

Le regard du mélancolique *Goodbye South, Goodbye* de Hou Hsiao-Hsien

André Roy

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23432ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1997). Review of [Le regard du mélancolique / *Goodbye South, Goodbye* de Hou Hsiao-Hsien]. *24 images*, (88-89), 80–81.

LE REGARD DU MÉLANCOLIQUE

PAR ANDRÉ ROY

À l'Est tout est nouveau. Depuis dix ans, nous viennent de Taïwan, de Hong-Kong, de la Chine et du Japon les plus excitantes aventures cinématographiques et qui ne sont pas sans rappeler l'état d'effervescence qui s'emparait du monde cinéphilique des années 60 avec la Nouvelle Vague surtout, mais également avec le Cinema Novo, le cinéma direct et les films des pays socialistes. C'est plus précisément à la Nouvelle Vague que je pense en voyant les films de Hou Hsiao-hsien, car je crois que ses films sont en train d'effectuer une avancée formelle aussi capitale pour le cinéma que les paris esthétiques que Jean-Luc Godard avait engagés à l'époque, avec ses partis pris nécessaires à l'invention et au renouvellement de la matière filmique.

Les films de Hou Hsiao-hsien sont différents (si différents!) par leur rythme de ceux de Godard, mais en même temps ils sont comme eux emportés par une même frénésie, une même boulimie (parfaitement

symbolisée par tous ces repas pris en groupe dans *Goodbye South, Goodbye*), qui les rendent touffus, éclatés, énigmatiques dans leur étrange tranquillité et leur mouvement entêté. À chacun sa stratégie du neuf, et celle de Hou Hsiao-hsien est particulièrement retorse car sous leurs dehors étales, leurs compositions précises, leur pictorialité lisse, leur lenteur toute zen, ses films grouillent de micro-événements qui viennent déchirer le tissu sans couture de l'image et briser son cadre fixe et protecteur.

Goodbye South, Goodbye relève le défi que se pose le cinéaste depuis ses premières œuvres en poussant encore plus loin la question du rythme et du cadre, deux éléments qui orchestrent magnifiquement son film. La lenteur — qu'illustre très bien le vibrant travellung du tortillard quittant la gare d'un petit bourg — possède un pouvoir hypnotique qui inévitablement place le spectateur à l'intérieur de l'image et, si ce dernier consent un tant soit peu à y «embarquer»

et à y rester (ce tortillard n'est pas un élément purement fictionnel mais métonymique), le cinéaste lui réservera alors un espace inédit mais qu'il lui faudra gagner et assumer. Car, malgré l'assurance d'un cadre rigide qui enserre l'image et paraît l'éterniser dans une composition étudiée qui appelle la contemplation (chaque plan est un tableau), l'œil de ce spectateur devra s'ajuster, trouver son point d'ancrage car l'image est sans centre et ne dirige pas le regard. Notre place est constamment à découvrir dans des plans qui fourmillent d'actions diverses qui zèbrent l'image: un personnage se déplace, un autre traverse le champ, celui-ci parle de dos, des bruits se font entendre hors champ, etc. Chaque plan devient ainsi le siège de minuscules événements, d'actes et d'intrigues occupant minimalement tous les coins et recoins de l'image, coexistant indépendamment entre eux le plus souvent, assemblés là comme s'ils devaient illustrer la (fameuse) théorie de la catastrophe: le battement d'ailes d'un papillon crée à l'autre bout de l'univers un cataclysme. Notre œil est aimanté par la douceur du plan, par sa quasi-apesanteur, mais il ne peut s'accrocher à rien; ou plutôt, notre œil est réquisitionné dans ce plan aux multiples directions et a le loisir d'observer un objet, de scruter un détail, de regarder un tel ou une telle, de chercher d'où vient le son; il se balade sans pression ni hystérie quand se produit la «catastrophe»: une action inattendue (coup de feu, par exemple) dont on ne devinera pas l'origine mais qui était là, prévisible dans sa labilité; elle viendra perturber notre état de vigilance (ou de méditation) en fracturant la scène pour la conclure. C'est un léger électrochoc qui nous sort d'un état d'engourdissement (le cinéaste joue, on l'aura compris, sur la durée du plan pour enfin y accumuler le plus d'éléments et le rendre hétérogène). C'est le moment de dessiller les yeux et de sortir d'un état d'hypnose. Dans la saturation des plans, on a vu sans être sûr d'avoir vu. Tout a semblé fuir d'un

Hsu Kuei-ying et Jack Kao.





Anne Shizuka Inoh et Jack Kao. Des personnages désœuvrés, à l'identité floue, dans un monde saturé de signes et d'images.

trop-plein, tout doucement, s'écoulant vers on ne sait quoi, vers une raréfaction, vers un vide tout aussi physique que métaphysique: la dissolution de soi, la mort? Probablement.

Car, et c'est la grandeur de Hou Hsiao-hsien, cette déstabilisation du regard, que provoque l'absence de repères dans l'opacité du plan, dans sa multiplicité touffue, presque étouffante, renvoie sous forme métonymique à la déstabilisation des personnages, à leur désorientation qui les conduit à une indifférence politique (peu leur importe que leur commerce se fasse avec Taiwan ou la Chine), à leur identité floue, à leur statut de désœuvrés dans un monde saturé de signes et d'images. Eux aussi se baladent, se déplacent au gré de leurs désirs; ils ne sont jamais au même endroit; ils sont moins à la recherche de l'argent (tout se déroule dans un milieu plus ou moins mafieux) que d'eux-mêmes. Les frontières n'existent plus, tout est mouvement, on bouge tout le temps, le téléphone remplace la communication, on circule dans un monde *décadré* aux multiples pôles d'attraction et de références.

On pressent fort bien dans ce film qu'un nouvel univers se met en place où tout ce que nous appelons aujourd'hui

«présence» deviendra «virtualité»; «dialogue», «communications à distance»; «amour», «obligation d'être ensemble» (comme chez le couple Kao et Yin). *Goodbye South, Goodbye* est l'histoire d'une perte: celle de ce monde auquel il faut dire adieu, et les protagonistes, Kao comme Crâne d'Obus, Yin comme Patachou, l'ont déjà compris et s'en sont déjà fait une raison: ils quittent le Sud, leur bourg natal (la première scène du film). On pourrait presque dire que l'espace n'existe plus pour Hou Hsiao-hsien, mais ce n'est pas tout à fait vrai: l'espace importe peu, car il est un moment physique du temps, un *montage* d'actions, une *image-temps* (pour reprendre la terminologie deleuzienne), un nouvel ensemble que ne voient plus les personnages car ils l'ont intériorisé. D'où l'impression qu'ils ne sont plus *présents* au monde, impression confirmée par leurs corps pris comme simples monades: points colorés, ombres sensuelles et lignes instables. Presque évanescents jusqu'à en devenir indistincts sexuellement et comme *désengagés* de l'univers concret des sensations et de l'amour (les cris et les pleurs semblent éclater mécaniquement), ils n'établissent aucun rapport avec le monde alors qu'ils sont toujours inter-

pellés (le téléphone est le seul outil qui paraît les relier les uns aux autres); voire: ils apparaissent comme des marionnettes sans maître (qu'illustre le côté désarticulé de leurs gestes). En un mot: ils sont autistiques.

Peut-être que Kao et tous les autres ont compris qu'ils vivent dans un monde où l'espoir n'est pas perdu mais inutile, que le repli sur soi dit une manière de sauver sa peau et son âme, que le monde va à sa perte dans son éclatement géographique et le temps perdu à jamais. La mélancolie qui empreint *Goodbye South, Goodbye* convient parfaitement à leur récit de départ, à leur éloignement, leur adieu, leur saut dans le vide. Elle leste le film d'une tristesse qui le rend plus beau et plus fulgurant encore. ■

GOODBYE SOUTH, GOODBYE

Taiwan 1996. Ré.: Hou Hsiao-hsien. Ph.: Lee Ping-Bin, Chen Hwai-en. Son: Du Du-che. Mont.: Liao Ching-song. Int.: Jack Kao, Hsu Kuei-ying, Lim Giong, Anne Shizuka Inoh, His Hsiang. 142 minutes. Couleur.