler inexorablement sans interruption d'aucune sorte, dès lors le terme d'instant paraît contre-nature car il semble s'opposer à l'écoulement du temps : dans la durée bergsonienne, l'instant n'y est qu'une notion abstraite sans réalité, une coupure artificielle dans la durée, tel un barrage construit sur un fleuve. Il est une vaine tentative de fixer, figer le temps et, se faisant,

¹⁸ Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Éditions Puf, 2013, p. 74-75.

l'arrache à toute réalité. La perception du présent, chez Bergson, c'est aussi percevoir un passé immédiat ainsi qu'un avenir immédiat. La philosophie bergsonienne réunit de manière inhérente passé, présent et futur ; et c'est ce syncrétisme qui confère au temps sa réalité propre.

Bachelard, quand à lui, dans son ouvrage « l'Intuition de l'instant » reprend à son compte la citation de M. Roupnel : « *le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant* », et rajoute même « *le Temps c'est l'instant et c'est l'instant présent qui a toute la charge temporelle. Le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé.* »¹⁹. Ainsi pour l'auteur, prendre conscience du temps, c'est toujours prendre conscience du présent, de l'instant. « *L'idée que nous avons du présent est d'une plénitude et d'une évidence positive singulières. Nous y siégeons avec notre personnalité complète . C'est là seulement, par lui et en lui, que nous avons sensation d'existence. Et il y a identité absolue entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie.* »²⁰

Bachelard fait de l'instant l'unité ontologique temps. C'est uniquement grâce à la succession des instants que l'on peut figurer l'idée de durée, qui n'est qu'une construction sans réalité absolue, une « *poussière d'instants* »²¹. Celle-ci n'est qu'une sensation, une idée sans repères : « *la durée est faite d'instants sans durée, comme la droite est faite de points sans dimension* »²², cette phrase soulignant une bonne fois pour toute le caractère indirect et l'hétérogénéité du temps.

19 Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'Instant*, Éditions Stock, 1994, p. 48.

20 Ibid, p. 20, citation de Gaston ROUPNEL tirée de son livre, *Siloë*, et reprise par Gaston BACHELARD dans son ouvrage.

21 Ibid, p. 33.

22 Ibid, p. 20.

Dès lors, nous pourrions nous demander laquelle de ces deux notions apparaît comme la plus propice à définir le temps du cinéma. Et si l'une des deux ne posséderait-elle pas une accointance privilégiée avec ce temps houiien que nous tentons de définir.

A première vue, de part la discontinuité de son processus, le temps du cinéma semble être opposé en tout point à la conception bergsonienne de la durée : le cinéma n'est qu'une image du temps, son fantasme pourrait-on dire ; il ne fait qu'en reproduire la sensation, le sentiment... Le cinéma, rappelons-le, c'est l'enregistrement d'un mouvement-durée (re)composé par l'assemblage de 24 images (photogrammes) par seconde. Cette sensation de mouvement et de temps n'est donc qu'illusion. Le cinéma ne serait pas à même de saisir le temps, la durée, car il ne le capture que fragmentairement. A une autre échelle, dépassant alors celle du plan, même le récit du film est fragmenté par l'utilisation du montage. Le cinéma brille ainsi par sa discontinuité : celle de son procédé d'enregistrement mais aussi celle de sa grammaire. Cette sensation de mouvement, ce sentiment du temps qui passe, c'est ce que Bergson nommera illusion cinématographique.

En effet, avec cette discontinuité qui lui est propre, le cinéma semble naturellement tendre vers une « imagerie » de la philosophie bachelarienne : constituant une succession d'instants, c'est *a posteriori* qu'il constitue la sensation du temps, l'impression de la durée. Une succession d'instants que l'on pourrait traduire par la succession des photogrammes, tout comme par la succession des plans, finissant ainsi

d'établir une véritable analogie entre le temps cinématographique et le temps bachelarien . Le cinéma penserait ainsi le temps à la manière de Bachelard et ne se conjuguerait que via l'instant, le présent.

Or ce postulat est insuffisant. Il impliquerait que sitôt qu'il ait fait un film, Hou Hsiao-hsien ait donc déjà capturé le présent et donc qu'un film ne serait rien d'autre qu'un instant figé qu'on ne lirait et relirait inlassablement qu'au présent, celui du visionnage et ce n'est pas tant ce « présent » qui nous intéresse que celui au atours bien plus complexes et poétiques que concocte Hou Hsiao-hsien depuis *Goodbye South, Goodbye*.

Il faut dès lors reconsidérer l'illusion cinématographique au regard de la carence de nos sens ; le mouvement, l'écoulement du temps ne sont peut-être qu'illusions pour Bergson, mais la sensation, la perception du spectateur, elle, est bien réelle. *« Ce spectre d'une continuité inexistante, on sait qu'il est dû à un défaut de la vue. L'œil ne possède qu'un pouvoir de séparation étroitement limité dans l'espace et le temps. Un alignement de points très proches les uns des autres est perçu comme une ligne, suscite le fantôme d'une continuité spatiale. Et une succession suffisamment rapide d'images distinctes, mais peu différentes, crée, par suite de la lenteur et de la persistance des sensations rétiniennes, un autre continu, plus complexe, spatio-temporel, lui aussi imaginaire. Tout film nous fournit ainsi le clair exemple d'une continuité mobile, qui n'est formée, dans ce qu'on peut appeler sa réalité un peu plus profonde, que d'immobilités discontinues »*²³. En ce sens, on peut réutiliser à notre compte le

23 Jean EPSTEIN, Op Cit, p. 11.

parallèle que faisait Bergson avec la musique. L'harmonie d'une symphonie repose également sur la continuité d'une discontinuité en quelque sorte : c'est la partition musicale faite de notes, d'octave et de bémol (discontinuité de la partition musicale donc, souligné grâce au mot qui la désigne : la partition qui compartimente, isole les notes pour les rendre lisibles, visibles) qui une fois joué, interprété, à un tempo pré-défini, soit un temps donné, nous donne la sensation d'une sorte de flux harmonique, d'un bloc de musique compact et homogène et qui paraît totalement naturel à l'auditeur dont l'ouïe serait bien difficilement capable de situer distinctement dans l'espace et le temps chaque vibration, variation, chaque train d'onde sonore.

Ainsi « l'illusion cinématographique », tout comme « l'illusion musicale », reposerait sur les carences perceptives du spectateur. La durée au cinéma n'a beau être qu'une illusion au yeux de Bergson, car résultant d'un procédé mécanique, celui de la caméra, et non naturel, on ne peut pas pour autant nier la perception qu'en a le spectateur. *« On devine alors que ce continu et ce discontinu cinématographiques sont réellement aussi inexistants l'un que l'autre, ou, ce qui revient essentiellement au même, que le continu et le discontinu font alternativement office d'objet et de concept, leur réalité n'étant qu'une fonction, dans laquelle ils peuvent se substituer l'un à l'autre »*²⁴.

On peut alors tenter de « réconcilier » la philosophie bergsonienne avec le cinéma en ce sens : le cinéma constitue une apparente continuité, il ne serait donc peut-être pas mal avisé de parler de durée apparente.

24 Ibid, p. 13

Par conséquent, on se risquera ainsi à dire que le plan houien se rapproche à la fois de la notion de durée telle que Bergson la concevait, le plan-séquence, procédé cher au cinéaste, (un plan, un lieu, une action) est constitué comme un bloc, comme un flux incoercible même (où passé, présent et futur s'entremêlent), mais ce plan houien est aussi à rapprocher de la notion d'instant bachelarien : car, en effet, il existe au sein du plan houien une multiplicité des micro-actions (nous tâcherons de les analyser) que l'on pourrait rapprocher des fameux « accidents » dont parle Bachelard²⁵, qui, mis bout-à-bout, permettent de constituer le sentiment de la vie qu'il relie alors au sentiment du temps, du présent. Rappelons-le : « *La discontinuité ne devient continuité qu'après avoir pénétré dans le spectateur. Il s'agit d'un phénomène purement intérieur. A l'extérieur du sujet qui regarde, il n'y a pas de mouvement, pas de flux, pas de vie dans les mosaïques de lumière et d'ombre, que l'écran présente toujours fixes. Au-dedans, il y a une impression qui, comme toutes les autres données des sens, est une interprétation de l'objet, c'est-à-dire une illusion, un fantôme* »²⁶. Chaque spectateur du film établit ainsi une relation privilégiée avec la durée de ce dernier, ce qui rejoint l'idée de Bergson qui veut que chacun ait une expérience intime et directe de la durée.

Demandons-nous alors quel est le temps du cinéma ; serait-ce le présent de l'instant ? Ou bien, n'étant jamais que de passage, s'écoulant

25 « Il faut faire une doctrine de l'accident comme principe. Dans une évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution », Gaston BACHELARD, Op. Cit. p. 24.

26 Jean EPSTEIN, Op Cit, p. 11.

inexorablement, n'est-il pas passé, présent et futur à la fois ? Une chose est sûre, le temps du cinéma n'est pas le temps « composé » de la diégèse. A de rares exceptions près, un film n'est jamais tourné en temps réel, en ce sens où la durée dans le film serait la même que la durée du film. Chaque film possède un temps qui lui est propre : *« Sans doute, parfois, une heure d'ennui paraît s'écouler plus lentement qu'une heure agréable, mais ces impressions, toujours confuses et souvent contradictoires, ne suffisent pas à ébranler la foi en une inaltérable fixité du rythme universel »*²⁷, comme Godard le faisait dire à Sami Frey dans *Bande à Part*, *« une minute de silence, ça peut durer très longtemps, une vraie minute de silence, ça peut durer une éternité »*²⁸.



27 Ibid, p. 18.

28 Jean-Luc GODARD, « Bande à Part », Collection Gaumont Classique, 2012.



Le cinéma repose sur cette apparente ambivalence : il ne remet jamais en cause la course infinie du temps, son « comptage objectif » (une heure vaut soixante minutes, elle-même vaut soixante secondes et ainsi de suite), mais il ne figure pourtant jamais le temps de cette façon et soumet ainsi le spectateur à la nécessité d'une véritable gymnastique mentale : « *passer d'un absolu invétéré à d'instables conditionnels* »²⁹, on est à la fois dans un temps terrestre, « objectif », que dans un temps condensant la durée, l'étirant, la rendant malléable à souhait et soumis à la perception « subjective » des spectateurs... Ainsi, l'expérience humaine du temps est toujours profondément sensible à la qualité émotionnelle du temps lui-même, et cette expérience du temps est également définie par l'aptitude toute personnelle à en discerner l'aspect mesurable, quantifiable. Dans le cas d'Hou Hsiao-hsien, il serait peut-être alors utile de rappeler ces mots du sinologue Jacques Pimpaneau : « *Le rapport à la durée face à une œuvre n'est pas la même en Occident qu'en Chine, où la dimension esthétique est inhérente à ce qui est présenté. D'où une relation toute différente à ce qu'ici on appelle l'ennui* »³⁰.

Le cinéma, en établissant une durée, réalise alors le passage du temps. Si chaque instant filmé, saisissant au vol la fugacité du réel environnant, est à chaque visionnage renvoyé au présent de son enregistrement, nous avons vu que nous ne pouvons pour autant en conclure que l'image cinématographique ne se conjugue qu'au présent. Toujours en ce sens, ne pourrait-on pas parler d'un « présent éternel », un présent s'inscrivant dans un temps non périssable ? L'image

29 Jean EPSTEIN, *Op Cit*, p. 17.

30 Jacques PIMPANEAU, « A la lumière du théâtre d'ombres », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 54.

cinématographique deviendrait ainsi une sorte de sanctuaire, une sorte de moyen de défense contre le temps, puisque, tel la momie qu'on embaume, elle le préserverait en lui conférant une éternité matérielle.

2) Capter l'invisible

*« Ainsi du temps : il n'a pas d'existence propre.
C'est à partir des choses que naît le sentiment
de ce qui est achevé pour toujours,
réellement présent ou encore à venir. »³¹*

Lucrèce

*« Du haut de l'arbre, je ressentais fortement l'espace et le temps. Et
une certaine solitude. C'est peut-être pour ça que je fais des films.
Comme si d'un angle donné on s'arrêtait pour regarder, et qu'on se
sentait immerger dans l'espace et le temps. »³²*

Hou Hsiao-hsien

Qu'est-ce que le cinéma ? Parmi toutes les réponses possibles nous nous arrêterons sur celle-ci : le cinéma est l'art de mettre en scène les rapports du visible et de l'invisible. Or, comment filmer le temps ? Comment le rendre sensible, lui qui « *n'a pas d'existence propre* » ? Le passé n'est plus puisqu'il est passé, l'avenir n'est pas

31 LUCRECE, *De Rerum Natura*, Paris, Éditions Flammarion, 1997, p. 79.

32 Dans « HHH, portrait filmé de Hou Hsiao-hsien » par Olivier ASSAYAS pour la série « Cinéastes de notre temps », 1998.

encore, il ne fait que promettre son avènement, et puis le présent, tout comme le silence, n'existe plus sitôt qu'on l'a nommé : il s'est déjà transformé en passé... Comment saisir le temps, lui qui n'obéit et ne fonctionne qu'à travers ses propres lois immuables, restant à jamais imperturbable dans ce qu'il entreprend ? Car là réside l'enjeu finalement ; comme nous l'avons vu précédemment, n'est-ce pas le sujet même du cinéma ? N'est-ce pas ce qui le caractérise le plus profondément, au même titre que la couleur pour la peinture ou le son pour la musique ? *« Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan. Le fait est que le temps s'écoule aussi à travers le comportement des personnages, ou dans l'interprétation visuelle ou sonore, mais ce sont là des éléments d'accompagnement dont on pourrait théoriquement se passer sans affecter l'intégrité de l'œuvre cinématographique. On peut ainsi facilement s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors, et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe »*³³.

Le temps au cinéma c'est à la fois ce qu'on ne voit pas, car il n'a pas d'existence propre, mais c'est aussi, si l'on en croit Tarkovski, ce dont on ne pourrait se passer. Le temps est toujours là, on peut toujours le sculpter, le modeler, l'étirer, le ralentir... On ne peut pas le stopper, ou bien le nier. S'il ne peut, à première vue, être représenté, il ne peut pas non plus ne pas être présent, il est une chose inhérente à l'image de cinéma, il est ce qui la définit, sa nature profonde. Aucun autre art (si ce n'est peut-être la photographie) n'est à même de saisir le

33 Andrei TARKOVSKI, *Le Temps Scellé*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2004, p. 134.

temps dans son essence. Par exemple, en peinture : le temps n'y est jamais immédiatement présent. S'il y a du temps dans une peinture, c'est un temps historique (la prise de Constantinople, l'enlèvement des Sabines ou encore le couronnement de Napoléon...), ou un temps contingent, extérieur (la datation de l'œuvre par exemple), qui n'informe en rien, ou très peu, le coloris, la ligne du tableau, le fond de son expérience esthétique. Telle tache au pinceau nous dit bien "ceci a été peint", mais ne nous montre pas le geste, mais seulement la trace qui s'est dégagée du geste, qui en a résulté (c'est la trace, non le geste, qui demeure). C'est, soustrait au temps, une expérience d'un temps sans contrainte, sans fin, un temps non embarrassé dans les rets du temps.

D'ailleurs, à titre d'exemple, nous pourrions relever le fait que les modes vestimentaires de l'époque ne nous gênent jamais dans un tableau. Personne ne trouvera à redire de telle robe ou de tel costume dans un tableau de Renoir (ni dans un roman de Proust par ailleurs). Sa figurabilité est au-delà de l'autorité de sa figuration. Elle n'atteste pour nous que dans son temps à elle. Par contre, dans un film de Renoir, il nous arrive de nous dire : "Ah ! Ça se passait comme ça". C'est parce que le temps du cinéma est en compétition avec le nôtre : c'est le même temps, représenté mécaniquement. Si personne ne penserait dire, devant un tableau de Giotto ou de Matisse, "on ne s'habille plus comme ça aujourd'hui", devant un film, ou une photographie, les corps habillés témoignent d'une autre temporalité à même la nôtre. La peinture ou la sculpture ne sont pas les documents de ce qu'ils représentent (sauf pour des exégètes très pointus). Le cinéma et la photographie, quand à eux, ont toujours été, malgré toutes

les affinités qu'elles ont pu tenté d'opérer avec les autres arts, un document du temps. Ils sont une image étonnante et inattendue, d'un autre temps, mais du nôtre malgré tout. Le temps qui nous est donné, imprimé mécaniquement sur la pellicule, nous dit : « ceci a été ». Dans ce passé composé se loge toute la complexité de l'opération d'un temps capturé, fixé, et, à l'autre bout, rendu, exprimé, racheté. Le réel qui vient se loger par l'émulsion photographique, est *dans le temps* : ce temps a été, et n'est plus. Nous rejoignons ainsi l'idée bazinienne de l'ontologie de l'image photographique. Chaque film est toujours « *le documentaire de son propre tournage* »³⁴, le cinéma pouvant ainsi révéler la vérité des choses.

Dans son texte sur *Le Mystère Picasso* de Clouzot, Bazin s'exprime en ces termes : « *Il faut distinguer radicalement le temps du montage et celui de la prise de vue. Le premier est abstrait, intellectuel, imaginaire, spectaculaire, le second seul est concret. Tout le cinéma est fondé sur le libre morcellement du temps par le montage, mais chaque fragment de la mosaïque conserve la structure temporelle réaliste des 24 images seconde* »³⁵. Bazin opère donc clairement une séparation entre montage et plan, privilégiant le temps intrinsèque du plan, le plus à même pour lui de donner une image réaliste du temps, à celui, reconstitué, du montage. Mais s'il paraît plus réaliste, le temps du plan est aussi un temps recomposé, mécanique, fantasmé au moyen des 24 images par seconde. Si l'un colle plus à la réalité que l'autre, il n'est pas pour autant plus visible... Qui du

34 Alain BERGALA, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne » dans Roberto ROSSELLINI, *Le cinéma révélé*, Paris, Éditions de l'étoile, 2008, p. 26.

35 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 200.

montage ou du plan est le plus amène à rendre le temps sensible, tangible ?

D'une manière somme toute classique (dans un certain classicisme cinématographique entendons nous, le classicisme hollywoodien par exemple), partons de l'hypothèse que seul le montage, en constituant le film comme un tout homogène, peut donner l'image du temps. En ce sens le temps est nécessairement une représentation indirecte car découlant du processus de montage liant chaque séquences entre elles. Il ne suffit cependant pas d'additionner les séquences entre elles, de les juxtaposer simplement pour obéir à une logique narrative pré-définie et l'on ne reviendra pas ici sur tout les procédés et théories du montage tel qu'Eisenstein ou Vertov, pour ne citer qu'eux, ont pu défendre et analyser en leur temps : le temps se manifeste bel et bien par le montage mais seulement via une complexe coordination des plans entre eux, ce tout que construit le montage n'est pas plus une simple addition de plans que le temps serait une succession d'instant présent. Dès lors ce postulat impliquerait que chacun des plans pris indépendamment soit régi par une seule et même temporalité. *« Que le présent soit le seul temps direct de l'image cinématographique semble même une évidence. Pasolini encore s'appuiera sur elle pour soutenir une conception très classique du montage : précisément parce qu'il sélectionne et coordonne les « moments significatifs », le montage a la propriété de « rendre le présent passé », de transformer notre présent instable et incertain en un « passé clair, stable et destructible », bref d'accomplir le temps »*³⁶. Mais toujours selon Pasolini, le présent se transforme en passé, en vertu du montage, mais ce passé apparaît toujours comme un présent,

36 Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 51.

en vertu de la nature de l'image (autrement dit du plan). On en déduit donc non seulement que seul le montage donne une véritable image du temps mais aussi qu'ontologiquement le plan se conjugue forcément au présent. Or Hou Hsiao-hsien, en grand utilisateur du plan séquence, semble déjà s'opposer à cette conception du montage-roi, d'une conception indirecte du temps, ou tout du moins, en pose les limites. Chez lui, le temps se perçoit également au sein même du plan.

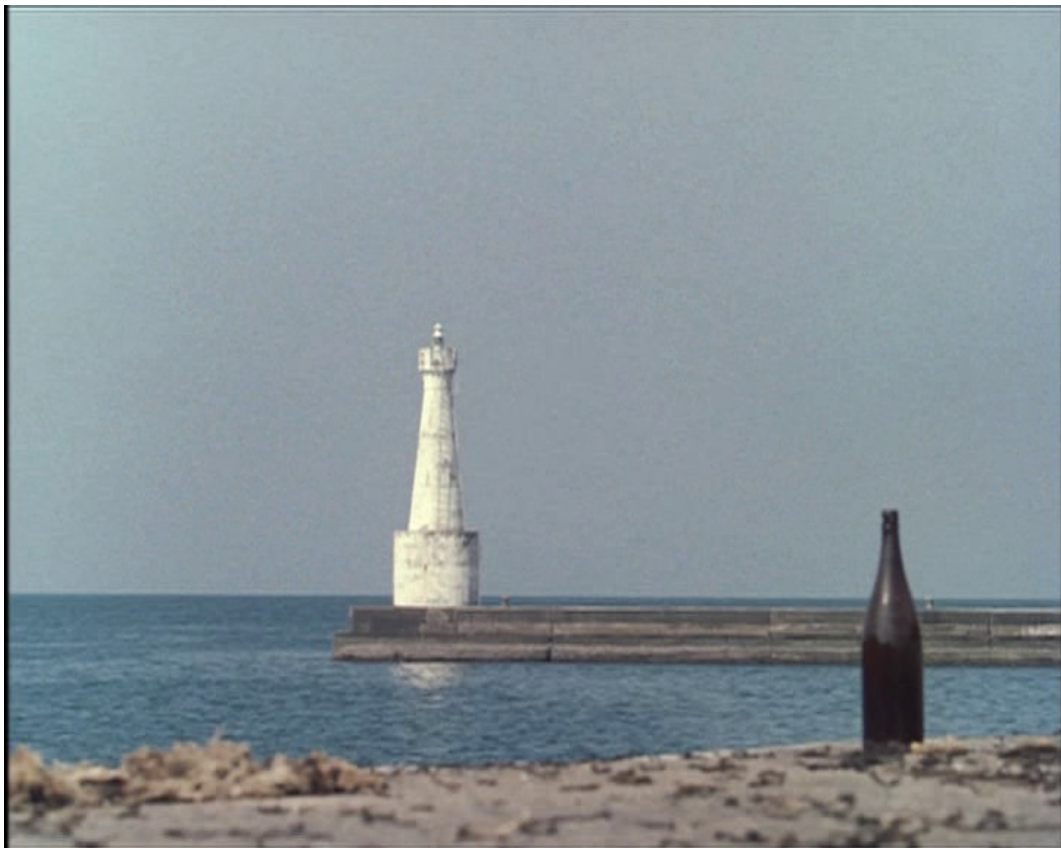
Deleuze propose alors une seconde thèse ; le postulat que le plan se conjugue forcément au présent est une fausse évidence : *« D'une part il n'y a pas de présent qui ne soit pas hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui même. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente. Filmer ce qui est avant et ce qui est après... [...] C'est très difficile, parce qu'il ne suffit pas d'éliminer la fiction, au profit d'une réalité brute qui nous renverrait d'autant plus au présents qui passent. Il faut [...] entrer dans la fiction comme dans un présent qui ne se sépare pas de son avant et de son après »³⁷.*

Il s'agirait donc moins en quelque sorte d'atteindre un réel tel qu'il existerait indépendamment de l'image, mais atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils soient inséparables de l'image : atteindre une représentation directe du temps ; le rendre sensible, visible, sonore et ce dans le plan et indépendamment du montage. *« Le temps dans un plan doit s'écouler*

37 Ibid, p. 54-55.

indépendamment et, si l'on peut dire, de son propre chef » écrit Tarkovski³⁸. En ce sens, on peut évoquer les fameux « plans vides » chers à Ozu, ces sortes de « natures-mortes cinématographiques » dont le spectateur est invité à éprouver la durée... Dès lors, le plan prend le relais, il devient, pour certains cinéastes comme Tarkovski et surtout Hou Hsiao-hsien, l'outil le plus adéquat à la représentation du temps : une fenêtre spatio-temporelle, sélectionnant un espace limité qu'on appelle le cadre et découpant une durée autonome qui peut également s'inscrire dans un montage. Un peu de temps à l'état pur.

Les célèbres natures-mortes d'Ozu. Ici, Herbes Flottantes et Printemps Tardif.



38 Andrei TARKOVSKI, « De la figure cinématographique », *Positif*, n° 249, décembre 1981.





Sans que nous l'enfermions dans une alternative plan/montage d'où le plan sortirait vainqueur, il semblerait malgré tout que chez Hou Hsiao-hsien, la représentation du temps se fasse avant tout par l'intermédiaire de celui-ci, il s'agit tout du moins d'un certain type de plan : le plan-séquence (la notion de plan long serait put-être plus judicieuse tant la notion de plan-séquence prête encore à la controverse). Conservant une structure temporelle que l'on dira « objective » (celle des 24 images par seconde) et s'inscrivant dans la durée, la nature propre du plan-séquence semble le rapprocher au plus près du sentiment du temps qui passe, de la sensation du temps qui s'écoule. Et cette sensation quasi tactile d'un temps dans lequel on est

littéralement englué provient aussi de l'extrême étirement des plans-séquences dans les films de Hou (cette sensation atteint probablement son paroxysme dans *les Fleurs de Shangai* : la plupart des scènes se déclinent en un seul et même plan, séparés les unes des autres par un simple fondu en noir, le film niant pratiquement le montage... Il en sera de même pour le segment muet de *Three Times*). Chez Hou, c'est dans le plan que semble se révéler toute la vérité du temps... Le montage ne ferait qu'en perturber le cours, que l'interrompre.

Gorki parlait de fantôme, d'une empreinte du passé à jamais figé dans le temps, dans le présent. Or il aurait pu aller plus loin : c'est le temps qui est à l'œuvre sur chaque visage, sur chaque décors, dans chaque mouvement, dans chaque déplacement. D'ailleurs, le cinéma représente, et qu'est-ce que représenter si ce n'est « rendre présent ». Pour Godard, cela ne semble faire aucun doute : « *La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail. La peinture est immobile ; le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le côté mortel de la vie* »³⁹.

Le temps est présent sur le visage de Jack Kao, l'acteur fétiche de Hou Hsiao-hsien durant la période qui nous intéresse, même s'il semble ne pas exister sur celui de Shu Qi. La diégèse figure le temps malgré elle, le décor et les accessoires vieillissent inexorablement tout comme les acteurs. Le temps est aussi présent sur chaque morcellement, chaque tâche de la pellicule. Il réside aussi dans

39 Jean-Luc GODARD, *Entretien (1962). Godard par Godard [tome 1]*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998, p. 222.

l'action : chaque accident, chaque événements produit du temps, le réalise. Le temps est dans le détail, dans le fragment -pour Bachelard il n'est d'ailleurs rien d'autre qu'une magnifique poussière d'instant. Ainsi, pas la peine d'aller le chercher dans les grands événements historiques ou dans les méandres de la mémoire, le temps est partout, même dans l'ordinaire et le quotidien. D'ailleurs, si l'on se réfère à Hou lui-même, c'est bien ce quotidien qui l'intéresse : « *J'essaie toujours en effet de représenter le temps et l'espace réel des situations. [...] Ce que je cherche, c'est peut-être très oriental, c'est de retrouver le tempo du quotidien* »⁴⁰. Et ce quotidien, Hou Hsiao-hsien semble le filmer à la manière d'Ozu. Deleuze écrivait à ce propos : « *Dans la banalité quotidienne, l'image-action et même l'image-mouvement tendent à disparaître au profit de situations optiques pures, mais celles-ci découvrent des liaisons d'un nouveaux type, qui ne sont plus sensori-motrices, et qui mettent les sens affranchis dans un rapport direct avec le temps, avec la pensée. Tel est le prolongement très spécial de l'opsigne : rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores* »⁴¹.

Mais cette impression d'épaisseur temporelle est également produite par la lenteur des mouvements d'appareil accompagnés d'imperceptibles variations dans la distance de l'objectif et par l'extrême réduction des actions et des dialogues des personnages suspendu dans une attente indéfinie... Cette impression est donc avant-tout une question de mise en scène et de style, question sur laquelle nous nous attarderons plus loin.

40 Michel CIMENT, « Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Positif*, n° 358, décembre 1990.

41 Gilles DELEUZE, *Op Cit*, p. 28-29.

3) A la poursuite du présent

*« Hâtons-nous ; le temps fuit, et nous traîne avec soi,
Le moment où je parle est déjà loin de moi »⁴²*

Nicolas Boileau

*« Le cinéma c'est ça, le présent n'y existe jamais, sauf dans les
mauvais films »⁴³*

Jean-Luc Godard

« Aujourd'hui, en tant que cinéaste, je veux filmer le présent »⁴⁴.

Lorsqu'il évoque le tournage de *Goodbye South, Goodbye*, Hou Hsiao-hsien évoque l'objectif qu'il s'était fixé en ces termes : *« Je voulais filmer le présent, capter ce qui se passait devant la caméra, mais je n'arrivais pas à me débarrasser de mes anciennes habitudes de cinéaste. J'ai été contraint de lutter pour oublier le passé et me concentrer uniquement sur ce qu'il y avait devant moi »⁴⁵*. A partir de ce film, le cinéaste ne peut plus compter ni sur une accumulation d'éléments déjà existant (l'Histoire) ni sur ses souvenirs (son histoire), l'évolution de son style ne passera plus par ce chemin, mais par un regard neuf, une observation du monde rendant compte de sa sensibilité artistique, de son expérience intime de la réalité. Et cela passera par cette approche nouvelle du temps. Jusqu'alors « enfermé dans le passé », le cinéaste semble partir à la recherche de forme nouvelle, à la recherche d'un présent toujours en fuite, à la recherche

42 Nicolas BOILEAU-DESPREAUX, « Épître III – La mauvaise honte » extrait de *Épîtres*, Éditions Presses Électroniques de France, 2013.

43 Jean-Luc GODARD, à propos de son film « Passion », le Monde, 27 mai 1982.

44 Jean-Michel FRODON, (dir.), Hou Hsiao-hsien, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 112.

45 Ibid, p. 78.

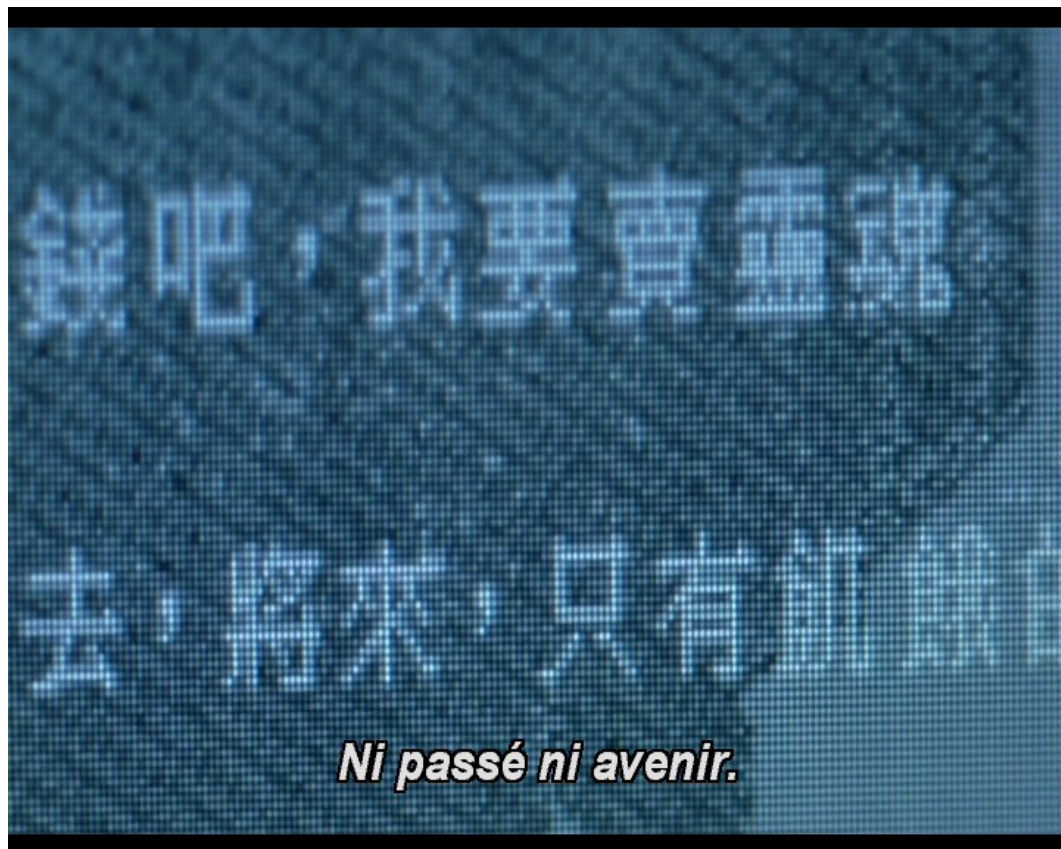
d'un présent perdu. A ce propos, Shigehiko Hasumi écrit « *Pour Hou, émigré de Chine dès sa prime enfance à Taïwan, colonie japonaise devenue une part de la Chine dans la conjoncture compliquée du lendemain de la deuxième guerre mondiale, le temps présent est historiquement perdu. Hou Hsiao-Hsien n'en prit conscience qu'assez tard, pourtant la perte de ce présent est une réalité vécue de sa jeunesse. Interdit de présent, il se tourna vers le passé historique de Taïwan qu'il n'a jamais connu. La levée de la loi martiale en 1987 a favorisé cette orientation. Les « douleurs », sublimement illustrées dans sa trilogie, sont l'expression du sentiment de cette perte, touchant à sa mémoire personnelle et à la mémoire collective de sa génération* »⁴⁶.

Ce temps perdu, ce présent en fuite, il s'agira donc de le retrouver. La nostalgie très présente dans les films antérieurs va peu à peu laisser sa place à la plénitude du présent. C'est dans « *un pli bienveillant vers le présent que Hou Hsiao-hsien se met à chercher, en lieu et place d'un pli mélancolique vers le passé* »⁴⁷. Comme si le temps ne s'écoulait plus, figé dans l'instant, dans un cercle infini, dans un sablier sans fond. « *Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé* » écrit l'un des personnages dans *Three Times*. L'évanescence du présent, le temps qui s'écoule cycliquement et infiniment devient un nouvel enjeu pour le cinéaste, et dès lors, chaque film en porte la marque. « *Quand on filme le passé, on a une accumulation d'éléments, de souvenirs ; on est face à un récit dramatique. Alors que devant le présent, on est comme devant un creux dont on se demande*

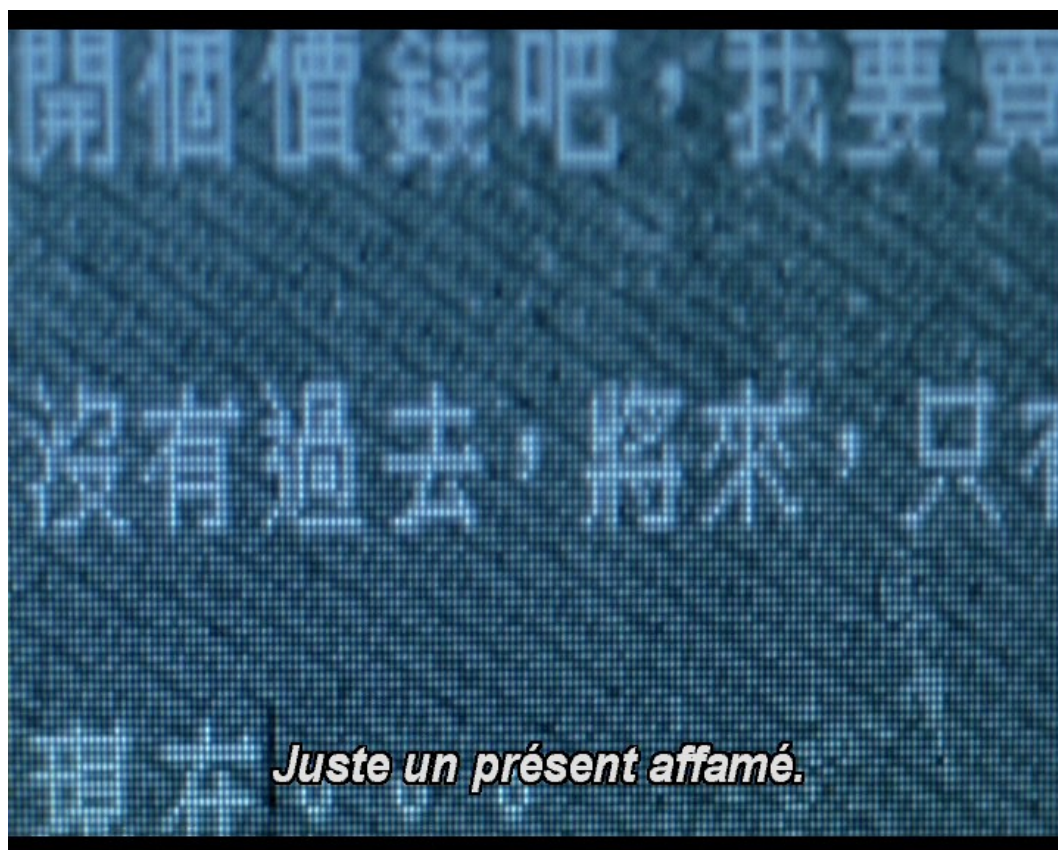
46 Ibid, p. 58 : Hasumi SHIGUEHIKO, « Nostalgie du présent ».

47 Vincent AMIEL, « Hou Hsiao-hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », Diane ARNAUD (dir.), *Ozu à présent*, Paris, Éditions G3J, 2013, p. 39.

*ce qu'on peut extraire. Il est vrai que maintenant je tourne le dos au passé et que je suis devant un défi à relever »⁴⁸. Ce présent en constante déliquescence revêt bien des formes et se révèle sous de multiples atours, il est, par exemple, l'empreinte éphémère du visage de Vicky dans la neige, l'héroïne de *Millennium Mambo* interprété par Shu Qi, au détour d'un voyage au Japon...*



⁴⁸ Entretien avec Hou Hsiao-hsien par Michel CIMENT et Hubert NIOGRET, « Un travail à la loupe », *Positif*, n° 489, novembre 2001.



Même avec *les Fleurs de Shanghai* se déroulant au XIX^{ème} siècle, ou avec les deux segments historiques de *Three Times* (pour le moment, ses seules excursions dans le passé après *Goodbye South, Goodbye*), il n'y a pas de « retour en arrière », le style de Hou a sensiblement mais irrémédiablement évolué : en ce sens, Emmanuel Burdeau écrit à propos des *Fleurs de Shanghai* qu'il est un film où « parmi les vapeurs d'opium, l'essence même de la vie s'écoule, et où il [Hou] montre le temps en plein travail, insaisissable et inexorable à la fois ».



Cette nouvelle poétique du présent trouve encore un écho chez Bachelard : *« La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité »*⁴⁹. Chez Bachelard, il semblerait que saisir poétiquement l'essence de la vie passe nécessairement par son immobilisation dans le temps, par sa saisie dans l'instant. *« En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure [...] »*⁵⁰. On pourrait alors établir un parallèle entre cette

49 Gaston BACHELARD, Op. Cit., p. 103 : extrait de « Instant poétique et instant métaphysique », *Revue Messages* n° 2 : *Métaphysique et poésie*, 1939.

50 Ibid, p. 104.

« poésie de l'instant » telle que la définit Bachelard et le cinéma d'Hou Hsiao-hsien. De manière générale, on peut dire qu'un plan de cinéma est déjà une façon de capter l'instant, celui de la prise de vue, et ce plan sitôt qu'il est vu et revu renverra infiniment à cet instant précis. Mais il ne s'agit pourtant pas de simplement poser et allumer la caméra, comptant uniquement sur son procédé mécanique, pour que celle-ci « réalise » l'instant présent (le temps de la vie dont parle Bachelard). Il s'agit de transformer l'instant fugace, l'instant éphémère en une sorte d'instant non réellement figé, le mot serait trop fort, mais plutôt stabilisé : un instant suspendu, régit par une sorte de présent infini, comme s'il se déroulait et se ré-enroulait sur lui-même ; « *un temps qui ne suit pas la mesure* ». Voilà peut-être où résiderait l'essence poétique des films de Hou.

On pourrait également faire un rapprochement avec la poésie japonaise, notamment le Haïku, qui vise à exprimer l'évanescence des choses et des êtres, à révéler l'impermanence dans son plus simple appareil. Le Haïku, petit poème extrêmement bref, est traditionnellement composé d'une notion de saison qu'on appelle Kigo, un terme japonais signifiant « mot de saison » pouvant ainsi exprimer en un seul son et mot le temps du poème.

« Le lecteur d'un poème haikai doit s'ouvrir à lui comme à la nature, s'y plonger, se perdre dans ses profondeurs comme dans le cosmos, où il n'existe ni haut ni bas. Par exemple, ces haïku de Bashô :

*« Un vieil étang
Une grenouille plonge
Le bruit de l'eau »*

*« Neige se dépose
Sur les chaumes des roseaux
Coupés pour le toit »*

*« Ah douce indolence
A grand peine on m'a réveillé
Pluie de printemps »*

Quelle simplicité ! Quelle précision dans l'observation ! Quelle discipline de l'esprit ! Quelle noblesse d'imagination ! Ces lignes sont superbes en ce qu'elle saisissent le moment, le retiennent, et, unique, celui-ci verse dans l'infini »⁵¹.

A la lecture de cette description exaltée qu'en fait Tarkovski, la fameuse scène de *Millennium Mambo* du voyage de l'héroïne au Japon dont on a déjà parlé plus haut, résonne alors dans nos esprits tant cette séquence semble épouser cette forme poétique. Dans un village enneigé (voilà le Kigo), Vicky s'amuse à imprégner son visage dans la neige pour en laisser une trace éphémère. C'est finalement une multitude de séquences qui semble se concevoir de la même manière : le linge blanc de Yoko qui sèche au soleil dans son appartement dans Café Lumière, un ballon rouge qui flotte en l'air sous le soleil d'été

51 Andrei TARKOVSKI, Op. Cit., p. 123-124.

échappant au petit garçon qui tente de l'attraper dans *Le Voyage Du Ballon Rouge*... Ces scènes sont de véritables odes au présent, le saisissant dans sa plus grande simplicité, tentant d'appréhender ainsi sa nature profonde... Comme s'il s'agissait, dans chacune de ces séquences, de passer d'un temps qui passe, à un temps qui reste, d'abord en le révélant puis en tentant de le cristalliser.

Millennium Mambo : *Vicky, en voyage au Japon, enfouit son visage dans la neige.*





Café Lumière : Yoko étend son linge dans son appartement.



Or ce présent que recherche Hou ne se donne jamais, il est, on l'a vu, toujours fuyant ; c'est bien là son caractère métaphysique qui fait que le temps présent n'existe que lorsqu'on a conscience de sa présence. Peut-être ne s'agit-il donc pas tant de le capturer, le figer, que de le poursuivre sans cesse, le laisser s'écouler et tenter d'en suivre la fuite : de toute manière, comme le disait Bachelard, on « *ne quitte un instant que pour en retrouver un autre [...]* »⁵². Et si jamais l'on parvenait à figer le présent, celui-ci le demeurerait-il ? Rien n'est moins sûr. Rappelons, par ailleurs, qu'en tout présent réside une part de passé et de futur. Capter le présent, le saisir dans sa pleine mesure, nécessiterait donc de pouvoir lui joindre son passé immédiat et son futur proche... Recueillir un présent qui serait « *un présent travaillé qui sait parfois mettre l'écho avant la voix et le refus dans l'aveu* »⁵³, pour reprendre les mots de Bachelard, ce qui paraît impossible si l'on ne prend pas le temps de l'observation, si l'on ne laisse pas de temps au temps pour ainsi dire. Mais alors la première étape pour saisir le temps serait peut-être déjà de le prendre. Et nous connaissons l'engouement d'Hou Hsiao-hsien pour les plans s'inscrivant dans la durée...

52 Gaston BACHELARD, Op. Cit., p. 49.

53 Gaston BACHELARD, Op. Cit., p.106-107.

Le temps Houien ne peut être saisi dans une simple contemplation passive. Comprendre ce temps, ce n'est pas seulement le vivre, le ressentir, c'est plus encore. Pour donner à voir ce temps il s'agit de le propulser, le faire éclater de toute part. Mais alors comment faire ? Comment le raconter ce temps houien ? Si dans un cinéma plus traditionnel, la continuité de l'action appelle, à l'intérieur de chaque plan, le plan suivant, de tels appels sont pratiquement inexistants chez Hou. Non seulement Hou façonne le récit pour étayer sa vision, sa conception du temps présent, mais c'est aussi via le plan que celui-ci va trouver l'outil principal, l'atout de cette nouvelle esthétique. Car, pour Hou, filmer le présent nécessite une autre forme. « *La plasticité exalte le passage du temps* » comme l'écrit Augustin Berque⁵⁴. Si son cinéma a toujours été très « esthétisé », la plastique de ses films atteint une beauté vertigineuse dans *Millennium Mambo*, *les Fleurs de Shanghai* ou encore *Three Times*. « *C'est cela qui détache de tout et détache toute chose, dans la rigueur de la forme, l'avant et le revers du réel perçu dans son immédiateté, et dans un mouvement de renversement fait du présent, anonyme et sans dimension, sans épaisseur, l'unique réalité, en même temps que pure apparence passagère, vouée à la dissolution, à la disparition : l'impermanence* »⁵⁵.

Outre le récit, c'est donc dans l'éclatement d'une nouvelle forme que va s'éveiller ce temps houien. Une forme qui temporalise l'espace et qui fait du plan son dispositif d'exploration privilégié. « *Très*

54 Augustin BERQUE, *Du geste à la cité*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 18-25.

55 Youssef ISHAGHPOUR, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Éditions Léo Sheer, 2002, p. 64.

différent donc d'un plan d'Eisenstein ou de Hitchcock, celui d'Ozu [...] est discontinuité, passage du temps, forme d'impermanence »⁵⁶.

Nous pourrions alors nous demander ce qu'il en est du plan houien, et de quelle manière s'articule t-il.

⁵⁶ Ibid, p. 41.

II.

La symphonie des instants

1) Le temps du récit

« Ni l'histoire ni l'évolution ne sont encore le temps. Elles sont toujours des conséquences. Le temps est un état : le feu où vit la salamandre de l'âme humaine »⁵⁷

Andrei Tarkovski

La plupart des films reposent sur un déroulement temporel linéaire, parce qu'il s'agit de la forme de récit la plus habituelle et, peut-être, la plus « évidente » ou la plus facile d'accès. Le récit se déroule au fur et à mesure du film, selon une chronologie classique, obéissant à une logique aristotélicienne (qu'on pourrait vulgariser ainsi : nœuds, péripéties, résolution) toujours en vigueur dans la grande majorité des films hollywoodiens, ce qui n'empêche pas les échappées temporelles et les retours en arrière (l'exemple des flash-back). Mais certains films sont construits selon une toute autre logique. Le temps n'y apparaît pas linéaire : telle n'est pas leur trame, leur ossature. C'est bien évidemment le cas des films de Hou qui nous intéressent.

Un récit disparate

A partir de *Goodbye South, Goodbye*, les films d'Hou Hsiao-hsien n'avancent plus dans la chronologie du temps historique. Les enjeux scénaristiques sont de plus en plus diffus, la progression dramatique quasi-inexistante, sans réelle conclusion ou résolutions

⁵⁷ Andrei Tarkovski, Op. Cit., p. 67.

quelconques. Les films précédents du cinéastes, si l'on excepte la narration complexe de *Good Men, Good Women* sorti quelques années avant *Goodbye South, Goodbye*, avaient plutôt tendance à suivre une logique plus linéaire, en tout cas bien moins abstraite. Un usage récurrent de l'ellipse, du plan long (dont on en précisera la teneur), et le recours à un récit de plus en plus disparate (nous entendons moins par là un récit incohérent, désordonné et chaotique qu'un récit sciemment alambiqué et n'offrant aucune direction narrative) sont autant de procédés qui vont participer à transformer les films de Hou en une sorte de longue série de blocs d'espace-temps.

Si l'on passe sur le fait qu'ils traitent presque tous de sujet contemporains et qu'ils mettent en lumière la jeunesse taïwanaise d'aujourd'hui, les films de Hou Hsiao-hsien de cette période (on peut trouver d'autres exemple dans ses films ultérieurs comme *Poussière Dans Le Vent* par exemple, mais ce qui nous intéresse ici c'est la construction d'une sorte de nouveau leitmotiv) mettent en scène des récits allusifs et donne l'impression au spectateurs d'avoir pris le film en cours de route et de n'avoir pas vu la fin. Dans ces films, le début pré-existe au récit et la fin l'excédera : le récit semble par moment ne pas se dérouler pour le spectateur et oblige au déchiffrement. A la manière de *Millennium Mambo* raconté par une voix off depuis le futur et dont il est difficile de situer temporellement la première séquence. Plus complexe encore, durant tout le film, les images et la voix off ne racontent pas la même chose au même moment, créant ainsi une sorte de décalage narratif qu'il faut alors déchiffrer. « *Aucune séquence dite d'exposition ou d'introduction. Les personnages ne nous sont pas présentés, ils sont là. Ils se définissent*

« en direct » par leur gestes, leurs actions, leurs paroles et la caméra semble capter de façon arbitraire les fragments de vie qu'elle nous montre »⁵⁸. L'espace de la fiction est donc sans centre, sans polarité, sans direction. Le récit houien entre dès lors en contradiction avec la définition qu'en faisait Albert Laffay ; pour ce dernier le récit cinématographique se définissait par sa diamétrale opposition au monde : le cinéma tient du domaine de la représentation alors que le monde *est*. En ce sens, le récit obéit à un déterminisme rigoureux, pré-défini, alors que le monde, n'ayant ni véritable commencement ni véritable fin, n'obéit à aucunes règles, à aucun schéma pré-établi. Chez Hou, le récit semble prendre le contre-pied de cette définition, en épousant le rythme hétérogène, parfois irrationnel, du monde.

Ces films opèrent une déconstruction du grand Récit tel que Hou a pu le pratiquer avec certains de ses films précédent comme *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* ou *La Cité des douleurs*. L'intrigue est désormais souvent indécidable, on ne sait jamais ce qui se passe vraiment et dans quel ordre, car le récit n'est pas toujours agencé dans un ordre chronologique. C'est le cas de *Millennium Mambo*, composé de multiple flash-back qui ne se montrent pas forcément en tant que tels, ce qui complique encore plus la compréhension chronologique du film. L'histoire compte peu et la plupart des personnages ne sont souvent que des prétextes : ils sont généralement nommés tardivement et ne sont jamais pris dans des scènes « d'action » qui révéleraient leur rapport. « *Les personnages ne nous sont pas présentés, ils sont là* » : le véritable sujet de ces films (de la plupart tout du moins), c'est la peinture de l'époque

58 Yann TOBIN, « Fenêtre sur Chine », *Positif*, n° 358, décembre 1990.

contemporaine, c'est de coller au plus près de cette jeunesse taïwanaise, désillusionnée et errante, qui a du mal à se positionner mais perd son temps dans un immobilisme tragique. Prisonniers d'un présent qui les empêchent de sortir de leur inertie et d'avancer, les personnages vont alors se lover dans la ville (Hou délaisse finalement la campagne, décors privilégié de ces film antérieurs et encore très présent dans *Goodbye South, Goodbye*), une ville que définit Jean-Philippe Tessé en ces termes : « *La ville est une durée protéiforme et moléculaire, fragile poche de résistance à l'inexorable écoulement du temps* »⁵⁹. C'est une ville qui berce les personnages, une ville qui les attire et les écroule. Ceux-ci deviennent pareil à des papillons de nuit virevoltant dans ce giron de la lumière qu'est Taipei, Tokyo, Shanghai ou même Paris.

*L'essence du passage*⁶⁰

Le mouvement des récits ne seraient-ils pas guidé par la fuite du temps qui s'écoule ? Tout ces films sont par ailleurs bien souvent des trajet... Avec *Goodbye South, Goodbye*, *Millennium Mambo*, *Café Lumière* ou encore le dernier segment de *Three Times*, jamais encore le spectateur d'un film de Hou Hsiao-hsien n'avait autant voyagé, pérégriné... La déambulation devient le nouveau paradigme du cinéma de Hou et les personnages semblent se nourrir littéralement de ces ballades et traversés. Le déploiement du récit ne dépend plus que de ces mouvements. C'est le portrait d'une jeunesse qui se perd dans ce

59 Jean-Philippe TESSE, « Millennium Mambo, un film de fumée », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-Hsien*, Paris, Éditions Cahier du Cinéma, 1999, p. 211.

60 Expression emprunté à Jean-Michel Durafour, *Millennium Mambo*, Chatou, La Transparence, coll. « Cinéphilie », 2006, p. 68.

mouvement d'errance sans fin. La répétition et l'inanité des déplacements des personnages font naître un principe de circularité du temps et de l'espace au sein même du récit : ce sont par exemple, les allers-retours à l'extérieur de la ville de Jack, Patachou et Tête d'Obus dans *Goodbye South, Goodbye*, les allées et venues nocturnes de Vicky dans *Millennium Mambo*, d'un bar à un appartement, d'un restaurant à une boîte de nuit, d'une ville à une autre... Ou encore l'agencement désordonné des événements dans ce même film. Ce sont les flâneries de Yoko dans Café Lumière et celle de son ami dans le métro de Tokyo : « *Le temps semble flotter dans une douce léthargie sans repères, soumis aux aléas des trajets de Yoko dont les enjeux ne sont jamais cruciaux* »⁶¹. C'est également l'héroïne du troisième segment de *Three Times* qui se laisse porter silencieusement par son amant à l'arrière de sa moto dans les rues de Taipei. On pourrait même remonter plus loin, au delà du corpus qui nous intéresse, et citer la petite ligne de chemin de fer de *Poussière dans le Vent* ou même les voyages à motos de *La Fille du Nil*... Il y a finalement toujours eu chez Hou cet attrait du cheminement, du voyage mais c'est surtout avec *Goodbye South, Goodbye* que ces trajets deviennent les supports essentiels de la dramaturgie. Un nouvel enjeu fait jour ; capter l'essence même du passage, ce moment de l'entre-deux.

61 Frédéric SABOURAUD, « Café Lumière de Hou Hsiao-hsien », *Traffic*, n° 80, hiver 2011.

L'essence du passage
Goodbye South, Goodbye





Millennium Mambo



Café Lumière



Three Times



Moyen de transport privilégié, le train semble jouer un rôle prépondérant dans le récit houien. Le train est un formidable conducteur de temps. Avant *Goodbye South, Goodbye* déjà, *Poussière dans le Vent* s'ouvrait sur un travelling ferroviaire, la caméra embarquée à bord du train. Le travelling sort d'un long tunnel obscur et finit par gorger le plan de lumière à sa sortie, reproduisant ainsi en écho le même dispositif que le début d'une séance de projection d'un film... Le film commence par « *Un mouvement de percée, de trouée successives, action du train dans l'espace comme figure de l'écoulement du temps* » écrit Charles Tesson à propos de *Poussière dans le Vent*⁶², mais il aurait pu l'écrire pour *Goodbye South, Goodbye*, tant le travelling ferroviaire se systématise dans les films suivant du cinéaste et devient un véritable motif houien (on pense par exemple au métro tokyoite dont l'ami de Yoko ne cesse d'enregistrer la « complainte » dans *Café Lumière*), plus qu'un mouvement physique, il s'agit plutôt d'un déplacement dans le temps. Si ce train est l'image du temps qui passe, du temps qui fuit, il est aussi l'image du souvenir, de la mémoire et le train quittant l'obscurité pour la clarté du jour n'est pas sans rappeler les vues Lumière, le cinéma primitif, en particulier *Passage d'un tunnel en chemin de fer* ou même *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Un train qui passe, c'est le temps qui passe, en profondeur ou latéralement, parfois les deux, et ce temps, c'est autant celui du récit que celui du Cinéma, de son histoire.

62 Charles TESSON, « Poussière dans le vent », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 144.

Motif du train
Goodbye South, Goodbye







Café Lumière



Le Voyage du ballon rouge



Respirations

Hou Hsiao-hsien ménage de grands moments de respirations qui ponctuent ces films ; il n'y a jamais « d'occupation de temps ». On l'a vu, le cinéaste supprime les enjeux dramatiques classiques, le héros du film ne court pas vers un futur qui résoudra tout, il n'y a pas de trajectoires, même les scènes de trajets ne participent plus d'un mouvement vers quelque chose, ils se suffisent à eux-mêmes. On ne sait de prime abord presque jamais par quoi est motivé le déplacement des personnages et leur but compte moins que la simple vitalité du présent en action. Ces déplacements sont l'occasion de très belles séquences, de réels moments de suspension : la vie du moment, l'instant, est toujours dégagée des impératifs de la fiction. Toutes ces séquences participent à dessiner les frontières d'un temps toujours aussi étrange, un temps qui s'épanouit en tous sens, qui creuse l'intimité de l'instant sans jamais se décider à prendre une direction vers quelque part. Qui plus est, même lorsque Hou s'aventure dans l'histoire taïwanaise avec *les Fleurs de Shanghai* ou avec deux des segments de *Three Times*, chaque plan, chaque séquence sont détachées de repères chronologiques, ce que l'on a sous les yeux ne sont finalement que des instants sans histoire (collective ou personnelle par ailleurs).

Comme privée de passé et d'avenir, les personnages sont des individus alors déracinés, ceux d'une génération sans mémoire, ils ne sont que les simples passagers de l'instant. Et si dans chacun de ces films, le temps est comme en suspens, c'est aussi parce que cette temporalité est constitutive des personnages, ou de l'épreuve qu'ils traversent ; c'est une temporalité qui, à l'image des personnages, semble céder à la mélancolie du surplace... « *Tout semble très*

*compliqué aujourd'hui à Taipei. Les jeunes n'arrivent pas à trouver leur place, ils perdent trop de temps à faire leurs choix »⁶³. Si le temps semble s'être suspendu dans une sorte de présent permanent, si le récit n'avance plus et semble s'enliser de plus en plus, il en est de même pour les personnages de ces histoires : Jack tente de rassembler autant d'argent qu'il peut afin de quitter le sud pour ouvrir un restaurant mais les choses ne se passent jamais comme prévu et sitôt qu'elles s'arrangent, les affaires se dégradent, repoussant continuellement (peut-être infiniment) le moment où Jack réalisera son rêve. Vicky n'arrive jamais à définitivement quitter son petit ami Hao-hao pour Jack et lorsqu'elle y arrive enfin Jack a disparu. Jing hésite bien trop longtemps entre continuer son histoire d'amour avec sa petite amie et la quitter pour son amant ; son adultère est finalement découvert et provoque le suicide de sa compagne. Ceci nous amène à cette hypothèse en apparence contradictoire : les personnages de ces films ne s'incarnent jamais vraiment dans le temps et c'est pourquoi ils ne parviennent jamais à se réaliser, à s'accomplir pour de bon ; mais en un sens, c'est aussi parce qu'ils s'incarnent trop parfaitement dans le temps (celui du récit, un temps à jamais suspendu) que ces personnages sont incapables de s'achever. « *La jeunesse de Taipei [dans les films de cette période] mène une existence triste, presque dérisoire, et se consume au présent parce que la ville moderne, ici Taipei, ne leur permet pas de s'accomplir et la vie n'a plus d'horizon : c'est le « Temps du désespoir » et Taipei apparaît alors comme la grande « cité des douleurs »* »⁶⁴.*

63 Olivier JOYARD, Charles TESSON, « Rentrer au fond des êtres », *Cahiers du Cinéma*, n° 562, novembre 2001.

64 Morgad LE NAOUR, « Taipei, la cité des douleurs (Goodbye South, Goodbye, Millennium Mambo et Three Times) » dans, Anthony FIANT et David VASSE (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien, Espaces, temps, sons*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 33.

Goodbye South, Goodbye, Millennium Mambo, Café Lumière, Le Voyage du Ballon Rouge : ces films captent un réel quasi-documentaire, un réel fourmillant de micro-événements qui n'alimentent que rarement (du moins à première vue) la trame principale du récit. On pourrait voir ces micro-événements comme des sortes de petits aléas du plan qui viennent enrichir sa composition et permettre la circulation du regard en son sein. Hou s'arrange pour qu'il y ai toujours deux ou trois points de focalisation possibles : dans une séquence de *Goodbye South, Goodbye*, Jack, en arrière-plan, discute de problèmes de succession, son père venant de mourir. Or, ce qui attire le regard, c'est Tête d'Obus, au premier plan, voulant partager sa nourriture avec des chiens imperturbables. Autre exemple, dans *Café Lumière*, dans l'appartement du personnage principal (Yoko) qui ne sera filmé tout au long du film que depuis un seul et même angle, une multitude de micro-actions attirent l'attention, comme le linge blanc suspendu se balançant au gré du vent alors que Yoko est au téléphone. « Si le temps est aussi prégnant chez Hou, ce n'est pas seulement au travers d'une durée extensible du plan chargée de lui conférer valeur d'expérience sensible, il l'est surtout par un endroit désigné de son action à la lumière de ce qui, dans le plan et son principe d'étagement des micro-actions, établit un parcours jusqu'à lui. C'est là l'une des propriétés de ce fameux phénomène de dédoublement si opérant dans la plupart de ses plans. Voir autant devant que derrière, en bas qu'en haut, de près que de loin. Le regard souffle où il veut, et le temps spatialisé est parfois ce que nous souffle notre regard aux quatre coins du plan et au-delà »⁶⁵. Hou Hsiao-hsien donne ainsi à voir une

65 Ibid, p. 64 : David VASSE, « L'art du temps cardinal ».

multitude de détails, d'anecdotes, il met en scène le charivari du réel : le linge qui vole au vent, les reflets de lumière sur un rideau d'appartement, une partie de mah-jong en arrière-plan, un punching-ball battant la mesure... Ces moments privilégiés sont eux-aussi des images du temps, chacun d'eux est le temps, chaque mouvement, chaque reflet, chaque son participe à rendre sensible le temps, le rendre visible et sonore : « *Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement* » écrit Deleuze⁶⁶. Ces moments privilégiés, ces gestes éphémères, ces instants de légèreté, c'est la marque du temps à l'œuvre, son mouvement implacable. Chacun de ces moments semblent flotter au dessus des personnages, comme un souvenir bienveillant qu'on aime convoquer régulièrement dans notre tête, à la manière de la fameuse madeleine proustienne, dans une même recherche du temps perdu, c'est le survenir de l'instant vécu.

Goodbye South, Goodbye



⁶⁶ Gilles DELEUZE, Op. Cit., p. 28.

Hou Hsiao-hsien n'est donc jamais strictement dans la narration. « *Comme Godard, Hou Hsiao-hsien est un pure cinéaste de l'instant. Il ne plie pas la durée au impératif du récit mais fait d'elle une quantité mesurable, chronométrique* »⁶⁷. Il ne s'agit jamais de raconter une histoire à grand renfort d'effets narratifs, et émotionnels mais peut-être de rentrer dans une logique qui s'apparenterait plus à celle d'une sorte de contemplation cinématographique. Troquer la construction dramatique habituelle du récit au profit d'une conception plus poétique, où la compréhension laisserait peu à peu la place à la sensation, ou l'histoire laisserait peu à peu la place au temps même, à la durée même...

2) Où est le temps ?

« *Pour sentir le temps d'un plan, il faut tout regarder du bon point de vue* »⁶⁸

Hou Hsiao-hsien

Le temps chez Hou Hsiao-hsien n'est jamais seulement une affaire de récit. Comme chez tout cinéaste, la question du récit se pose toujours conjointement avec celle de la mise en scène. Il ne s'agit pas simplement de raconter une histoire, mais de l'énoncer via des images

67 Cedric ANGER, « Goodbye South, Goodbye de Hou Hsiao-hsien », *Cahiers du Cinéma*, n° 503, avril 1996.

68 Colette MAZABRARD et Frédéric STRAUSS, « Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Cahiers du Cinéma*, n° 438, décembre 1990.

animées, des images en mouvement, dans le temps et dans l'espace. Se posent alors ces questions : où est le temps à l'image ? Où sont ses atours ? Comment sont-ils figurés ? On sait qu'à partir de *Goodbye South, Goodbye*, les extérieurs, les errances, les trajets, interviennent comme de véritables moments de sensation pure, comme de véritables blocs de temps, pendant lesquels les personnages se laissent guider par le mouvement de leur voyage. Comme si la représentation du temps était seulement tributaire de ces moments de stases. Rien n'est moins sûr ; pour Hou Hsiao-hsien, semblant suivre l'idée qu'en avait Tarkovski, c'est principalement dans le plan que va résider l'enjeu du temps.

C'est au sein même du cadre qu'Hou Hsiao-hsien semble trouver matière nouvelle : utiliser la densité du cadre comme une ode à la densité du présent. Le cinéaste, qu'on pouvait déjà considérer dans ces films postérieurs comme un « cinéaste du plan » par opposition aux « cinéastes du montage » (opposition aujourd'hui un peu désuète) va façonner le cadre de manière à ce qu'il épouse parfaitement son propos. Le travailler de façon à ce que le temps suinte de chaque éléments, et qu'il apparaisse ainsi à l'image.

Prenons l'exemple d'une séquence de *Goodbye South, Goodbye*, dans laquelle Kao (la figure paternelle du film) reproche violemment à Tête d'Obus de ne pas faire assez attention à Patachou dans un long plan séquence. Tête d'Obus, mutique, en arrière plan sur le rebord de la fenêtre, subit les remontrances de Kao au premier plan avec Patachou. Alors que la dispute bat son plein, Tête d'Obus se jette par la fenêtre, où plutôt se laisse simplement tomber derrière la fenêtre. C'est par le bruit de l'eau que l'on comprend qu'il s'est jeté dans une

piscine, il faudra attendre le plan suivant pour en avoir la confirmation et enfin découvrir ce qu'il y avait sous cette fenêtre. Cette compréhension « après-coup », dénuée de tout suspense (ni Jack, ni Patachou ne sont inquiétés par ce saut, le spectateur accepte ainsi plus facilement de ne pas savoir immédiatement où le personnage a disparu, ou plutôt s'est évaporé depuis le centre même de l'image), participe également à créer le sentiment d'un instantané de vie, le sentiment de vivre la scène en direct, au présent). Cette disparition coupe court à la dispute d'une manière aussi soudaine que burlesque, laissant la discussion en suspens, laissant la séquence même en suspens...

Évaporation de l'action au sein du plan dans Goodbye South, Goodbye







Hou aménage souvent ainsi une porte de sortie pour les personnages au sein même du cadre, dans la profondeur de champ. C'est une manière pour lui d'évaporer l'action au sein du plan, renforçant le sentiment d'un temps suspendu, arrêté. Autre exemple, toujours dans le même film, lorsque Kao, au premier plan, organise une arnaque avec des complices qui lui permettrait ensuite de réaliser son rêve, quitter enfin le sud pour ouvrir un restaurant à Shanghai, son père à l'arrière-plan fait un malaise en plein milieu de la discussion. L'effondrement du père, peut-être dû à sa déception de voir son fils s'adonner encore à de menus trafics, annonce l'évanouissement du rêve de Kao : à l'horizon du plan, la promesse de se rêve se voit contrarié, condamnant le personnage à l'immobilisme. *« Dans cette libération de la profondeur qui se subordonne maintenant toutes les autres dimensions il faut voir non seulement la conquête d'un*

continuum, mais le caractère temporel de ce continuum : c'est une continuité de durée qui fait que la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace. [...] Ce serait le propre de la profondeur de champ, renverser la subordination du temps au mouvement, exhiber le temps pour lui-même »⁶⁹. Cette « conquête » de l'espace, de la profondeur dans le plan, équivaldrait donc à toucher le temps du bout des doigts. En emménageant toujours une fuite dans la profondeur du plan, en établissant un dialogue entre le premier plan et l'arrière-plan, les faisant communiquer d'une manière ou d'une autre, Hou Hsiao-Hsien élabore ainsi un plan comme replié sur lui-même, autonome, possédant sa durée propre et rendant cette dernière encore plus intuitive pour l'œil qui regarde.

Goodbye South, Goodbye



⁶⁹ Gilles DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 141-143.



Beaucoup d'informations passent ainsi dans un même cadre, permettant d'une part au réalisateur de ne pas multiplier les plans et d'autre part, d'une certaine manière, de ne pas se projeter dans l'histoire, de ne pas la faire avancer. Qui plus est on observe souvent cette division, cet l'échelonnement temporel : le présent est souvent vécu au premier plan là où le passé est figuré en arrière-plan. C'est la permanence du passé et les aléas du temps présent qui cohabitent une fois de plus ensemble. Dans *Le Voyage du Ballon Rouge* par exemple, il y a, au détour d'un flash-back, cette scène où le petit frère, Simon, dessine sa sœur Louise dont il est maintenant séparé suite au divorce de leurs parents. Simon « décalque » sa sœur avec l'aide d'une sorte de projecteur, fonctionnant sur un jeu de miroir : au détour d'un plan sur ce futur dessin, sur ce miroir, on relève alors la présence d'un deuxième espace inaccessible, qui serait celui du passé, quand la famille était encore réunie. Chez Hou, le présent le plus simple porte toujours la charge du passé.

Le Voyage du ballon rouge





Mais le travail du cadre houien, sa conception, ne s'arrête pas là. Deleuze associe la profondeur dans le champ à la faculté de se souvenir, il en fait une « *fonction de mémoration* », une « *figure de la temporalisation* »⁷⁰, il s'agirait de situer au bout d'une ligne directrice, d'une « *trouée* », le souvenir actualisé dans le plan, le souvenir dans l'actuel présent du plan. Grâce par exemple au sur-cadrage, le plan fait ainsi coexister la remémoration et le souvenir dans un même plan, avec encore une fois cet étagement temporel du plan : la remémoration (le présent, on se souvient toujours au présent) au premier plan et le souvenir (le passé, l'instant vécu) au fond du plan, sur-cadré par ce présent. « *Dès lors, une grande part de notre perception s'oriente vers ces infime clignotements du temps par projection physique dans le lointain du plan, par bref enfoncement dans ses strates plus ou moins reculées* »⁷¹, voilà peut être où se situe la force mélancolique du cinéma d'Hou Hsiao-hsien, dans cette faculté qu'a le passé de toujours rattraper ses personnages. Sans artifices (entendons par là, dans le même plan et non au moyen d'outils narratifs plus conventionnels comme le flash-back), sans visage (il est présent mais pas nécessairement figuré), le souvenir surgit et le spectateur le perçoit, par projection, pas tant le souvenir en lui même d'ailleurs, plutôt l'invitation à se souvenir. « *La plupart des fois où la profondeur de champ trouve une pleine nécessité, c'est en rapport avec la mémoire. [...] La profondeur garde toute son importance, au-delà de la technique, si l'on en fait une fonction de mémoration, c'est-à-dire une figure de la temporalisation* » écrit Deleuze⁷². La profondeur de champ participerait ainsi à charger le présent de la

70 Gilles DELEUZE, Ibid, p. 143.

71 Ibid.

72 Ibid, p. 143-145.

scène du poids du passé. Comme nous l'avons vu, il n'y a pas de présent qui ne soit pas porteur d'un passé révolu et d'un futur à venir.

Dans son analyse de *L'Homme Sans Nom* du réalisateur chinois Wang Bing, Georges Didi-Huberman écrit que « *Normalement, un cinéaste prépare son cadre et la durée de son plan pour mieux les maîtriser : il indique - il impose - à son acteur quoi faire, dans quel espace et dans quelle durée le faire. Il précède pour fonder sa préséance. Ici, c'est le contraire exactement : la caméra suit l'être filmé, quitte à perdre pour longtemps la possibilité de cadrer son visage, son en-face. Elle se refuse à anticiper ou à commander quoi que ce soit. Elle ne "prend" ni ne "capte" : simplement elle suit* »⁷³. On pourrait tenter de rapprocher, dans une certaine mesure, cette conception du plan à celle d'Hou Hsiao-hsien. Pas de préséance chez lui non plus, pas d'artifice ; la durée du plan semble ainsi s'écouler le plus naturellement possible et la caméra, souvent fixe, ne craint jamais de devoir perdre de vue un personnage. Dans *Millennium Mambo*, le petit appartement de Vicky et Hao-hao est toujours filmé depuis un seul axe, laissant une grande partie hors-champs. De même pour l'appartement de Yoko dans *Café Lumière*. L'emplacement de la caméra ne décide jamais des allées et venues des personnages ; or elle ne les suit pas non plus. Ici, ce que la caméra semble suivre, ce ne sont pas les personnages en mouvement, mais plutôt ce qui semble être l'écoulement du temps.

73 Georges DIDI-HUBERMAN, « Épilogue de l'homme sans nom », dans *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 235.

Le regard du spectateur est habitué à être mobile, mais le plan fixe oblige justement à regarder autrement ce qui le compose ; le temps, seul, finit par y faire émerger quelque chose. Les plans fixes (en réalité ils ne le sont pas toujours, dans *Millennium Mambo* ou dans *le Voyage Du Ballon Rouge* par exemple, la caméra s'autorise des petits recadrages au gré des mouvements des personnages ou bien même de leur volute de fumée), sont toujours très longs, et semble parfois interminable, rien ne semble vraiment s'y dérouler, rien ne vient perturber cette étouffante fixité ; « rien ne cherche à inciter et séduire, rien ne vise à fixer le regard ou forcer l'attention » comme l'écrit Jullien dans son essai *Eloge de la Fadeur*⁷⁴, ne reste donc que le plan dans son entièreté, que son rythme, que la douce sensation de l'écoulement du temps, c'est en son sein qu'on en perçoit le mieux la teneur, ce réel sentiment de l'impermanence, ce qui est et ne sera aussitôt plus...

Le temps semble par moment être littéralement figuré dans le plan : dans *Goodbye South, Goodbye*, c'est l'image du punching-ball qui se balance sur lui-même après que Tête d'Obus l'ai frappé et dont le mouvement imite celui d'un métronome battant la mesure. Toujours dans ce même film, les mouvements du train, on l'a vu, semblent aussi figurer l'écoulement du temps et c'est dans l'ambiguïté de ce mouvement que semble en résider l'essence : on peut tout d'abord voir ce plan comme un travelling, la caméra avançant sur des rails dans un mouvement latéral, mais c'est aussi un plan fixe, celui des personnages debout et statiques dans le train. Le mouvement ne se perçoit que par

⁷⁴ François JULLIEN, *Éloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles/Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991, p.31.

les fenêtres du véhicule et ne semble pas affecter outre mesure les personnages ; c'est encore l'image d'un temps qui passe et qui n'a plus de prise sur eux.

C'est, enfin, la scène d'introduction de *Millennium Mambo* si symptomatique et portant déjà en elle presque tout les indices de cette esthétique houienne dans laquelle le personnage principal, Vicky, traverse de nuit et au ralenti une passerelle éclairée. Tout d'abord, c'est une image du temps qui saute aux yeux du spectateur : les néons de la passerelle évoquent les lignes d'une partition musicale, et donnent également son rythme à la scène, son tempo, son souffle, et donc par essence, sa temporalité... C'est une image du temps en marche. Or l'analyse ne s'arrête pas là. La scène triture le temps, elle semble en faire sa matière première. Outre le ralenti, les néons bleus qui jalonnent la passerelles que traverse le personnage, donnent par moment un aspect stroboscopique à l'image quand ils ne vont pas jusqu'à clignoter à la fin de la séquence, comme si la lumière risquait de s'éteindre à tout moment. Cet aspect stroboscopique crée une sensation de répétition, les néons se suivent et brisent ainsi les repères spatio-temporels de celle-ci (comme dans un labyrinthe, on ne sait jamais où on est, si l'on a avancé ou non et depuis combien de temps on y est enfermé). La séquence est comme prise au piège dans une sorte de boucle temporelle : le personnage de Vicky a beau avancer le long de cette passerelle, on a pourtant l'impression qu'elle fait du sur-place, au sens propre comme au figuré par ailleurs ; la voix off nous explique qu'elle retourne sans cesse vers son petit-ami qu'elle aimerait quitter pour de bon. Ce que Hou met à l'œuvre dans cette scène, c'est un temps à la fois figé, et condamné à se répéter. Ce qui est finalement peu ou prou la même chose.

L'ouverture de *Millennium Mambo*







Voici une scène symptomatique donc, sans début ni fin, se suffisant à elle-même mais qui prend également soin de figurer le temps dans le plan : l'image du temps, ainsi que sa représentation, sa « repré-sensation » en quelque sorte.

3) Fragments et continuité, la complexité du plan houien

« De toutes les feuilles qui sont emportées par le vent dans le ciel, il n'y a qu'une feuille qui s'arrête pour l'éternité, au moment même où nous la regardons fixement avec compréhension et sympathie »⁷⁵

Hou Hsiao-hsien

Unicité du plan

Le cinéaste n'abandonne donc pas la forme qui le caractérisait jusqu'à alors (jusqu'à *Good Men Good Women*), les plan-séquences, souvent larges et fixes, font toujours partie intégrante de son style, le cimentent, et continuent de le définir. Non, le style de Hou ne change pas, il se transforme, se développe. Comme nous l'avons dit précédemment, rendre sensible le temps, le rendre visible, voilà ce qui serait l'une des motivations de chaque plan, de chaque scène.

Figure systémique du style de Hou, le plan-séquence est, plus

⁷⁵ Citation tirée du dossier de presse du film *Millennium Mambo*.

encore que le travail sur la profondeur de champ, la principale caractéristique du plan houien. Le découpage rationnel des films est fondé sur les raccords, les continuités, les champs/contre-champs, qui constituent autant d'utilisations rationnelles du temps, et fondent ce que Deleuze nomme « *Image-mouvement* » dans laquelle le temps est subordonné à l'image. A l'inverse, les plans longs, refusant le découpage, ou rien ne semble se passer, proches des « *situations optique ou sonores pures* », toujours pour citer Deleuze, permettent de faire émerger le temps, qui n'est alors plus subordonné à l'image, mais qui la transcende, transformant « *l'image-mouvement* » en une « *image-temps* ». C'est au sein de cette dernière que s'inscrit le mieux le rythme du plan, l'image du temps. Nous avons déjà mentionné la relative autonomie qui se dégage de la conception du plan houien et le plan-séquence, qui vise à traiter en un seul et même plan l'ensemble d'une scène, conforte cette idée d'autarcie. En refusant d'assembler les plans entre eux, en ne rentrant jamais dans une logique de découpage classique qui viendrait « temporaliser » l'espace, le plan-séquence va ici tenir compte de la seule longueur du plan, de sa durée intrinsèque, pour finalement la laisser jaillir de toute part, sans interruption d'aucune sorte. C'est l'un des fondement du plan-séquence : sa continuité ; il se caractérise par une suite d'image non-interrompues, sans hiatus quel qu'il soit. Par ailleurs, comme l'ajoutent André Gardies et Jean Bessalel, « [le plan-séquence] contribue aussi à la production de l'impression de réalité : l'absence de fragmentation, au niveau du signifiant filmique, tend à faire apparaître le plan-séquence comme isomorphe du réel lui-même, dont il respecte la double caractéristique essentielle : la contiguïté spatiale et la continuité temporelle. Il peut se donner ainsi comme un simple enregistrement

fidèle des choses, l'image la moins manipulée que le cinéma puisse nous offrir du monde visible »⁷⁶.

Cette impression de réalité ainsi établie, l'écoulement du temps dans le plan, inhérent à cette réalité, n'en apparaît que plus tangible, authentique. Le plan-séquence serait donc un simple enregistrement fidèle des choses, et donc, par essence, un simple et fidèle enregistrement du temps. Nous pourrions même aller plus loin ; plus encore qu'isomorphe du réel lui-même, pourquoi le plan-séquence, de part sa continuité en apparence ontologique, n'apparaîtrait pas comme isomorphe du temps lui-même ? La continuité du plan-séquence, son unicité, ferait donc de lui un instrument indispensable à la figuration de la durée cinématographique. Toujours corollaire d'un moment et d'un lieu unique, il compose, chez Hou, un centre en lui-même ; n'offrant aucune direction, constituant un seul bloc homogène, il aide à propager le temps. Ce dernier s'étire au gré de la longueur du plan, s'étalant, pour ainsi dire, partout, à la fois dans et hors du cadre.

Fragments et hétérogénéité du plan

« On ne saurait parler ici de plan-séquence, du moins dans l'acceptation qu'André Bazin a conféré à ce terme : ce critique y voyait un mode de totalisation réaliste, et tout ici souligne la fragmentation. Sans être immobile, la caméra se montre réticente à suivre les personnages. Ces prises ne présentent pas une véritable autonomie : Les situations qu'elles peignent ne paraissent pas être

⁷⁶ André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 165-166.

entières. Pas question non plus de justifier l'unité du plan par son équilibre interne à la façon d'Ozu : pour savante qu'elle soit, la disposition des personnages et des décors récuse toute symétrie, tout principe plastique d'organisation. Le hors-champs est si largement présent, par le son et tout simplement par le manque, que la clôture ne peut pas d'avantage assurer cette unité. Elle exprime donc résolument le caractère fragmentaire de la vision »⁷⁷.

Ainsi le plan est unique, il est un (le plan séquence), mais au sein même de celui-ci le détail, le fragment, est partout. On ne reviendra pas sur toutes les micro-actions au sein du plan : le plan-séquence ne confère pas nécessairement à tout ce qui est représenté une égale importance. Refuser le montage et avec lui les gros plans ou inserts ne signifie pas pour autant que le réalisateur abandonne toute hiérarchie à l'intérieur même du plan. C'est le regard du spectateur qui, circulant dans l'image, établit mentalement son propre montage. Par conséquent le spectateur conçoit également mentalement la durée subjective. Par ailleurs, le sentiment subjectif de l'écoulement du temps, et du rythme du plan, ne proviennent jamais seulement de la durée inextinguible du plan, mais aussi de la manière dont sont articulés le son et l'image, de la place respective de la parole, des sons et du silence, de la manière dont ils s'articulent entre eux...

Ainsi, pour ce qui est des personnages, ceux-ci semblent se construire « en direct », conjointement au temps du plan. Raymond Bellour, d'ailleurs, voit dans le plan long un bon moyen d'improvisation : « *Ordonnant selon des coupes plus ou moins différées les moments qui le composent, le plan long tend à dilater*

⁷⁷ Alain MASSON, « Isolement, fragmentation », *Positif*, n° 423, mai 1996.

*comme à rassembler des valeurs d'émotions que des plans de longueurs moyennes distribuent de façon plus attendues »*⁷⁸. Là où un découpage plus classique tendrait à imposer une certaine lecture du personnage, de ses faits et gestes, de son caractère, et même de son physique, morcelant la séquence, à grand renfort de gros-plans ou plan-moyens, et la ré-assemblant de la manière la plus réaliste possible tout en donnant une lecture du personnage par à-coup, le plan long vient, de manière plus naturelle, révéler quelque chose du personnage, faisant du spectateur le témoin privilégié de son inscription dans le temps. Le cinéaste laisse ainsi une plus grande marge de manœuvre à ses comédiens, l'invention du personnage se faisant alors plus lors du tournage que lors de la conception du scénario (car nous avons vu à quel point Hou Hsiao-hsien en minimise l'importance). L'émotion naît alors au sein du plan, l'acteur ayant le temps (et l'espace, Hou gardant souvent une certaine distance avec l'objet filmé) de jouer. Il ne s'agit pas de nier le travail d'acteur dans le cinéma que l'on dira de découpage, mais plutôt de souligner la liberté de mouvement alors acquise par l'acteur lorsque celui-ci joue dans la durée, sans coupe. Encore une fois, le plan est un et multiple à la fois car au sein de cette durée, c'est dans les détails que va se construire le personnage, c'est par les détails que l'acteur va incarner son personnage et c'est toujours via le détail que va alors naître l'émotion. En ce sens, Raymond Bellour à propos des plans longs de *Goodbye South, Goodbye*, écrit : « Une des conséquences en est que lorsque des actions variées, y compris les plus quotidiennes, se développent, fréquemment, en plusieurs zones et à plusieurs niveaux de profondeur

78 Raymond BELLOUR, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Éditions POL, p. 256.

*du plan, des chocs constants d'image se produisent : passages des corps, dans leur intégrité ou morcelés, brusqués, opacifiés, dans telle part du cadre ; masquages et dévoilements de corps par d'autre corps ; surgissements inattendus et heurts des corps et des décors »*⁷⁹.

Nous pourrions en faire une généralité du plan Houien tant ce dernier semble se conformer à cette analyse. C'est par exemple le cas d'un plan-séquence de huit minutes dans *Le Voyage du Ballon Rouge*. Durant ces huit minutes, depuis un seul et même axe, la caméra pivotant sur elle-même, Hou filme une multitude de micro-événements qui se suivent, se superposent, s'entassent, laissant libre court au talent des acteurs. Alors que Song accompagne un accordeur de piano aveugle, Simon joue avec sa console de jeux, le téléphone sonne, c'est Louise la sœur de Simon qui cherche à parler à sa mère, Suzanne, qui est absente. Suzanne arrive, on l'entend en off se disputer violemment avec Marc, le voisin, jusqu'à ce que tout deux soient sur le pas de la porte. Les cris montent, la console résonne encore, de même que le piano. Les larmes montent aux yeux de Suzanne alors que Marc part en claquant la porte. Simon passe le téléphone à sa mère qui apprend alors que sa fille ne rentrera pas à Paris prochainement. Fatigué, triste, désemparée, Suzanne s'assoie et demande à Simon de lui raconter sa journée. L'ensemble de la séquence se déroule donc en un seul et même plan, la caméra balayant régulièrement le champs au gré des événements, tentant de suivre un personnage, puis un autre, se laissant par moment porté par le piano qu'on accorde, regardant tantôt dans la profondeur, tantôt juste devant elle. On assiste alors au fracas du réel ; les acteurs occupent l'espace et le morcellent dans un même élan, quittant le champs ou le pénétrant, s'éloignant dans le champs ou

⁷⁹ Ibid, p. 56.

se rapprochant de la caméra. Ils constituent de cette façon les innombrables coups de pinceau d'un seul tableau.

Le Voyage du ballon rouge











Il s'agit donc toujours d'un montage interne, un montage mental, hiérarchisant le fragment dans un tout, comme si d'une vision macroscopique, nous passions à une vision microscopique. Comme si nous regardions au microscope l'hétérogénéité inhérente d'un tout à première vue parfaitement homogène.

Agglomération

Probablement l'une des plus belle scène de Hou Hsiao-hsien, l'introduction de *Millennium Mambo* va, en seulement quelques minutes, cristalliser l'ensemble des enjeux du film et se révéler être un passionnant objet d'analyse sur la singularité du temps et du plan Houien. D'un point de vue narratif, il suffit de ce seul plan au réalisateur pour faire comprendre l'esseulement du personnage, sa désolation et la fatalité qui semble se dégager de l'histoire qui va nous être contée : une jeune fille marche sur une sorte de passerelle

recouverte de néons bleutés, s'avançant comme subrepticement jusqu'à l'escalier où la caméra arrête de la suivre alors qu'elle descend les marches. Une voix-off nous raconte depuis le futur l'histoire de cette jeune femme, Vicky. Cette dernière regarde la caméra, peut-être n'est-elle pas seule, peut-être regarde-t-elle un autre personnage hors-champs, ou bien peut-être encore regarde-t-elle tout simplement la caméra, le spectateur, l'invitant à la rejoindre, appelant ainsi le monde à devenir témoin de son histoire. Un regard comme l'invitation liminaire d'une jeune femme à la rejoindre dans la diégèse. L'immersion est totale.

Tout semble ne faire qu'un dans cette scène et Hou Hsiao-hsien semble en travailler l'homogénéité, à la manière d'une toile sans centre, sans contours ni limites. L'unicité du plan est souligné par l'unicité de son point de vue mais est également renforcé par sa texture : l'image est par moment légèrement floue, presque opaque, aqueuse même et l'on pourrait se croire dans une sorte de grand aquarium ou le personnage ne serait plus soumis à la gravité terrestre, sensation par ailleurs renforcée par ce travelling aérien, la caméra planant comme en apesanteur. Hou travaille la matière même de l'image et semble ainsi déstructurer et déconstruire l'état solide du réel même, en filmant la scène comme les vapeurs d'un songe, comme la fumée d'une cigarette, disparate et impalpable...

La scène s'étire et semble sans limite, à la manière des estampes chinoises celle-ci se déroule au rythme des pas de Vicky : *« Il existe peut-être un parallèle avec les estampes chinoise dans lesquelles on pourrait croire qu'il y a des espaces vides sans sujet particulier. Or, ceux-ci aident à véhiculer les regards. Ils englobent ce qui est effectivement représenté. Je conçois mes plans un peu de la même*

manière »⁸⁰.

Ce plan séquence est à l'image de la musique qui l'enveloppe : une musique techno, répétitive et éthérée. On pourrait presque parler d'image auditive tant la scène évoque une partition musicale, les néons bleus, encore eux, en représentant la portée ainsi que les mesures qui se répètent inlassablement. Comme si chaque images composant le plan, chaque photogramme, correspondrait à une note, à un rythme, une mélodie, qui se superposerait, glisserait, se fondrait l'un dans l'autre au gré de modulations et de variations infime et sans coupure audible. C'est en quelque sorte l'image de la techno, le devenir par la répétition, le revenir de ce qui devient : la techno doit se répéter pour devenir audible. Ici ça serait le temps qui se répéterait pour devenir enfin sensible, perceptible. Car pour en revenir à Vicky faisant du sur-place, ce qui semble intéresser Hou n'est pas tant l'endroit vers lequel elle se dirige, mais plutôt le moment du déplacement, ce moment suspendu : c'est l'instant absolu, l'éphémère, c'est l'impermanence.

« Elle avait quitté Hao-hao, mais il la retrouvait toujours. Il lui téléphonait. Il la suppliait de revenir... Toujours la même histoire », c'est donc d'un temps cyclique que nous parle la voix-off, quelque chose, comme on l'a vu, qui se répète sans cesse. Avec cette longue passerelle, Hou figure l'inexorable défilement du temps, son chemin, à première vue, rectiligne. Mais la passerelle se courbe (il n'y a par ailleurs aucun angle droit dans la structure de cette passerelle, tout y est arrondi, circulaire), c'est toujours d'un temps cyclique qu'il s'agit.

80 Hou Hsiao-hsien, cité dans, Thierry Jousse, « Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Cahiers du cinéma*, n°474, décembre 1993.

Hou nous montre la courbure du cycle infini du temps qui revient toujours sur lui même, à l'image de l'histoire de Vicky raconté depuis le futur qui n'arrive jamais à quitter définitivement son amant ou de la musique techno dont les boucles qui la composent se répètent encore et encore. L'écart entre l'apparente linéarité du temps (la marche en avant sur la passerelle) et son aspect cyclique (la courbe qui semble replier la passerelle sur elle-même) semble dévorer le personnage, comme si cet écart la condamnait à vivre et revivre incessamment son histoire sans qu'elle s'en rende réellement compte.

Travail sur la matière
Goodbye South, Goodbye





Millennium Mambo



Café Lumière





Le Voyage du ballon rouge



Chez Hou, chaque plan recèle déjà en lui tout le film, compressé, toute son essence s'en découle. Le plan est, en un sens, tellement ouvert, tellement tournée vers la durée, vers le plan long, que celui-ci se change en porte sur l'immensité du monde. Le plan semble ne jamais pouvoir s'arrêter, comme s'il était en constante expansion, rapportant alors le mouvement à un « *tout qui change* », il est la « *coupe mobile d'une durée* »⁸¹. En cela, nous pourrions qualifier Hou Hsiao-hsien de « cinéaste du pli » ; nous avons vu l'aspect fragmentaire du plan Houien, or le fragment n'implique pas nécessairement compartimentation ou isolement, d'ailleurs « *la division du continu ne doit pas être considéré comme celle du sable en grains, mais comme celle d'une feuille de papier ou d'une tunique en plis, de telle façon qu'il puisse y avoir une infinité de plis, les uns plus petits que les autres, sans que le corps se dissolve jamais en points ou minima* »⁸². Les films de Hou, plutôt que progresser, se plient et se déplient, pareils à des origamis, et qu'est-ce que le dépliage sinon qu'un nouveau pli, encore, à l'infini. « *Ce à quoi il parvient, et qui est exceptionnel, c'est à filmer tout plan comme s'il était séquence, comme s'il était viscères, comme s'il était une « grande pellicule éphémère », pour parler comme Lyotard, qui « étend la surface de son corps pour se retrouver* »⁸³ »⁸⁴.

Le présent, chez Hou, s'étire et se morcelle dans un même élan. Il s'allonge, se déroule à la manière des estampes chinoises, épousant le mouvement du plan séquence, soulignant son unicité. Mais il se

81 Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 36.

82 Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 9.

83 Henri MICHAUX, *La Vie dans les plis*, « Portraits des Meidosems », dans *Œuvres complètes t. II*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 221.

84 Jean-Michel DURAFOUR, *Millennium Mambo*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2006, p. 22.

déchire aussi en d'innombrables fragments. Ainsi, le plan est unique, il est un (un plan séquence), mais au sein même de celui-ci le détail, le fragment, est partout : c'est par exemple le moyen de capter l'évolution d'un sentiment en temps réel, c'est aussi un sourire qui se dessine sur le visage du personnage ou encore l'ondulation de ses cheveux au gré du vent... Se mêlant les unes aux autres, perdus dans les affres du plan comme autant de coup de pinceau sur la toile d'un maître, les émotions, chez Hou, aussi fragmentées soient-elles, sont ainsi toujours diffuses, jamais forcées.

C'est le temps qui est à l'œuvre, se décomposant et se recomposant infiniment.

Ces films sans nœud, sans centre vers qui tout converge, ces films où l'histoire se raréfie se révèlent être, tout comme chez Ozu, *« des moments découpés dans l'espace et le temps ouverts, avec une tenue, un rythme, une émotion égale, atone à la fois et fervente, sans changement d'intensité ou de tension, de rapidité ou de ralentissement. Et cette égalité du rythme leur donne l'aspect d'une cérémonie »*. Les conflits s'amenuisant, le cinéma d'Hou Hsiao-hsien se transforme peu à peu en un cinéma d'état, de sensation, devenant ainsi, dans ses grands moments, la parfaite écoute de l'impermanence.

Si par moment le cinéma d'Hou Hsiao-hsien nous fait l'effet d'une sérénité parfaite, d'une contemplation sans sujet où la compréhension et surtout l'acceptation de toute chose se ferait sans mal, ce n'est pourtant pas suffisant. L'aspect formel très esthétisé transforme l'espace et le temps en pure musique, en une authentique *« symphonie des instants »*, mais l'enjeu ne semble pas être seulement dévolu à la simple contemplation. Le cinéma d'Hou ne repose pas sur un simple *« être-là »* des choses et du monde. Mais alors que nous reste-t-il de ce travail sur l'impermanence, de cet attrait de l'éphémère, de cet état de béatitude esthétique ? Qu'y a-t-il derrière cette apparente euphorie de *« l'extase apathique »*⁸⁵ ?

⁸⁵ Notion de Max Weber notamment développé dans Max WEBER, *Le judaïsme antique*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Champs classiques, 2010.

III.

A la recherche d'un présent absolu

1) Nostalgie du présent

« Je tiens sans fin à l'absent le discours le son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse »⁸⁶

Roland Barthes

« Or en écoutant la symphonie des instants, on sent des phrases qui meurent, des phrases qui tombent et sont emportées vers le passé »⁸⁷

Gaston Bachelard

« On se souvient toujours du passé au travers d'un présent empirique »⁸⁸

Jacques Morice

« En un certain sens, le passé est plus réel, ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir »⁸⁹. Chez Hou, le passé et le présent semblent se conjuguer dans un même flux. Ici le présent ne « passe » jamais, encore une fois, on ne quitte un instant que pour en retrouver un autre. Mais d'un autre côté, tout ces « instants présents » sont chargés du poids du passé. En

86 Roland BARTHES, Fragment d'un discours amoureux, Paris, Éditions Le Seuil, 1977, p. 21-22.

87 Gaston BACHELARD, Op. Cit., p. 49.

88 Jacques MORICE, « La mémoire impressionnée », *Cahiers du Cinéma*, n° 474, décembre 1993.

89 Andrei TARKOVSKI, Op. Cit., p. 69.

cela réside probablement une grande part de la beauté de *Millennium Mambo* qui, assurément plus qu'aucun autre film de Hou, parvient à créer ce sentiment d'un temps déséquilibré, une sorte de présent ébranlé, embourbé dans les circonvolutions du passé... L'histoire se déroule aujourd'hui, dans notre monde contemporain, chaque séquence portant les traces d'un présent en train d'agir, c'est ce sentiment de l'impermanence dont nous avons déjà tenté de relever les signes, et pourtant, l'éclatement du récit grâce aux ellipses et l'usage de la voix off qui parle au spectateur depuis le futur (dix ans plus tard) renvoi aussitôt le récit au passé.

Ainsi le présent qui défile à l'écran est déjà du passé, et charge ainsi les séquences, et le film dans son ensemble, d'une véritable teinte nostalgique. Dans *Millennium Mambo*, corroborant à première vue la pensée de Tarkovski, le passé recèlerai donc plus de stabilité que le présent qui semble par essence insaisissable, trouble, à l'image des nouvelles mœurs contemporaines qui animent les personnages.

Par ailleurs, le poids du passé pèse sur chacun des protagonistes des films d'Hou Hsiao-Hsien. Dans *Café Lumière*, Yoko est enceinte d'un enfant qu'elle décide d'élever seule, son compagnon d'alors n'étant même pas au courant de sa grossesse et leur rupture, si elle n'est jamais mentionnée dans les détails, participe à caractériser l'héroïne. Le passé se manifeste aussi via l'absence de sa mère décédée, absence qui ne nous est signifiée que par l'existence d'une « belle-mère ». Dans *Le Voyage Du Ballon Rouge*, c'est le souvenir de la sœur de Simon qui vit maintenant avec son père. Le divorce

difficile d'avec sa mère, Suzanne, est souvent évoqué ; notamment par la présence de leur voisin, incarné par d'Hippolyte Girardot, l'un des meilleur ami du père qui, au grand dam de la mère, prend un peu trop ses aises avec le loyer qu'il devait initialement reverser au mari. Dans *les Fleurs de Shanghai*, tout comme dans le segment muet de *Three Times*, c'est le poids d'une promesse qui peine à se réaliser ; à chaque fois qu'elle est en passe d'être exaucée, cette promesse est systématiquement re-balayée à l'horizon. Dans *Goodbye South*, *Goodbye* ça n'est plus une promesse mais un vieux rêve déjà antérieur au temps du récit et dont l'accomplissement, lui aussi, est sans cesse repoussé.

Reste que tout personnage de cinéma est aussi caractérisé par un passé « extra-diégétique ». Si dans le cinéma classique hollywoodien ce passé prend souvent la forme d'un trauma que le personnage va devoir surmonter pour « clôturer » le récit, l'accomplir, et lui permettre alors de se réaliser (pour le personnage, « réaliser le récit » revient presque systématiquement à se réaliser lui-même, guérissant ainsi du trauma qui le caractérisait au début), chez Hou, ce passé qui hante les personnages n'alimente pas tant le récit que leur propre mélancolie... Le personnage houien parcourt la globalité du récit avec cette charge mélancolique sur les épaules et ne s'en délestera jamais. Le film se termine de la même manière qu'il a commencé, sans aucun espoir à l'horizon.

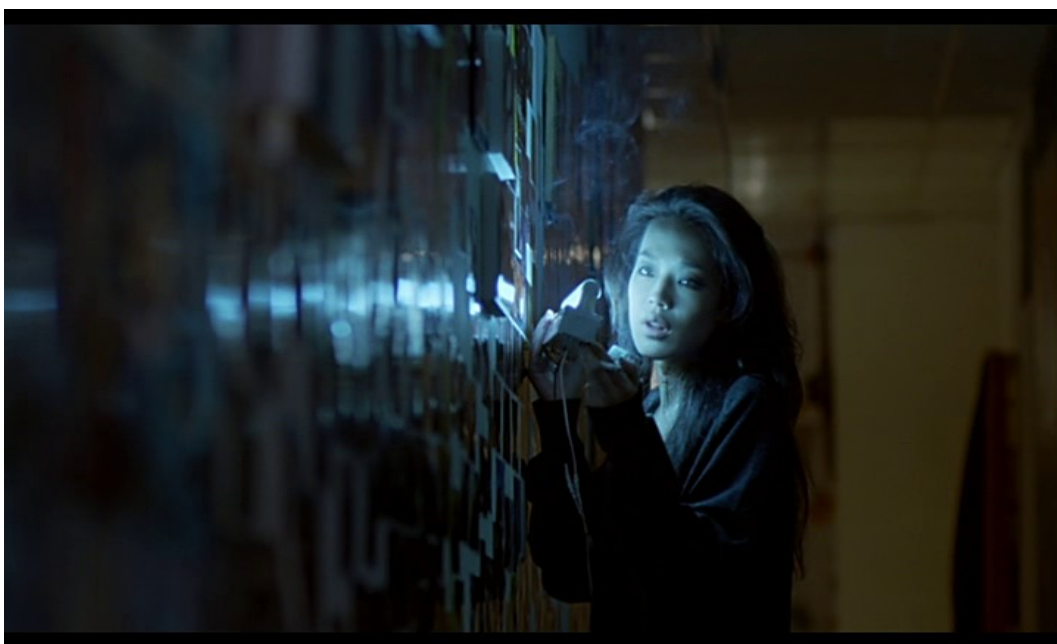
La résurgence du passé revêt différents atours et ne se manifeste pas seulement par l'histoire des personnages. On remarque que certaines séquences paraissent plus que d'autres se suffire à elle-même, se singularisant du reste du film, établissant parfois un nouvel

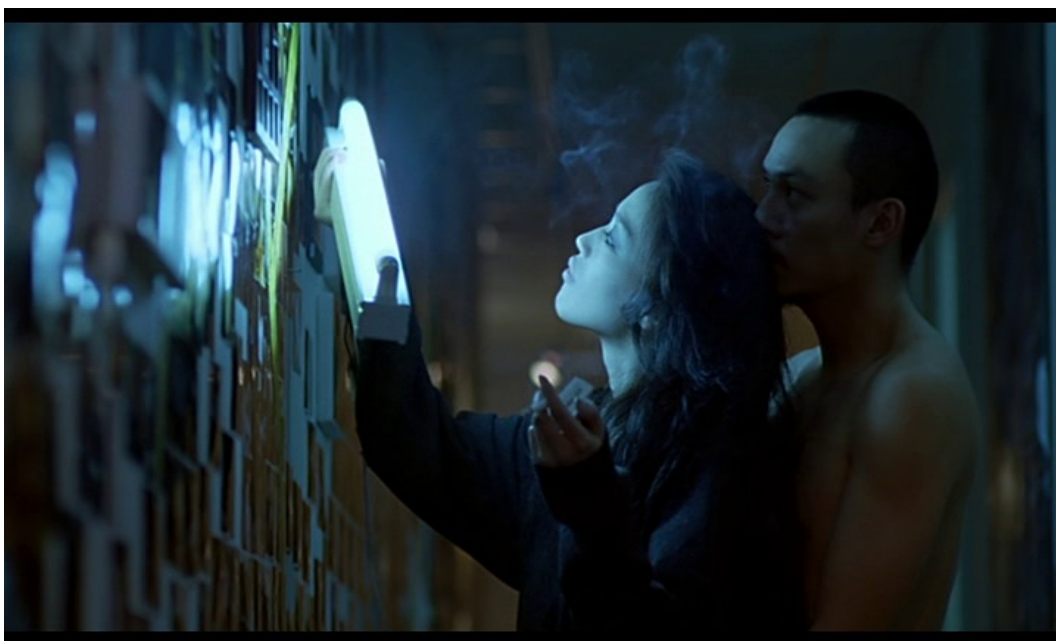
espace-temps, une durée nouvelle, non régit de la même façon que le reste du film. C'est le cas, par exemple, de la séquence du voyage de Vicky dans une petite ville japonaise dans *Millennium Mambo* : « Pour moi, c'était un peu une ville du souvenir, liée à la durée du temps. Insérer cette partie au Japon me permettait d'accentuer par contraste l'absence de souvenir de la jeunesse actuelle, qui vit avant tout dans le présent répétitif. Alors que c'est l'accumulation d'expérience différentes qui crée la mémoire »⁹⁰. La séquence rentre alors en totale opposition avec le reste du film, tant le paysage enneigé, calme et paisible dénote par rapport au caractère étouffant et anxiogène de la ville, de ses lumières fluorescentes multicolores tape-à-l'œil et de l'oppression sonore à laquelle elle soumet les personnages. Cette séquence, apparaît dès lors comme l'image d'une sorte de paradis perdu que le personnage voudrait pouvoir atteindre à nouveau, le toucher du doigt afin de pouvoir s'évader, échapper à sa condition, et en fin de compte retrouver l'insouciance et le bonheur qui caractérisait cet instant. Un peu de la même manière, le café où se rend Yoko dans *Café Lumière* possède lui aussi une atmosphère douceâtre, baignant dans une lumière douce et diurne que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans le film. Mais c'est surtout la séquence des retrouvailles avec son ami Hajime qui crée le mieux ce sentiment de résurgence d'un souvenir diffus. Celui-ci se manifesterait par les éclats de lumières se reflétant sur les étagères et dont on ne découvrira l'origine que plus tard dans le film. Il y a également dans le troisième segment de *Three Times*, ce grand mur constellé de photos dans l'appartement de Chen et que Jing, qui les observe en les éclairant à

90 Entretien avec Hou Hsiao-hsien par Michel Ciment et Hubert Niogret, « Un travail à la loupe », Positif, n° 489, novembre 2001.

l'aide d'une lumière bleutée, semble rappeler à sa mémoire comme autant de moments perdus, aussi éphémère que la fumée qui s'envole et aussi incandescent que la lumière rouge de sa cigarette.

Three Times





Tout ces détours, dans l'espace et dans le temps, ce qui est toujours chez Hou Hsiao-hsien plus ou moins la même chose, tout ces moments perdus, ces instants fragiles et fugaces que les personnages aimeraient ne jamais quitter sonnent irrémédiablement l'avènement de la mélancolie... « *Ce changement de nature de la durée n'a plus qu'à se substitué à l'appel irrésistible de la mélancolie auquel les personnages ne peuvent plus résister. Tout semble converger vers cet état de fatigue triste, vers ce temps mélancolique qui prend le pouvoir dès le premier plan et ne le lâche plus* »⁹¹. *Goodbye South, Goodbye, Millennium Mambo, Café Lumière*... Tous ces films sont un peu les films du temps perdu...

Quelque soit la scène, quelque soit le décors, Hou semble s'attacher à saisir la pleine mesure du temps qui s'y écoule, de la même

91 Cédric ANGER, Op. Cit.

manière, qu'enfant, du haut d'un arbre, il « *ressentait fortement l'espace et le temps* ». L'appartement de Suzanne dans *Le Voyage Du Ballon Rouge* est ainsi presque toujours filmé selon un seul et même angle pré-établi, toujours à la même distance, presque toujours à la même échelle, toujours depuis le même endroit. Il en va de même pour la plupart des séquences ou un lieu, une pièce, est filmé depuis un seul et même angle, comme certaines chambre des *Fleurs de Shanghai*, le petit appartement de Vicky et Hao-hao dans *Millennium Mambo*, celui de Yoko dans *Café Lumière*, ou encore la salle de billard dans le premier segment de *Three Times*, « Le Temps des Amours ».

Cette distanciation vis-à-vis de ce qui est filmé et cette unicité du point de vue participe, en un sens, à renforcer l'ambiance mélancolique de ces films : l'angle quasi-fixe de la caméra intervient comme un regard lointain et qui n'intervient jamais dans l'action (comme pourrait le faire l'usage d'un gros plan, ou d'un contre-champ, ou bien tout simplement en rapprochant la caméra de la séquence filmée), on a le sentiment que Hou se pose alors, pour reprendre le terme de Noël Burch, en « observateur lointain » de la scène, comme s'il regardait avec pudeur vers un passé révolu, comme s'il se remémorait une image, un souvenir, avec tendresse, parfois avec tristesse... « *Mon père était malade, ma mère dépressive et ce sont des choses qui forgent un individu, qui lui donnent un positionnement. [...] Du coup, très tôt, je me suis situé en observateur, à l'extérieur, un peu sur la touche. Cela s'est confirmé avec les années et, même dans mon couple, j'ai vu à un moment que je me positionnais de façon plus lointaine. Ce qui ne veut pas dire que je sois moins proche par les sentiments. Simplement, on apprend à être avec les autres avec une*

certaines distance, sans que ce soit négatif »⁹². En filmant de cette manière, avec pudeur et distance, Hou se fait passeur de regard : cette vision lointaine devient aussi la notre et s'imprègne dès lors, de cette nostalgie, de ce sentiment de douce mélancolie.

Le sur-cadrage de certaines de ces scènes, on l'a vu, participe aussi de l'irruption du passé dans le présent, renforçant ainsi leur aspect d'image mémorielle, comme si le réalisateur ou le spectateur regardait la séquence en arrière plan depuis le premier plan, renforçant encore cette distanciation du regard... Nous avons le sentiment que certains plans servent, en quelque sorte, de refuge au passé, un refuge qui alimenterait la mémoire, le souvenir de l'instant comme projeté à nouveaux, infiniment, dans ce qui ne serait alors peut-être plus tant un présent qu'une sorte d'espace-temps en-dehors du temps.

Surcadrage

Goodbye South, Goodbye



⁹² Eric LORET, « Je me situe en observateur », *Libération*, 30 janvier 2008, p. 26.

Millennium Mambo



Café Lumière





Three Times



Nous en revenons alors à la question de la profondeur de champ en tant que « *fonction de mémoration* » comme la définit Deleuze. Cette profondeur de champs, perçant le plan dans une diagonale, à l'aide de trous successives, permettrait de situer la région du souvenir alors réactualisé, le souvenir dans l'actuel présent, celui du plan. David Vasse, reprenant l'hypothèse de Deleuze, l'applique à l'esthétique du cinéaste : « *Chez Hou Hsiao-hsien, nul effet technique, nul emploi du grand angulaire, pour prononcer la ligne de fuite. Sa région du souvenir se gagne en quelques pas, en se retournant, souvent précipitamment, sans rien modifier de l'unité concrète de la scène. Une action ou un fait, exposé dans sa matérialité la plus frontale, se voit quelque fois poussé vers une pointe du passé, logé dans ce qu'on pourrait appeler une zone attractive de rappel, qui n'est pas le contraire ni le contrepoint de l'action présente mais l'indice de son tourment, le fond de sa mélancolie. Dès lors, une grande part de notre perception s'oriente vers ces infimes clignotements du temps par projection physique dans le lointain du plan, par bref enfoncement dans ses strates plus ou moins reculées* »⁹³.

Ainsi, si l'on en revient à *Millennium Mambo*, c'est par exemple au détour d'un simple regard vers le lointain du cadre, celui de Vicky dans la fameuse séquence d'ouverture, que Hou Hsiao-hsien trouve le moyen de figurer le passé et plus précisément encore, la mélancolie qui terrasse le personnage, l'empêchant à jamais de réellement vivre l'instant présent, ne pouvant percevoir celui-ci qu'au détour du souvenir. Un souvenir auquel ne s'ajoute que la tristesse de n'avoir su le saisir dans sa plénitude.

93 David VASSE, Op. Cit., p. 64.

Dans *Millennium mambo*, ce n'est pas tant une machinerie de la mémoire qui est à l'œuvre qu'une machinerie du souvenir. Si la mémoire permet de stocker l'information, le souvenir, quant à lui, se charge de le convoquer, il est un rappel du passé. « *Les images et la voix off ne raconte pas la même chose au même moment, et nous mettons un certain temps à comprendre puis à accepter ce décalage ; comme si les épisodes revenaient à la conscience en nappes d'affect, de mémoire, non pas de passé mais de présent différé. Comme si les événements pouvaient être « polychroniques », à la fois avant et après, chargés de causes et de conséquences, d'annonces et de constats* »⁹⁴. Le film évoquerait ainsi la réminiscence d'un souvenir, d'un instant vécu, d'un bout de passé conjugué à nouveau au présent. La voix off n'apporte finalement jamais d'indication claire si ce n'est qu'elle s'exprime dix ans après l'histoire du film. A ce titre, le statut de la première scène reste flou : se déroule t-elle au début du film ? Ou bien à la fin ? Rien ne vient ancrer la scène dans un cadre spatio-temporel clairement défini et cela renforce à la fois la sensation d'être face à un présent en plein accomplissement mais aussi celui du sentiment d'être face à quelque chose d'un autre ordre, celui du souvenir. C'est d'ailleurs ainsi que la voix off s'exprimant au futur antérieur nous la présente d'emblée... « *C'était il y a dix ans déjà... L'année 2001...* »

Et s'il est peut-être plus aisé de le remarquer dans *Millennium Mambo*, on constate la même chose ailleurs : *Café Lumière* mentionne abondamment un passé que le spectateur ne découvre qu'au compte-

94 Vincent AMIEL, « Feuilles emportées par le vent », *Positif*, n° 489, novembre 2001.

goutte. C'est la ville de Tokyo ici qui joue le rôle de refuge temporel, convoquant ici et là les souvenirs plus ou moins lointains de Yoko. Comme si les trains qui affluent inlassablement au cours du film se faisaient les messagers du temps, comme les wagonnets d'une mine remontant leur cargaison à la surface, réactualisant alors un souvenir que Yoko pouvait croire perdu à jamais ou bien qu'elle attendait simplement de voir resurgir. *Le Voyage du Ballon Rouge* agit lui aussi comme une authentique machinerie du souvenir. Le film renvoie déjà de lui-même à l'histoire du cinéma : non seulement il est un hommage librement adapté du film *Le Ballon Rouge* d'Albert Lamorisse, mais il semble aussi renvoyer directement au fameux texte qu'André Bazin a consacré au film de Lamorisse, « Montage interdit », dans lequel il défendait l'idée que l'illusion garante de l'ontologie esthétique du cinéma devait moins au montage qu'à la réalité en elle-même. En effet on ne reviendra pas encore une fois sur l'attrait de Hou Hsiao-hsien pour le plan séquence et l'utilisation minimale du montage. Le film est donc lui-même, de fait, un voyage dans le temps. Mais ce qui frappe surtout, ce sont deux curieuses séquences, deux flash-back qui, encore une fois, ne se donnent pas comme tels et, de la même manière que pour la voix-off de *Millennium Mambo*, le spectateur met un certain temps avant d'en comprendre et d'accepter le statut de celles-ci. Dans la première séquence, Simon, l'enfant de Suzanne incarnée par Juliette Binoche, et sa sœur se promènent dans Paris, et au gré de leur pérégrinations, s'arrêtent dans un bar où un juke-box joue la chanson « Emmenez-moi » de Charles Aznavour. La chanson, évoquant un fort désir d'ailleurs, pourrait venir tout droit du présent du récit quand on sait à quel point la sœur de Simon lui manque (ils sont maintenant séparés). La chanson résonne en écho à travers le temps et se fait en

quelque sorte relais du souvenir. La deuxième séquence est encore plus singulière : Simon et sa sœur jouent dans le séjour d'une maison sous l'œil attendri de leur mère qui les prend en photo. La séquence redouble la précédente car ce sont les deux seuls moments du film où la sœur de Simon est montrée à l'écran. Nous ne savons rien du contexte de la scène, ni quelle est cette maison, ni à quel moment la scène se déroule, ce qui participe à créer une enveloppe quasi-onirique (ce moment de bonheur ne n'est-il pas trop beau pour être vrai ? N'est-il pas l'illustration du fantasme de Simon qui rêve de retrouver enfin sa sœur ?), distinguant plus encore la scène du reste du film. Cette maison, ce « temps perdu », c'est la tanière du souvenir. Nous pourrions même aller plus loin dans l'analyse ; lorsque, dans cette scène, Simon décalque et dessine la silhouette de sa sœur au moyen d'un jouet-projecteur, on trouve dans ce plan, dont on a déjà parlé, les traces du passé : c'est la silhouette de la sœur, désormais absente, qui flotte comme un spectre sur le réceptacle du jouet de Simon, réunissant passé et présent dans un même plan.

Chez Hou, ce qui ressemble à un présent linéaire peut toujours prendre les atours d'une remémoration mélancolique... Ces scènes portent en elles toute l'ambivalence d'un temps à la fois présent et passé, claustrant les personnages dans une authentique et irréfragable nostalgie du présent. « *Le cinéma mélancolique a cette faculté rare de poser simultanément l'image présente et l'image enfuie, la représentation comme une forme pâle, et pourtant obsédante, d'un passé qui ne revit que passé* »⁹⁵.

95 Vincent AMIEL, « Un lancinant sentiment d'absence », Positif, n° 394, décembre 1993.

Ce présent pur dont on a relevé les signes est donc filmé au passé, et celui-ci ne semble avoir de consistance que par le souvenir... C'est la réminiscence, le fait de se souvenir qui transforme un passé déjà vécu en un présent nouveau. Par ailleurs, qu'est ce que le présent si ce n'est « *le pressentiment d'un souvenir à venir* » comme le remarquait Jacques Morice⁹⁶. A propos du *Maître Des Marionnettes*, Morice constatait : « *le caractère discontinu du récit, sa difficile lisibilité parfois, s'inscrive au antipode d'une vision figé et scénarisé. Tout le film est traversé par le mouvement du temps, à l'intérieur des plans, entre eux, hors d'eux. Mouvement diversement invisible, visible, perceptible, imperceptible. Nous assistons en fait à une sorte de saisie progressive et en directe d'une mémoire en train d'agir, de souvenirs troubles et vivaces par nature* »⁹⁷. L'astuce serait finalement symptomatique de toute l'œuvre de Hou Hsiao-hsien.

2) Vers un hors-temps cinématographique ?

« *Une minute de silence ça peut durer très longtemps, une vraie minute de silence ça peut durer une éternité* »⁹⁸

Franz (Sami Frey)

La construction d'un temps suspendu, ou d'un en-dehors spatio-

⁹⁶ Jacques MORICE, Ibid.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Réplique de Sami Frey dans *Bande à Part* de Jean-Luc Godard.

temporel est, d'une certaine manière, constitutive du cinéma. Tout film construit nécessairement un espace-temps en dehors du temps. L'image cinématographique elle-même naît d'un tournage qui est inéluctablement une anomalie ou un artefact temporel du fait de la présence de la caméra et de la tentative par le cinéaste de « fixer le temps » sur un support, pour reprendre l'expression de Tarkovski. Les films d'Hou Hsiao-hsien qui nous intéressent se situent délibérément dans une de ces stases, dans un en-dehors du temps, un temps qui serait comme distendu et, au risque de se répéter, en suspens. Ce temps alors figé, illustre d'abord une certaine idée de la lenteur mais aussi l'image d'un temps qui ne passerait plus.

Ce présent « affamé » dévore tout sur son passage, allant même jusqu'à se dévorer lui-même à l'image de l'Ouroboros, cet immense serpent se dévorant la queue. C'est d'un temps itératif dont il s'agit, un temps qui, rabâché sans cesse, enferme les personnages, condamnés à revivre infiniment les mêmes situations dans un même espace-temps. Comme si ce présent terrible qu'Hou Hsiao-hsien n'a de cesse de formuler avait ouvert une brèche vers le néant. D'ailleurs, pour Bachelard cela ne fait aucun doute : « *L'espace et le temps ne nous apparaissent infinis que quand ils n'existent pas* »⁹⁹, et finalement, « *il n'y a vraiment que le néant qui soit continu* »¹⁰⁰. Cette dimension circulaire, comme une espèce de vortex en pleine action, fait tendre les films vers une forme de vide, une forme d'abstraction, ne laissant entrevoir aucun avenir à ses personnages... Les condamnant à l'inertie,

99 Gaston BACHELARD, Op. Cit., p. 38

100Ibid.

et les laissant se consumer dans une sorte de hors-temps, cette circularité agit comme une formidable abîme temporelle, qui pèse sur leur tête et les rongera pour l'éternité.

« *Le temps est un critère incertain, il n'indique rien d'autre que les fluctuations de l'âme. Il n'existe ni passé, ni avenir. En tout cas pour moi* » écrit W. G. Sebald dans son livre, *Les Émigrants*¹⁰¹. Difficile de ne pas voir semblable image dans les films de notre corpus. « *Ni passé, ni avenir, juste un présent affamé* », cette réplique de Chen dans *Three Times* pourrait parfaitement compléter celle de Sebald : le temps dans ces films n'exprime plus rien, passé et futur n'existent plus, la mémoire et les souvenirs font défaut tout comme l'avenir. Les personnages n'ont plus aucun but, plus aucune perspective, et s'ils en ont celles-ci sont systématiquement vouées à l'échec souvent même avant qu'elles ne soient entreprises. Les personnages ne se donnent même plus les moyens d'avancer et se satisfont de leur situation sclérosée. On pourrait alors croire que les personnages, démotivés par une peur irascible de l'avenir et des vicissitudes qu'il implique inéluctablement, trouveraient à se réfugier dans le souvenir de moments heureux. C'est sans compter sur cette trop grande lucidité dont chacun dans ces films semble faire preuve, comme si chacun d'eux remarquait avec perspicacité leur incapacité à jouir pleinement de l'instant. C'est en se faisant une raison qu'ils acceptent alors docilement et fatalement la mélancolie qui les enveloppent, adoptant la posture typique du mélancolique que la

¹⁰¹ W. G. SEBALD, *Les Émigrants. Quatre récits illustrés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 236.

psychanalyste Marie-Claude Lambotte se propose d'exprimer à travers l'expression du « *il est trop tard, les jeux sont déjà faits* »¹⁰². Mais cette vague de mélancolie ne s'arrête pas au personnage et se propage à travers toute les strates du film, le spectateur en partage alors en quelque sorte l'expérience. Ainsi *Millennium Mambo*, exposant dès son prologue la situation de Vicky depuis un futur incertain, place le spectateur dans un commencement qui signifie également la fin du film, comme si tout était déjà dit, rejoignant également la posture du mélancolique : « *il est trop tard, les jeux sont déjà faits* ». Un peu de la même manière, le segment par lequel débute *Three Times* est aussi quelque peu révélateur de la teneur des deux suivants ; c'est d'amour contrarié dont il s'agit, et dès lors le spectateur n'aura de cesse de relever les occasions manquées et s'attendra en toute omniscience au désastre qui doit arriver : « *il est trop tard, les jeux sont déjà faits* ».

Dans le dossier de presse de son film *Melancholia*, Lars Von Trier tente de définir la mélancolie de la manière suivante : « *Nous, les mélancoliques, désirons sans cesse, et quand vous désirez, vous n'avez rien à perdre, puisque vous n'avez rien* »¹⁰³, et poursuivant l'analyse dans un article consacré au film, Marie-Claude Lambotte ajoutera : « *si le mélancolique n'a rien à perdre, c'est parce qu'il a déjà perdu, et ceci en un temps si précoce qu'il ne peut en avoir aucune représentation et, plus encore, aucun souvenir. C'est là ce qu'il répète à travers la figure du « il est trop tard, les jeux sont déjà faits » et c'est là aussi ce qui le prive d'une histoire possible de sa maladie, dans la mesure où il ne peut en situer l'origine ni en prévoir la fin.*

102Marie-Claude LAMBOTTE, « La maladie du savoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 669, Juillet-Août 2011.

103La citation est reprise dans l'article de Marie-Claude Lambotte cité précédemment.

« *J'ai toujours été comme ça* », disent les mélancoliques, « *je suis née sous une mauvaise étoile et c'est tout, c'est le destin* »¹⁰⁴. La mélancolie semble ainsi être l'affliction dominante de la plupart des personnages houiens contemporains. Ceux-ci, dans l'incapacité de fabriquer de véritables souvenirs (entendons par là des souvenirs qui ne soient pas de simples relents d'instant), dans l'impossibilité, dans un premier temps, d'établir une mémoire avérée et, dans un deuxième temps, de se projeter, d'esquisser le futur (« *L'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi nous allons* » écrit Guyon¹⁰⁵), or les personnages ne vont justement nulle part, niant ainsi par la même occasion toute projection dans le temps), sont finalement voué à errer dans les méandres du présent, dans une forme de vide, renvoyant toujours au néant. Et même si nous avons précédemment reconnus les traces du passé dans le plan, même si nous en avons relevé la lueur au sein du cadre, cet « être-là » du passé ne signifie pas pour autant que le personnage puisse le saisir : « *le souvenir passé peut encore être évoqué dans une image, mais celle-ci ne sert plus à rien, parce que le présent d'où part l'évocation a perdu son prolongement moteur qui rendrait l'image utilisable ; ou bien le souvenir ne peut même plus être évoqué en image, quoiqu'il subsiste dans une région de passé, mais l'actuel présent ne peut plus l'atteindre. Tantôt les souvenirs sont encore évoqués, mais ne peuvent plus s'appliquer sur des perceptions correspondantes, tantôt l'évocation des souvenirs est elle-même empêchée* »¹⁰⁶. Les personnages passent à côté de leurs souvenirs, à côté, du temps, à côté d'eux-même et de leur propre histoire et deviennent ainsi les spectateurs de leur propres inertie, de leur

104Ibid.

105Jean-Marie GUYAU, La genèse de l'idée de temps, Paris, Éditions l'Harmattan, 2000, p. 33.

106Gilles DELEUZE, Op. Cit., p.145.

incapacité à se mouvoir dans le temps.

A la sortie de *Goodbye South, Goodbye*, Cedric Anger, dans sa critique du film, relevait déjà son caractère chimérique : « *Goodbye South, Goodbye décrit l'échec de la fuite, l'élan sans envol* »¹⁰⁷. L'élan sans envol, voilà peut-être ce qui distinguerait avant tout chacun des personnages des films qui s'en suivront, tous soumis au temps du désespoir.

La construction d'un temps cyclique renvoie à l'idée selon laquelle le temps qui passe ne serait pas linéaire, mais répétitif. La vie, ou l'histoire, correspondrait à des « cycle » en forme « d'éternel retour ». Cette conception se traduit, on l'a vu, par une construction particulière des formes de récit mais aussi du temps cinématographique : « *soumettre l'image à une puissance de répétition-variation [...] [est] une façon de libérer le temps, de renverser sa subordination au mouvement* »¹⁰⁸. La répétitions des lieux, des actions, la récurrence des même décisions (et ainsi des mêmes erreurs) chez les mêmes personnages, les mêmes étirements des plans, les « débordements » du cadre qui reste gelé, les mêmes angles de vues... Tout chez Hou Hsiao-hsien semble aller dans ce sens ; vers un temps répétitif donc, cyclique, vers « l'éternel-retour ». Par ailleurs, les films se repliant ainsi sur eux-même, réalisant une boucle, l'idée même de fin (comme celle de début) est remise en question. Nous avons déjà vu que chez Hou, le « début » précède le film et que « la fin » l'excède, en ce sens, il ne serait pas absurde de

107Cédric ANGER, Op. Cit.

108Gilles DELEUZE, Op. Cit., p. 134.

penser que le spectateur pourrait en commencer le visionnage à tout moment. S'il est plus facile d'imaginer ce procédé pour *Millennium Mambo* qui est construit sur d'incessants allers-retours dans le temps sans ordre précis ni hiérarchie aucune, il n'est pas pour autant impensable en ce qui concerne les autres films : les segments de *Three Times* ne suivent pas une chronologie historique, les voyages de *Goodbye South, Goodbye* se suivent et se succèdent sans presque jamais s'affecter les uns les autres, la fin du film ou la voiture des héros caracole dans un champ pourrait très bien le faire débiter... Une fois ce « début » désigné, la fin le serait aussi, il suffirait de réaliser un « tour » complet du film, bouclant ainsi la boucle, et parachevant encore une fois l'idée d'un temps qui s'affranchirait par la répétition. Le temps houien ainsi « libéré », se présenterait donc à l'état pure, dans un perpétuel aller-retour.

Si, à la sortie de *Millennium Mambo*, nous pouvions lire dans la presse que « la puissance du geste de Hou Hsiao-hsien tient surtout à sa manière d'entrer de plein pied, sans distance apparente, dans un univers sans transcendance aucune, fortement claustrophobe, sans horizon, une sorte de circuit fermé qui prend le risque de l'asphyxie, un concentré d'inertie »¹⁰⁹, force nous est de constater les limites de ce constat : si *Millennium Mambo*, tout comme *les Fleurs de Shanghai*, *Goodbye South, Goodbye* et les autres films évoqués dans ce mémoire semblent bel et bien, au premier abord, se diriger vers un « en-dedans » nébuleux et impénétrable, un univers « sans transcendance aucune, fortement claustrophobe, sans horizon », c'est pourtant vers un « en-dehors » absolu qu'ils éclatent au grand jour. Ainsi il y a bien transcendance, ne serait-ce que par la forte métaphysique du temps à

109Thierry JOUSSE, Op. Cit.

l'œuvre dans ces films. Le hors-champs, ici, transcende le plan, le « fragment » transcende « l'homogénéité », et si leur passé et futur ne transcendent que rarement les personnages, la présence du temps, quant à elle, transcende le plan lui-même. Mais plus encore que tout cela, c'est le temps lui-même qui apparaît comme transcendé. Le temps chez Hou Hsiao-hsien, semble ainsi s'outrepasser, creusant dans son sillage, l'abîme d'un temps absolu. Finalement, plus que d'un temps suspendu, c'est d'un temps qui aspire et engouffre tout ce qui gravite dans son giron qu'il s'agit. Une constellation de trous noirs recelant une pluie de fragments d'éternité.

On pourrait alors parler d'un temps qui déborde celui que les Grecs appelaient le Kairos, ce temps très particulier qui est un présent affirmé, un présent de « l'être-là » et qui touche au sentiment de l'éternité. Un sentiment d'éternité moins au sens religieux du terme qu'au sens d'une distorsion du temps, et c'est en cela que l'esthétique d'Hou Hsiao-hsien diffère de celle de Tarkovski : s'ils semblent se rejoindre dans l'ambition paradoxale de capter le passage du temps dans son atemporalité, l'œuvre de Hou semble beaucoup moins verser dans la spiritualité et l'eschatologie que celle de Tarkovski. Le kairos qui nous intéresse évoque plus une éternité qui résiderait dans le « ici et maintenant ». En travaillant ainsi le temps, les films d'Hou Hsiao-hsien pénétreraient alors une certaine profondeur, un trou dans l'espace-temps, et atteindraient ensuite une sorte d'au-delà du temps, un véritable hors-temps cinématographique.

Le kairos est le temps de l'occasion opportune qu'il faut saisir au moment où il passe. Avant est trop tôt, et après trop tard. Le kairos est

une dimension du temps n'ayant rien à voir avec la notion linéaire que symboliserait Chronos, il pourrait être considéré comme une autre dimension du temps, créant de la profondeur dans l'instant. Une notion immatérielle du temps mesurée non pas par la montre mais par le ressenti. Cette notion serait alors peut-être la plus à même de définir le temps houien tant celui-ci agit sur la perception du spectateur...

Voilà où résiderait tout l'enjeu de la poésie Houienne, dans cet en-dehors du temps. Dans l'édification d'une toute nouvelle profondeur qui porterait en elle une façon inédite de voir, d'observer le monde : « *Apporter au spectateur, dans chaque fraction de seconde, cette sensation inconnue de l'ubiquité dans une quatrième dimension, supprimant l'espace et le temps, et dont seuls quelques rares poètes comme Höderlin, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Breton, Pound, nous ont montré les signes précurseurs* »¹¹⁰.

¹¹⁰Citation tirée d'une lettre d'Abel Gance au Ministre de la Culture de l'époque, Jacques Duhamel, en 1972.

CONCLUSION :

Le temps à l'œuvre chez Hou Hsiao-hsien est aussi naturel que sophistiqué. S'il paraît s'écouler aussi certainement qu'ailleurs, se dilatant parfois (l'usage du plan long), s'accéléralant par moment (l'usage de l'ellipse), son articulation est soumise à une mise en scène attentive, pointilleuse et sujette à un formalisme rigoureux, spatialisant le temps, le figurant au sein du cadre, le composant et recomposant au gré de sa course inexorable. Le temps à l'œuvre dans le cinéma de Hou Hsiao-hsien n'est jamais un temps conciliant ou complaisant ; le présent qu'Hou recherche depuis *Goodbye South, Goodbye* ne se donne jamais sans peine. Ce présent, par essence inatteignable, n'est pas un trophée, il serait vain de vouloir l'attraper, de le figer, lui qui « *n'a pas d'existence propre* »¹¹¹. Tous les films de Hou de cette période ne sont finalement pas tant des films du présent que des films sur la poursuite du présent. Comme si Hou mettait en scène sa propre quête, il poursuit, un peu comme ses propres personnages, une chimère, l'idée un peu folle de toucher du bout du doigt un présent absolu qui se donnerait alors comme un infime fragment d'éternité.

« *Le temps de Hou Hsiao-hsien est celui de la désespérance, des illusions perdues, d'un exil éternel* »¹¹². Cette remarque faite par Vincent Amiel pour la revue *Positif* date de 1988, quelques années avant la période qui nous intéresse et pourtant toujours valable aujourd'hui. Hou Hsiao-hsien s'est depuis toujours demandé comment les individus s'incarnent dans l'histoire et dans le temps, forgeant ainsi

111 LUCRECE, Op. Cit. p. 79.

112 Vincent AMIEL, « L'île aux mille exils », *Positif*, n° 334, décembre 1988.

peut-être la grande problématique de son œuvre. Avec *Goodbye South, Goodbye* et les films qui ont suivis, il s'agissait de comprendre comment les individus peuvent encore s'incarner aujourd'hui, soumis à un « *présent affamé* », à un présent chronophage, ne laissant derrière lui qu'un passé désormais inaccessible voir inexistant et devant lui la promesse d'un avenir toujours plus désespéré. Hou a beau investir son présent d'un hors-champ temporel (d'un hors-temps?), lui faisant porter les traces d'un passé immédiat et celles d'un futur immédiat, ces traces restent inaccessibles pour les personnages. En mettant en scène des individus ainsi déracinés, une génération sans mémoire ni espoirs, faisant d'eux les simples passagers de l'instant, Hou Hsiao-hsien s'est fait le cinéaste de l'élégie en directe. Son cinéma, loin de chanter la gloire de la plénitude du présent, fait de ce dernier à la fois un trésor jalousement gardé contre lequel l'on voudrait se blottir, se réfugier, mais aussi le symbole d'une horloge dérégulée dont les aiguilles ne tournent plus, nous condamnant fatalement à l'inertie.

Interrogeant ainsi le monde contemporain, le cinéaste élabore une nouvelle forme, la faisant éclore depuis son propre cinéma, depuis ses propres obsessions. Le temps, ce « *critère incertain* »¹¹³ semble alors déterminer à lui seul tout ses grands axes de mise en scène. A la manière des peintres impressionnistes qui recherchaient par petites touches la représentation de la lumière, Hou Hsiao-hsien, en procédant de la même manière, cherche à représenter le temps. C'est en lui que réside en définitive toute l'essence de la poésie houienne, faisant également d'elle un fragment d'éternité : « *Comme Pialat, Hou Hsiao-*

113W. G. SEBALD, Op. Cit., p. 236.

hsien est un cinéaste attaché aux aspérités et à la rugosité du réel. Son art de l'évocation du temps repose avant tout sur la convocation de choses pleines, basses, massives. Mais, miracle, c'est dans la force de croire que ces choses sont aussi l'œuvre d'un monde toujours incertain et en devenir que celles-ci possèdent tout à coup à l'image la grâce et la fraîcheur d'une éternelle redécouverte »¹¹⁴.

¹¹⁴David VASSE, Op. Cit., p. 72.

BIBLIOGRAPHIE

- OUVRAGES -

ADDOC (dir.), *Le temps dans le cinéma documentaire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

ARNAUD Diane (dir.), *Ozu à présent*, Paris, Éditions G3J, 2013.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, « Philosophie », 1992.

BARTHES Roland, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Le Seuil, 1977.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du cerf, 2011.

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, Éditions POL, 2009.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Éditions PUF, 2013.

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1946.

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, Éditions Flammarion, 1999.

BERQUE Augustin, *Du geste à la cité*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

BIRO Yvette, *Le temps au cinéma*, Paris, Éditions Aléas, 2007.

CHENG François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985.

DURAFOUR Jean-Michel, *Millennium Mambo*, Chatou, Les éditions de la Transparence/Cinéphilie, 2006.

EPSTEIN Jean, *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, Paris, Éditions Independencia, 2014.

FIANT Antony et VASSE David (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*, Rennes, Presses Universitaires de

Rennes, 2013.

FRODON Jean-Michel (dir.), *Hou Hsiao-Hsien*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2005.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Chinois*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2006.

GARDIES André & BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

GODARD Jean-Luc, *Entretien (1962). Godard par Godard [tome 1]*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998.

GUYAU Jean-Marie, *La genèse de l'idée de temps*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2000.

ISHAGHPOUR Youssef, *Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu*, Tours, Éditions Léo Sheer, 2002.

JULLIEN François, *Éloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles/Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991.

LUCRECE, *De Rerum Natura*, Paris, Éditions Flammarion, 1997.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1997.

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009.

PRIEUR Jérôme, *Le Spectateur nocturne*, Éditions Cahiers Du Cinéma, 1993.

REYNAUD Berenice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

SCHEFER Jean-Louis, *Du Monde et du Mouvement des Images*, Éditions Cahiers Du Cinéma, 1997.

SEBALD W. G., *Les Émigrants. Quatre récits illustrés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.

TARKOVSKI Andrei, *Le Temps Scellé*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2004.

ZHANG-KE Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Mercuès, Capricci, 2012.

- ARTICLES D'OUVRAGES -

AMIEL Vincent, « Hou Hsiao-hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu », dans Diane ARNAUD (dir.), *Ozu à présent*, Paris, Éditions G3J, 2013.

BERGALA Alain, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne » dans Roberto ROSSELLINI, *Le cinéma révélé*, Paris, Éditions de l'étoile, 2008.

BOILEAU-DESPREAUX Nicolas, « Épître III – La mauvaise honte » extrait de *Épîtres*, Éditions Presses Électroniques de France, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Épilogue de l'homme sans nom », dans *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

FIANT Anthony, « Si Paris m'était montré : articulation des espaces dans Le Voyage du ballon rouge, dans Antony Fiant, David VASSE (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes, 2013.

LE NAOUR Morgad, « Taipei, la cité des douleurs (Goodbye South, Goodbye, Millennium Mambo et Three Times) » dans, Anthony Fiant et David VASSE (dir.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien, Espaces, temps, sons*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, 2013.

MICHAUX Henri, *La Vie dans les plis*, « Portraits des Meidosems », dans *Œuvres complètes t. II*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

PIMPANEAU Jacques, « A la lumière du théâtre d'ombres », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du

Cinéma, 1999.

TESSE Jean-Philippe, « Millennium Mambo, un film de fumée », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-Hsien*, Paris, Éditions Cahier du Cinéma, 1999.

TESSON Charles, « Poussière dans le vent », Jean-Michel FRODON (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

- ARTICLES DE PERIODIQUES -

AMIEL Vincent, « Feuilles emportées par le vent », *Positif*, n° 489, novembre 2001.

AMIEL Vincent, « L'île aux mille exils », *Positif*, n° 334, décembre 1988.

AMIEL Vincent, « Un lancinant sentiment d'absence », *Positif*, n° 394, décembre 1993.

ANGER Cedric, « Goodbye South, Goodbye de Hou Hsiao-hsien », *Cahiers du Cinéma*, n° 503, avril 1996.

BACHELARD Gaston, « Instant poétique et instant métaphysique », *Revue Messages* n° 2 : *Métaphysique et poésie*, 1939.

BLOUIN Patrice, « Sous les sunlights », *Cahiers du Cinéma*, n° 562, novembre 2001.

BURDEAU Emmanuel & COUMOUL Sylvain, « J'ai le sentiment de mieux comprendre Ozu », *Cahiers du Cinéma*, n° 596, décembre 2004.

CAHIERS DU CINEMA N°512, avril 1997 ; numéro spécial cinéma d'Asie.

CIMENT Michel, « Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Positif*, n° 358, décembre 1990.

CIMENT Michel, « Je préfère un fragment lyrique à une illustration méthodique », *Positif*, n° 423, mai 1996.

CIMENT Michel & NIOGRET Hubert, « Un travail à la loupe », *Positif*, n° 489, novembre 2001.

DE BAEQUE Antoine & LALANNE Jena-Marc, « Eloge des stupéfiants. Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Cahier du Cinéma*, n° 529, novembre 1998.

DOUCHET Jean, « Un film à trois temps », *Cahiers du cinéma*, n°613, juin 2006.

EGGER Michel, « Rencontre avec Hou Hsiao-hsien », *Positif*, n° 334, décembre 1988.

GODARD Jean-Luc, « Passion », *le Monde*, 27 mai 1982.

HASKI Pierre, « Filmer dix ans d'une génération », *Libération*, 31 octobre 2001.

HASUMI Shiguéhiko, « Hou Hsiao-hsien : l'éloquence des images mutiques », *Traffic*, n°75, automne 2010.

JOUSSE Thierry, « Entretien avec Hou Hsiao-hsien », *Cahiers du cinéma*, n°474, décembre 1993.

JOYARD Olivier & TESSON Charles, « Rentrer au fond des êtres », *Cahiers du Cinéma*, n° 562, novembre 2001.

KAGANSKI Serge, « Voir ailleurs », *Les Inrockuptibles*, n° 100, avril 1997.

LAMBOTTE Marie-Claude, « La maladie du savoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 669, Juillet-Août 2011.

LORET Eric, « Je me situe en observateur », *Libération*, 30 janvier 2008

MASSON Alain, « Isolement, fragmentation », *Positif*, n° 423, mai 1996.

MAZABRARD Colette & STRAUSS Frédéric, « Entretien avec Hou

Hsiao-hsien », *Cahiers du Cinéma*, n° 438, décembre 1990.

MORICE Jacques, « La mémoire impressionnée », *Cahiers du cinéma* n°474, décembre 1993.

RAUGER Jean-François, « Ce que j'ai en commun avec Ozu, c'est un souci d'observer la vie et les être », *Le Monde*, 8 décembre 2004.

SABOURAUD Frédéric, « Café Lumière de Hou Hsiao-hsien », *Traffic*, n° 80, hiver 2011.

TARKOVSKI Andrei, « De la figure cinématographique », *Positif*, n° 249, décembre 1981.

TOBIN Yann, « Fenêtre sur Chine », *Positif*, n° 358, décembre 1990.

- SOURCES AUDIOVISUELLES -

- Rencontre avec Chu Tien-wen, romancière et scénariste de Hou Hsiao-hsien, au café potemkine le 28 mai 2015 : <http://www.potemkine.fr/Potemkine-dossier/Rencontre-avec-chu-tien-wen-romanciere-et-scenariste-la-cite-des-douleurs-28-mai-2015/pa95m5dossier55.html>

- Jean-Luc GODARD, « Bande à Part », Collection Gaumont Classique, 2012.

- Assayas Olivier, « HHH, portrait filmé de Hou Hsiao-hsien » pour la série « Cinéastes de notre temps », Collection MK2, 2005.

Table des matières

Introduction.....	5
I – Présences du temps, temps présent.....	16
1) Quel est le temps du cinéma ?.....	17
2) Capter l'invisible.....	28
3) A la poursuite du présent.....	39
II – La symphonie des instants.....	52
1) Le temps du récit.....	53
a. <i>Un récit disparate</i>	53
b. <i>L'essence du passage</i>	56
c. <i>Respirations</i>	67
2) Où est le temps ?.....	71
3) Fragments et continuité, la complexité du plan houien.....	87
a. <i>Unicité du plan</i>	87
b. <i>Fragmentation et hétérogénéité du plan</i>	89
c. <i>Agglomération</i>	97
III – A la recherche d'un présent absolu.....	107
1) Nostalgie du présent.....	108
2) Vers un hors-temps cinématographique ?.....	123
Conclusion.....	132
Bibliographie.....	136

