

THREE TIMES

HOU HSIAO-HSIEN

Nos vies sont pleines de fragments de souvenirs. Nous ne pouvons pas les nommer, ni les classer, et ils n'ont pas une grande importance. Ils demeurent cependant inscrits dans notre mémoire, inaltérables. Par exemple, j'avais l'habitude de jouer au billard quand j'étais jeune, et je conserve un souvenir de la chanson *Smoke Gets in Your Eyes*, qui passait en boucle dans la salle de billard. M'approchant aujourd'hui de la soixantaine, j'ai vécu avec ces souvenirs pendant si longtemps qu'ils semblent désormais faire partie de moi. Dès lors, peut-être que le seul moyen de m'acquitter de ma dette envers eux est de les filmer.

Je pense à ces souvenirs comme les meilleurs des moments.

«Les meilleurs» ni parce que je ne peux les oublier, ni parce qu'ils sont définitivement perdus. Ce sont les meilleurs car ils existent seulement dans nos mémoires. J'ai le sentiment que ce ne sera pas le dernier film que je ferai dans cette veine.

Hou Hsiao Hsien
Taipei, avril 2005

SYNOPSIS

1966, Kaohsiung : Le temps des amours

Alors que Chen doit bientôt être incorporé, il rencontre May, employée à la salle de billard qu'il fréquente régulièrement. Ils font une partie ensemble, peu de temps avant que le jeune homme ne rejoigne son unité... □ En permission, Chen vient voir May à la salle de billard. Mais elle a quitté son travail et demeure introuvable...

1911, Dadaocheng : Le temps de la liberté

Venu voir sa courtisane favorite, M. Chang lui confie qu'il doit rencontrer un certain M. Liang. Ne s'agirait-il pas de ce révolutionnaire chinois qui a fui les persécutions dans son pays ? se demande la courtisane... Le lendemain, le patron d'une plantation de thé et son fils se présentent pour racheter le contrat d'une jeune courtisane. □ M. Chang comprend alors que le fils a mis la jeune fille enceinte. Il intervient alors pour hâter les négociations : la courtisane est désormais concubine du patron de la plantation de thé...

2005, Taipei : Le temps de la jeunesse

Zhen et Jing s'aiment passionnément. Ancienne prématurée, Jing prend des médicaments contre ses crises d'épilepsie et perd peu à peu l'usage de son œil droit. Elle habite avec sa mère et sa grand-mère, et vit également une aventure avec une femme, Micky. □ Zhen travaille dans une boutique de photos numériques et habite avec sa petite amie, Blue. Quand celle-ci apprend que Zhen la trompe avec Jing, elle devient folle de rage... Quel avenir attend ces quatre jeunes gens ? Peut-être qu'aucun d'entre eux ne connaîtra la sérénité dans cette vie-là...

ENTRETIEN AVEC HHH

Comment avez vous fait le choix des trois périodes à travers lesquelles se déroule l'histoire ? Dans quelle mesure ces différents volets sont-ils le reflet de la réalité politique et sociale de ces années précises ?

□ L'idée originale n'a aucun lien avec la politique. Je voulais simplement raconter trois histoires d'amour se déroulant à des époques différentes. Je me suis attaché, plus précisément, aux différences qui existent entre elles. □ J'ai choisi l'année 1966 parce que l'histoire émane d'un souvenir personnel lié à cette période. Avant mon service militaire, j'avais pour habitude de courir après celles que l'on appelait « les filles de billards », dans les salles de jeux. L'année 1911 est un moment historique idéal, qui représente un contraste entre l'expression du désir chez l'homme et chez la femme. Lui ne pense qu'à la révolution et à la libération de Taiwan du joug japonais, tandis qu'elle n'est conduite que par la recherche d'une sécurité affective. Et enfin 2005, pour une histoire basée sur la vie réelle d'une jeune femme aujourd'hui à Taipei.

Pourquoi avez-vous choisi de vous focaliser sur des histoires d'amour ?

Au départ, il était prévu que le film soit tourné par trois réalisateurs différents. L'idée était que chacun s'inspire de sa propre expérience, de ses propres souvenirs musicaux, et dessiner ainsi un point de vue spécifique sur l'amour. Nous pensions que le contraste entre ces trois visions aurait pu être intéressant. Nous avons présenté le projet au Festival International du Film de Pusan en Corée du Sud, où il a obtenu un prix. Nous avons aussi bénéficié d'un soutien financier de la part du Service de l'Information du gouvernement taiwanais, mais il s'est avéré extrêmement difficile de financer un film réalisé par trois auteurs différents, et nous avons fini par renoncer. C'est alors que j'ai décidé de faire le film moi-même. Nous avons conservé l'idée de départ des deux premières parties, et cherché un nouveau sujet pour la dernière. Le concept a quelque peu évolué : je décidai de montrer comment la manière d'exprimer son amour peut changer à travers les différentes périodes de l'histoire moderne.

Vous n'avez pas essayé d'imiter le style ni la grammaire des films muets dans l'épisode de 1911, mais chaque partie a sa propre apparence et possède un ton singulier. Pouvez-vous nous en dire plus sur le choix esthétique de chaque période ?

Réaliser un film à Taiwan est devenu très compliqué. Si j'ai un quelconque talent, c'est peut-être dans le domaine de la résolution des problèmes. C'est lorsque je suis confronté aux réalités concrètes des lieux et des acteurs que mes idées émergent. Pour l'épisode de l'année 1966, le choix des lieux a été notre plus grand défi, parce il ne reste pour ainsi dire

rien de cette période dans les villes de Taiwan aujourd'hui. Pour 1911, nous avons eu la chance de trouver une vieille maison, en excellent état de conservation, qui convenait parfaitement. Quant à l'épisode 2005, nous étions confrontés au problème inverse. Trop de scènes, et trop de choix potentiels. Ce dernier tournage a duré bien plus longtemps que les deux précédents, et s'est avéré plus difficile.

Etait-il important pour vous d'avoir deux stars dans les rôles principaux tout au long du film ?

□ Le choix de Shu Qi s'est imposé dès le départ. J'avais déjà travaillé avec elle sur Millennium Mambo. Son intérêt s'est d'abord porté sur l'histoire des deux premières parties. Le personnage de la troisième partie a été inspiré par une autre comédienne engagée par un réalisateur qui travaillait alors dans mes locaux. Elle avait un site web, que j'ai montré à Shu Qi. Elle en trouva l'interprétation intéressante, et cette idée donna l'impulsion à ce dernier volet. □ Le choix de Chang Chen est venu plus tardivement. Dans son précédent film, réalisé par Tian Zhuangzhuang, il jouait le rôle d'un champion chinois de go, face à son alter ego japonais, rival et ami. J'ai pensé que ce personnage correspondait parfaitement à celui de Shu Qi.

Voyez-vous ce film comme un prolongement de vos réalisations antérieures, ou comme un nouveau départ ?

□ Plutôt comme un nouveau départ, surtout pour la troisième partie, qui prend sa source dans le travail sur Millennium Mambo. Il me semble que mettre en opposition différentes histoires d'amour échelonnées sur trois époques permet de constater que les comportements sont conditionnés par le temps et les lieux où nous vivons. Pour moi, le titre chinois a une résonance bien spécifique. « Le meilleur de notre temps » n'intègre pas nécessairement la notion de souvenirs merveilleux. Ce qui est évocateur du sentiment de « meilleur » dans ce que l'on vit, c'est justement parce que ce temps est révolu : il est perdu à jamais, et ne reviendra pas.

Propos recueillis par Tony Rayns
Taipei/Séoul, mai 2005

HOU HSIAO-HSIEN

- 1980 CUTE GIRLS**
1981 CHEERFUL WIND □
1982 GREEN, GREEN GRASS OF HOME
□□**1983 L'HOMME SANDWICH** □
1983 LES GARÇONS DE FENGKUEI Prix du Meilleur Film, Festival des Trois Continents, Nantes□□
1984 UN ÉTÉ CHEZ GRAND-PÈRE □Prix du Meilleur Film, Festival des Trois Continents, Nantes□ Prix du Meilleur Réalisateur, Festival du Film Asia-Pacific □Mention Spéciale au Festival du Film de Locarno
1985 LE TEMPS DE VIVRE ET LE TEMPS DE MOURIR □Prix International de la Critique, Berlin□ Meilleur Film Non Européen, Rotterdam□ Prix Spécial du Jury, Festival Asia-Pacific □ Prix du Meilleur Scénario original et du Meilleur Second Rôle féminin, Golden Horse Festival, Taipei□□
1986 POUSSIÈRE DANS LE VENT □Prix de la meilleure photographie et du meilleur montage, Festival des Trois Continents, Nantes□□
1987 LA FILLE DU NIL □Quinzaine des Réalistes, Festival de Cannes□ Prix Spécial du Jury, Toronto□□
1989 LA CITÉ DES DOULEURS □Lion d'or, Festival de Venise□ Prix du Meilleur Réalisateur et du Meilleur Acteur, Golden Horse Festival, Taipei□□
- 1993 LE MAÎTRE DE MARIONNETTES** □Prix Spécial du Jury, Cannes□ Prix de la Meilleure Photographie, du Meilleur Maquillage et des Meilleurs Costumes, Golden Horse Festival, Taipei
□□**1995 GOOD MEN, GOOD WOMEN** □Sélection Officielle, Festival de Cannes□ Prix du Meilleur Réalisateur, de la Meilleure Adaptation et des Meilleurs Effets sonores, Golden Horse Festival, Taipei□ Prix FIPRESCI, Festival de Singapour□ Prix du Meilleur Réalisateur, de la Meilleure Direction Artistique et Prix du Jury, Festival Asia-Pacific□□
1996 GOODBYE SOUTH, GOODBYE □Sélection Officielle, Festival de Cannes□□
1998 LES FLEURS DE SHANGHAI □Sélection Officielle, Festival de Cannes□Prix du Meilleur Réalisateur, de la Meilleure Direction artistique et Prix du Jury, Festival Asia-Pacific □Prix de la Meilleure Direction artistique et Prix Spécial du Jury, Golden Horse Festival, Taipei□□
2001 MILLENNIUM MAMBO □Prix du Jury à Tu Duu-chih, Festival de Cannes□ Hugo d'Argent, Festival de Chicago □ Prix du Meilleur Réalisateur, Flanders Film Festival Ghent □Prix de la Meilleure Photographie, des Meilleurs Effets sonores de la Meilleure Bande Originale, Golden Horse Festival, Taipei□
□□**2003 CAFE LUMIERE** □Prix du Meilleur réalisateur, Festival International du Film de Pusan
□□**2005 THREE TIMES**□ Sélection Officielle, Festival de Cannes

*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 immergé dans l'espace et le temps.

En haut du maguier de Fengshan, immergé dans l'espace et le temps.

Ce prix ne récompense pas seulement une œuvre magnifique. Et il ne signale pas seulement au monde la reconnaissance d'un grand artiste. Il consacre la mise en forme, systématique et inspirée, d'une pensée de la réalité construite au point de rencontre de deux grandes histoires humaines, l'histoire chinoise et l'histoire du cinéma: l'œuvre de Hou Hsiao-hsien constitue ainsi l'une des plus importantes propositions contemporaines d'une alternative à la manière de voir et de raconter le monde élaborée par l'Occident.

(...)

Un loubard chez les lettrés.

(...) Un événement va transformer l'ancien jeune loubard macho devenu un des bons professionnels de l'industrie locale du loisir en un des grands artistes de l'époque: la rencontre avec Chu Tien-wen. Si Hou est confronté d'emblée aux ambivalences identitaires mentionnées plus haut, Chu Tien-wen, elle, les porte en elle de manière génétique. Elle est en effet la fille d'un poète chinois "continental", très engagé dans une littérature patriotique au moment de l'occupation japonaise, et d'une intellectuelle taiwanaise, professeuse et traductrice, dont la famille vit dans l'île depuis plusieurs générations. (...) Chu Tien-wen a décidé de devenir également scénariste après avoir rencontré Hou, et celui-ci va être profondément transformé par le travail avec sa nouvelle collaboratrice. Elle l'initie à la littérature et à la réflexion sur l'esthétique, leur proximité de vues sur le monde traduit la convergence entre la révolte instinctive de Hou et l'esprit critique de Chu. Celle-ci l'introduit dans les cercles d'intellectuels anticonformistes, Hou hsiao-hsien y fait la connaissance de lettrés modernistes, dont Chu Tien-tsin, la soeur de Chu Tien-wen la plus politisée (à gauche) et son mari, également écrivain, le scénariste Wu Nien-jen et le critique Chen Kuo-fu (tous deux futurs réalisateurs), mais aussi des gens du cinéma ayant étudié à l'étranger (essentiellement aux Etats-Unis), notamment la critique et publiciste Peggy Chiao et les réalisateurs Edward Yang, Wang Jen et Cheng Chuang-hsiang. (...)

Les étapes d'une oeuvre cohérente.

On peut sans difficultés proposer une périodisation de l'oeuvre de Hou jusqu'à 1999. Elle comprendrait d'abord les films commerciaux ou de distraction (*Cute Girl*, 1980, *Cheerful Wind*, 1981, *Green*, *Green Grass of Home*, 1982), la transition au cinéma d'auteur moderne avec *L'Homme-Sandwich* (1983), les films autobiographiques (*Les Garçons de Fengkuei*, 1983, *Un été chez grand-père*, 1984, *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*, 1985, *Poussières dans le vent*, 1986), un film de transition, *La Fille du Nil* en 1987, puis la trilogie historique embrassant l'histoire de Taiwan durant le 20ème siècle (*La Cité*

des douleurs, 1989, *Le Maître de marionnettes*, 1993, *Good Men*, *Good Women*, 1995), enfin deux films en quête d'un nouveau rapport, avec le présent dans *Goodbye South*, *Goodbye* (1997) ou avec un passé plus ancien et plus global dans *Les Fleurs de Shanghai* (1998). Quoique lui-même et ses exégètes en aient dit, il n'y a pas de véritable rupture dans cette oeuvre, mais une série d'évolutions qui s'apparentent davantage à des glissements qu'à des sauts.

Il n'en reste pas moins qu'un glissement majeur a lieu après la réalisation de *L'Homme-sandwich*, avec le premier long métrage de ce qui constituera son oeuvre d'auteur, *Les Garçons de Fengkhei*. Hou Hsiao-hsien dira devoir à Chu Tien-wen la découverte du chemin à suivre pour le réaliser. Comme si elle lui avait permis de retrouver, par d'autres voies, le point de vue découvert lorsque enfant, il grimpa dans le grand arbre devant la préfecture de Fengshan pour manger et voler des mangues (l'enfance, la gourmandise et le vol ont leur rôle dans le regard de Hou sur le monde). " *Je ne savais pas comment filmer Les garçons de Fengkuei. Chu Tien-wen m'a donné l'autobiographie de l'écrivain Chen Cong-wen, dont la lecture m'a suggéré des solutions de mise en scène. Je découvrais chez lui un regard distant, comme s'il observait les malheurs du monde avec détachement. Sur le tournage des Garçons de Fengkuei, je n'allais cesser de répéter au chef opérateur: "Reculer. Plus loin". Je voulais voir les choses de manière la plus distanciée et la plus froide possible* ".

Dès lors, Hou Hsiao-hsien élabore, plus consciemment qu'il n'aime à le reconnaître, un système formel dont chaque film marquera une étape. sans jamais en remettre en cause la cohérence profonde. Celle-ci tient au rapport intime qu'entretient le cinéaste avec ses films, et qui fait de lui un "auteur", au sens de la "politique des auteurs", au sens où sa personnalité donne forme à ses mises en scènes - comme le démontrent les films "commerciaux" du début.

Un rapport intime à l'histoire.

Ce trajet atteint un nouveau tournant majeur avec *La cité des douleurs*, et les échos suscités par ce film qui revient sur les épisodes douloureux du passage de Taiwan sous la coupe de Tchang Kaïchek. Réalisé deux ans après la levée de la loi martiale, alors que la censure s'est assouplie mais que les habitudes prises sous la dictature perdurent, il joue un rôle politique important en provoquant une libération de la parole des Taiwanais sur leur propre histoire, une redécouverte de leur réalité occultée par le Kuomintang. Hou poursuivra en ce sens, passant de "l'autobiographie vue de loin" d'une personne (lui-même, Cuh Tien-wen, Wu Nien-jen) à ce qu'on pourrait appeler une autobiographie collective", conservant le même parti pris de recul, mais inventant des dispositifs nouveaux - la polyphonie narrative de *La Cité des douleurs*, le passage de la mémoire d'un témoin guide (*Le Maître de marionnettes*), un prisme temporel et narratif complexe (*Good Men*, *Good Women*), etc. - sans rien perdre du caractère intime de cette approche de la réalité.

De chroniqueur à l'échelle individuelle, Hou Hsiao-hsien s'est fait historien, intervenant de plain-pied dans l'existence réelle de son pays en même temps que dans la représentation imaginaire que celui-ci se forge lui-même. Chroniqueur personnelles ou fresques historiques, ses films renvoient à l'histoire de leur auteur, histoire placée, répétons-le, sous le signe d'un grand nombre d'ambivalences, sinon de contradictions: Taiwan / Chine continentale; une famille restée liée au continent / une enfance ancrée dans l'île; le conflit entre la Chine nationaliste et la Chine communiste, mais aussi le hiatus entre la réalité d'un repli dans le réduit taiwanais d'un régime vaincu et l'omniprésente mise en scène de l'imminente reconquête; une jeunesse dans la rue / la rencontre avec l'intelligentsia; un rapport profond à la culture chinoise / la découverte du langage cinématographique élaboré en Occident. Par sa longueur et l'hétérogénéité des éléments qui la composent, cette liste (non limitative) suggère quelque chose qui correspond à la narration de tous les films de Hou Hsiao-hsien: dans sa vie comme

dans ses oeuvres, il n'y a pas de scènes primitives, pas de moment-clé. pas de principe causal ni de climax où tout se résoudrait.

Un cinéaste calligraphe, donc politique.

Le cinéma de Hou Hsiao-hsien échappe à toute la dramaturgie classique et, au-delà, à tout le système rhétorique qui, du langage parlé à l'écriture, au théâtre et au cinéma, a structuré l'idée même de récit. Le cinéma selon Hou Hsiao-hsien compose un rapport au monde très différent de celui élaboré par la civilisation helléno-judéo-chrétienne. Hou est par excellence le cinéaste d'une autre relation au réel et à la symbolisation, élaborée par la civilisation chinoise à travers sa philosophie, sa littérature, sa peinture et sa musique, mais qui n'avait guère trouvé à s'accomplir au cinéma jusqu'à présent, alors même qu'il est possible que le cinéma soit l'art lui offrant les meilleures possibilités de s'exprimer. (...)

Le cinéma de Hou Hsiao-hsien, davantage sans doute que celui d'aucun autre cinéaste chinois, correspond à cette cosmogonie, et lui a inventé les équivalents dans le domaine des images animées et sonores. Logiquement, son oeuvre constitue la remise en cause la plus radicale de la syntaxe classique du cinéma inventé par Griffith et Eisenstein. Cette syntaxe a été développée depuis dans d'innombrables directions par tous les grands cinéastes du monde, mais en restant sous l'emprise d'une idée générale du récit, de la construction narrative et de la représentation, issue de la tradition du Livre, de Platon et d'Aristote. Une tradition dont on se risquera à résumer l'immense complexité sous le signe ultra simplificateur de la séparation. Axiome de base, commun au Tamul et à Socrate: "a" n'est pas "b". La philosophie chinoise repose sur une autre démarche, que François Cheng résume en insistant sur le rôle essentiel dévolu au Vide comme force de dépassement des oppositions binaires: « *Dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais en élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Ying-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opère les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui en effet qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme.* »

La pensée chinoise traditionnelle, une idée moderne du cinéma?

La remise en jeu de toutes les composantes fondamentales du cinéma et la rupture avec la tradition héritée du romanesque et des arts du spectacle européen (a fortiori avec le culte rentable de l'accélération et de la fragmentation du showbiz hollywoodien) semblent inscrire le travail de Hou Hsiao-hsien au cœur des interrogations modernes du cinéma. De la "robe sans couture du réel" chère à André Bazin à "Image-temps" chère à Gilles Deleuze, la mise en scène de Hou Hsiao-hsien accomplit de manière exemplaire les ambitions de la pensée moderne du cinéma. Mais la modernité de son oeuvre ne résulte pas d'une évolution, Hou n'est pas un moderne au sens où les modernes héritent du classicisme et le remettent en question: l'univers très riche dont il est issu - la civilisation chinoise abordée depuis le point d'intersection entre un lieu (Taiwan) et un moment (aujourd'hui) - est pratiquement vierge de passé cinématographique. Les films de Hou font du cinéma avec l'histoire, la géographies et la culture chinoises, pas avec d'autres films. En ce sens, il est plus proche des

grands créateurs de forme des années 20 et 30, de Lang, Murnau, Dreyer et des formalistes soviétiques, que des animateurs des Nouvelles Vagues jaillies au sein des cinématographies de longue tradition (France, Etats-Unis, Italie, Japon) à partir du milieu des années 50.

Inspiré par ses liens avec sa culture d'origine plus que par une réflexion interne au cinéma, l'apport esthétique de Hou Hsao-hsien prolonge, recoupe et dépasse nombre de propositions les plus en pointe des avant-gardes cinématographiques actuelles. Mieux, occupant une position qui ne dépend pas de ce qui le précède dans l'histoire du cinéma, il s'affranchit de la dichotomie qui, au sortir de l'âge classique du cinéma mondial (occidental, blanc), s'est instaurée depuis le milieu du siècle entre la simplification toujours croissante du programme hollywoodien et la complexité toujours accrue du cinéma d'art "à l'euro péenne". Le cinéma venu de Chine, typiquement celui de Hou Hsao-hsien, propose un autre chemin, transversal à cette voie unique parcourue en sens inverse par ces deux forces - par ailleurs inégales - que sont les cinémas dits "commerciaux" et "artistiques". De certains films d'art martiaux (King Hu beaucoup, Tsui Hark un peu, John Woo moins encore, la plupart des autres à peine) à Wong Kar-wai et de Tsai Ming-liang à Lin Cheng-cheng, le cinéma chinois récent multiplie les propositions esthétiques suggérant une affinité profonde entre l'esthétique chinoise et la mise en scène moderne. Cette irruption d'un nouveau système formel correspond au moment historique où se pose la question d'une redistribution des puissances de production des images et des récits à l'échelle planétaire. La Chine, au sens large (qui inclut la Chine continentale, Hong Kong, Taiwan et la diaspora chinoise) constitue certainement, avant même l'Europe, l'hypothèse la plus crédible d'un pôle de productions de récits et de représentations susceptible de s'opposer un jour à la tendance à l'hégémonie de Hollywood. Que le monde chinois, modernisé sans renier ses origines et ses singularités, puisse être porteur "naturellement" des valeurs formelles vers lesquelles tend la modernité cinématographique est une étrange promesse, pas seulement pour le cinéma.

L'œuvre de Hou Hsao-hsien est d'ores et déjà porteuse de l'hypothèse que ce qui aura été la marge moderne en Occident puisse devenir un jour le "centre" en l'Orient. Que semblable phénomène s'accomplisse ou pas dans l'avenir, cela définit la place stratégique occupée par Hou dans la géopolitique des images contemporaines.

Jean-Michel Frodon, 1998