

# Introduction à l'histoire du cinéma



**Séance du 22 mai 2024**

**CINÉMAS D'ASIE (I)**  
**LE CINÉMA JAPONAIS DES ANNÉES 1960 À TAKESHI**  
**KITANO**  
**HOU HSIAO-HSIEN (TAÏWAN)**

Prof. Alain Boillat

*Unil*  
UNIL | Université de Lausanne + **cinémathèque suisse**  
La collaboration

*Unil*  
UNIL | Université de Lausanne  
Section d'histoire  
et esthétique du cinéma

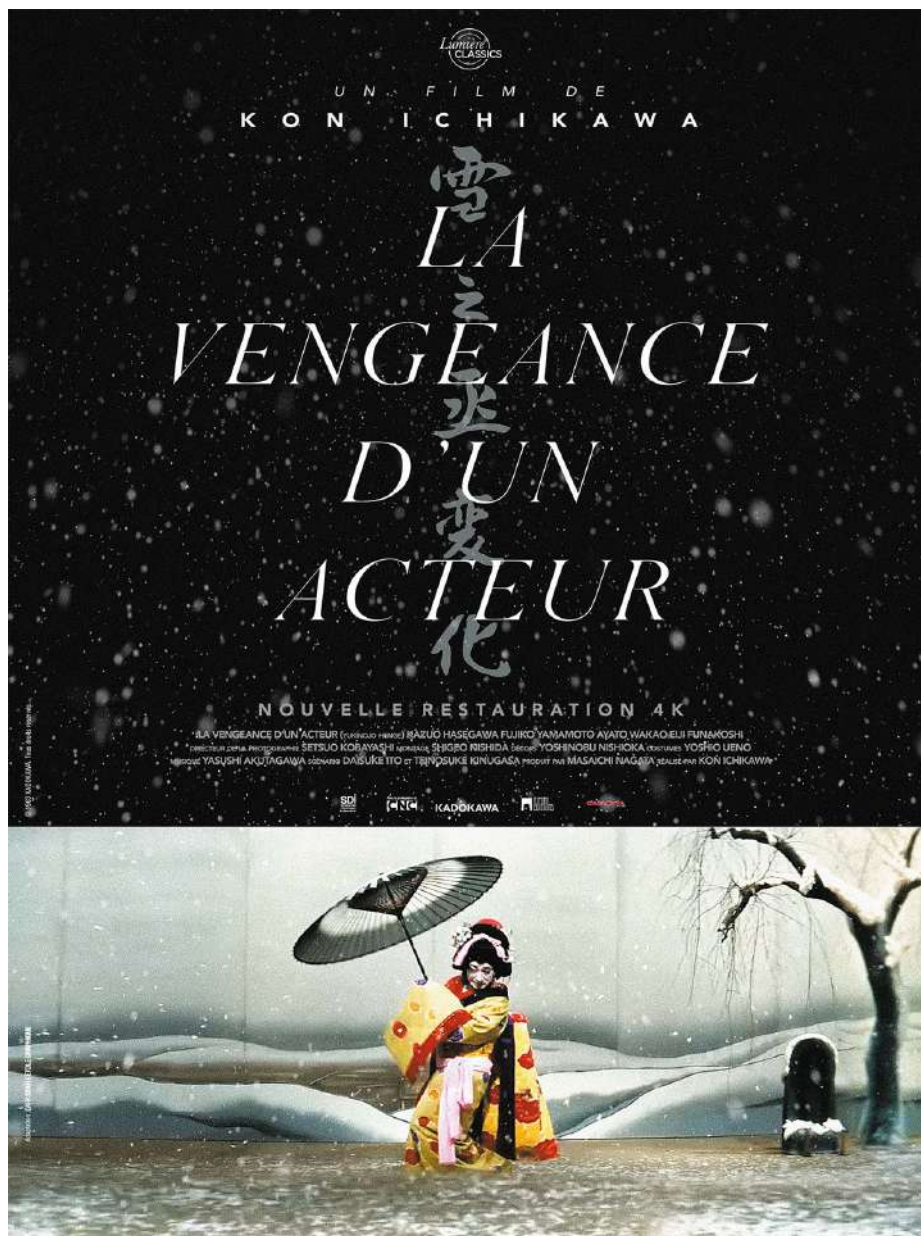
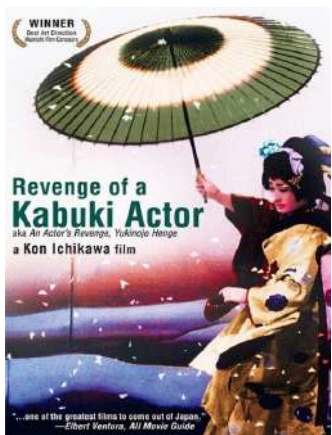
# Les cinéastes japonais « classiques » au-delà de l'âge d'or des années 1950

- Kenji MIZOGUCHI (1898-1956), dernier film: *La Rue de la honte* (1956)
- Yasujiro OZU (1903-1963), dernier film: *Le Goût du saké* (1962)
- Kinuyo TANAKA (1909-1977), dernier film comme réalisatrice: *Mademoiselle Ogin* (1962)
- Mikio NARUSE (1905-1969), dernier film: *Nuages épars* (1967)
- Teinosuke KINUGASA (1896-1982), env. 120 films entre 1920 et 1966.
- Keisuke KINOSHITA (1912-1998), 50 films entre 1939 et 1988
- Akira KUROSAWA (1910-1998), dernier film: *Madadyo* (1993)
- Kon ICHIKAWA (1915-2008), films de 1946 à 2006



 **カレンが故郷に帰る**

*Carmen revient au pays*  
(Keisuke Kinoshita, 1951)



**Kon Ichigawa: *La Vengeance d'un acteur* (1963, Daei), remake du mélodrame homonyme de Teinosuke Kinugasa de 1935, avec le même acteur Kazuo Hasegawa interprétant le protagoniste principal, acteur travesti de kabuki (*oyama*).**

Film d'époque (Edo) racontant comment l'acteur se venge, en se servant de l'amour qui lui porte la fille d'un seigneur et favorite du shogun, de ce seigneur et de ses deux complices qui ont poussé ses parents à la faillite puis au suicide.

« tour de force d'une étonnante virtuosité, où le metteur en scène brouilla volontairement les cartes entre théâtre et cinéma [et] s'essaya à toutes les expérimentations colorées possibles et imaginables »

Donald Richie, *Le Cinéma japonais*, Monaco, Rocher, 2005, p. 191-192.



**La séquence inaugurale du spectacle: modulations dans le degré de réalisme de l'espace scénique et dans la subjectivisation de l'image filmique**

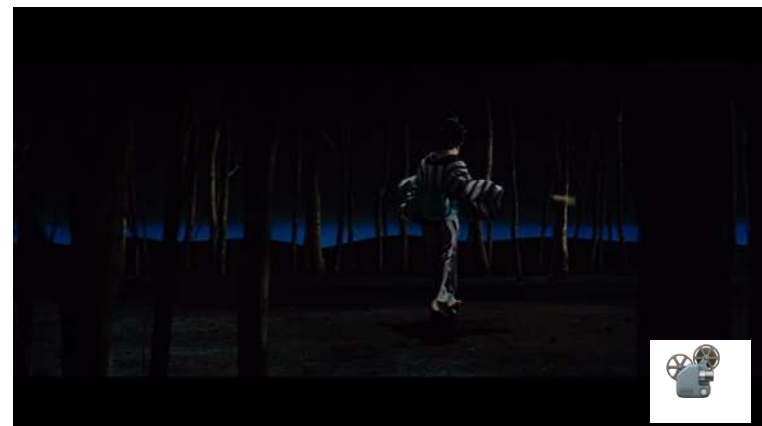


« En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement, interprétation parfaitement légitime de son point de vue, mais qui prouve qu'il n'a pas percé l'énigme de l'ombre.

[...]

Si l'on comparait une pièce d'habitation japonaise à un dessin à l'encre de Chine, les *shôji* correspondraient à la partie où l'encre est la plus diluée, le *toko no ma* à l'endroit où elle est la plus épaisse. Chaque fois que je regarde un *toko no ma*, ce chef-d'œuvre de raffinement, je suis émerveillé de constater à quel point les Japonais ont pénétré les mystères de l'ombre, et avec quelle ingéniosité ils ont su utiliser les jeux d'ombre et de lumière ».

Junichirô TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011 [1933], p. 44 et 47.





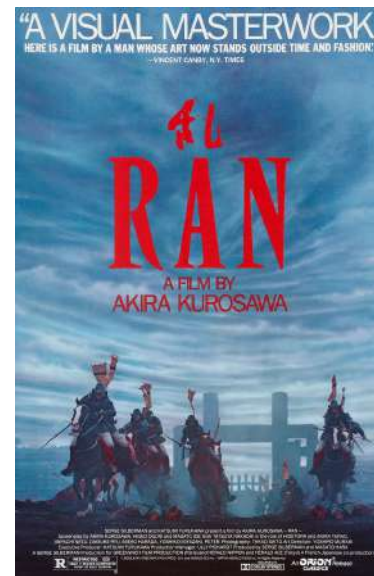
## Akira Kurosawa dès 1975: (co)productions en dehors du Japon



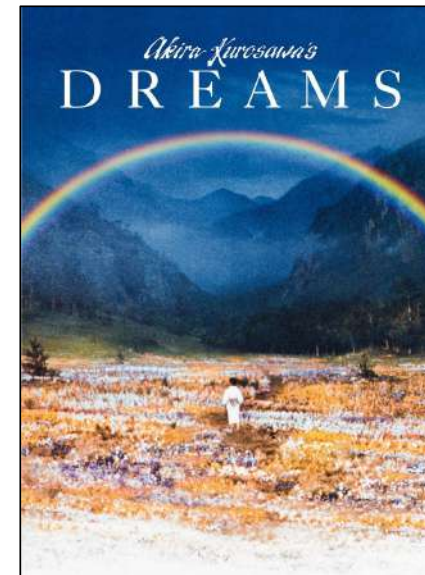
1975 – Co-production avec l'Union soviétique



1980 – 20th Century Fox / Toho



1985 – coproduction franco-japonaise



1990 – coproduit avec Steven Spielberg et George Lucas (avec Martin Scorsese)





Après de nombreux refus de la part de maisons de production, Kurosawa est soutenu par Lucas et Coppola qui l'aide à obtenir un financement de la Twentieth Century Fox; dès lors la Toho accepte le reste du financement (total de 6 millions de dollars, budget le plus élevé du cinéma japonais à l'époque – 10 millions de bénéfices en première sortie, plus gros succès japonais de 1980).

Palme d'or à Cannes en 1980  
Oscar 1981: meilleure direction artistique et meilleur film étranger  
Hochi Film Awards (Meilleur film)  
César du meilleur film étranger en 1981.





**Le plan-séquence inaugural du pré-générique, qui inaugure pour les scènes d'intérieur une série de plans frontaux sur des seigneurs**



Au centre le chef du clan Takeda, Shingen; à gauche son frère, à droite le voleur qui fera office de doublure à son mort (tous les deux joués par Tatsuya Nakadai)



”One of the qualities of this long final sequence is that since it is the enemy who is responsible for all the action, we see only the *reaction*. [...] The effect is one of helplessness, a holocaust that must be endured, with no hope of action”.

Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996 p. 213.

**Guerre entre les clans au 16<sup>e</sup> siècle:  
séquences de bataille avec de nombreux  
figurants et chevaux**







## Origine et dimension picturales de *Kagemusha* (1980)

« Kurosawa said that during this period [1975-1978] he was convinced that *Kagemusha* would never be made and that this vast series of drawings and paintings [hundreds] would be the only record of it. »

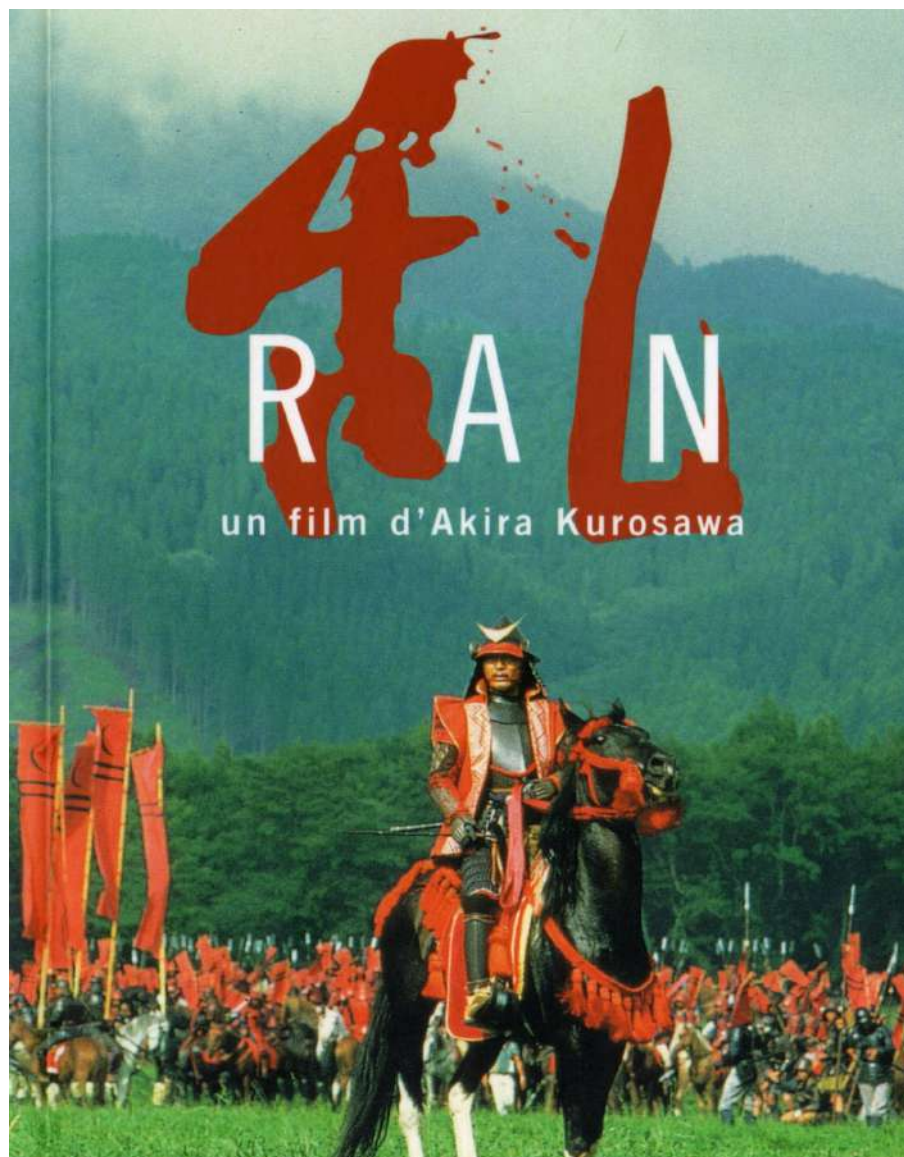
D. Richie, *op. cit.*, p. 204











## Coproduction franco-nippone: *Ran* de Kurosawa (1985)

D'après *Le Roi Lear* de Shakespeare  
Projet lancé grâce au producteur français Serge Silberman

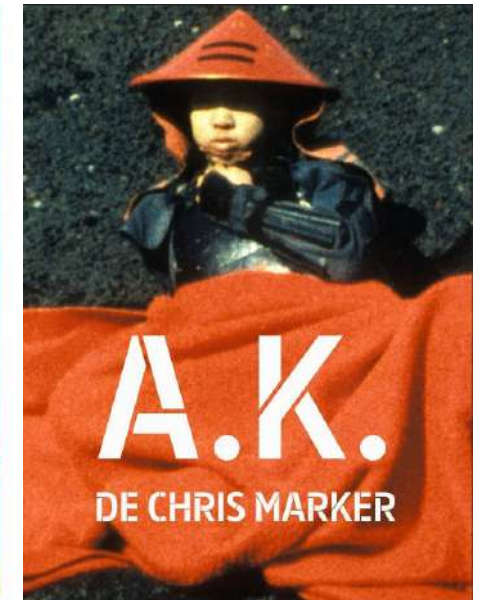






« Lors de sa sortie à Paris, en septembre 1985, *Ran* était accompagné, au Centre Pompidou, d'une exposition présentant les travaux préparatoires du film. Kurosawa fut peintre [et] il l'est redevenu à la fin de sa carrière . Dans *Ran*, chaque plan était dessiné, dans l'ensemble comme dans le moindre détail.»

Joël Magny, livret de l'édition DVD Studio Canal 2003, p.45





*Ran*, un récit organisé en fonctions d'espaces , selon une dynamique d'accueil et d'expulsion du daimyo après son abdication

– trois châteaux (Taro, Jiro, Saburo), intérieur (coulisse du pouvoir ↔ extérieur (seigneur *mis à la porte* ou en fuite, situation de siège)

– espaces naturels de l'errance d'Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai) accompagné de son bouffon (Peter, célèbre travesti japonais): collines verdoyantes, lande, château en ruine

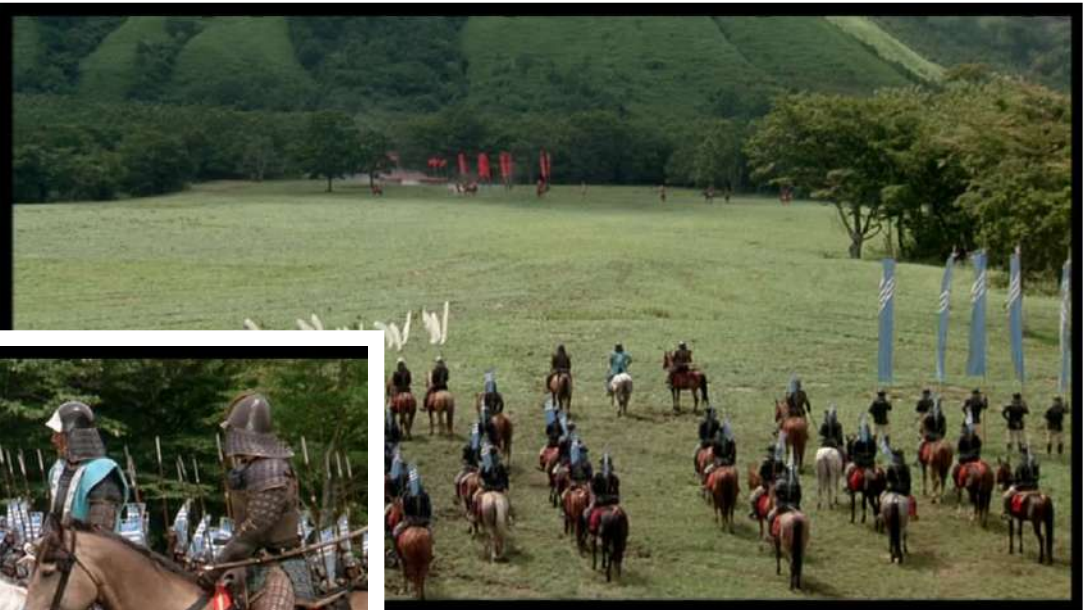




















## Oshima, chef de fil de la Nouvelle vague japonaise

« À bout de souffle de Jean-Luc Godard, qui nous fait prendre à nouveau conscience que le charme du cinéma réside dans la continuité de la discontinuité, me paraît un film vraiment magnifique. »

Nagisa Oshima, « L'asthénie des auteurs » (juin 1960), repris et traduit in *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 45.

« Trilogie de la jeunesse » de Nagisa Oshima en 1959-1960 à la Shochiku – peinture d'une jeunesse marginalisée dans la société japonaise, rebelle et violente:

- Une ville d'amour et d'espoir
- Contes cruels de la jeunesse
- L'Enterrement du soleil

Deux films tournés en Scope (2.35) couleurs



Générique de *Contes cruels de la jeunesse* (1960) sur fond de coupures de presse.

« Il faut briser l'illusion que cette manière de raconter une histoire sur un ton uniforme, comme dans les romans naturalistes, constitue l'essence même de cinéma, et prouver qu'une fiction téméraire et une structure libre, sont, elles, le propre de l'art cinématographique. Ensuite, il faut briser le naturalisme de chaque plan, et aussi lors du montage. »

Nagisa Oshima, « Observations sur «le lion endormi» Shochiku Ofuna » (août 1959), repris et traduit in *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, pp. 34-35.





Inserts d'images d'actualités: la Révolution d'avril 1960 en Corée du Sud (2 mois avant la sortie du film d'Oshima), soulèvement de la population contre le régime autoritariste de Syngman Rhee, rôle-clé des manifestations estudiantines.

A l'arrière-plan des relations du couple: manifestations au Japon du Zengakuren, groupe politique d'étudiants, qui s'impose dès 1960 avec une opposition à une visite d'Eisenhower



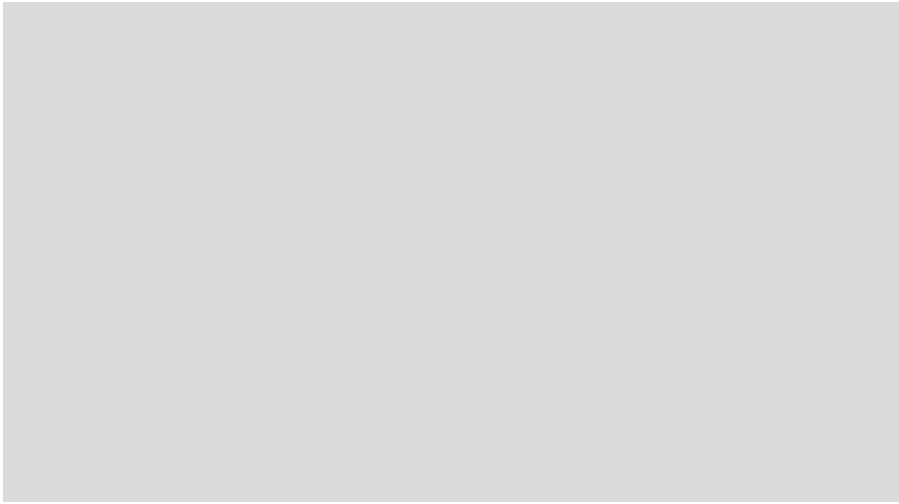


Séquence de l'étreinte au bord de l'eau: désir et violence







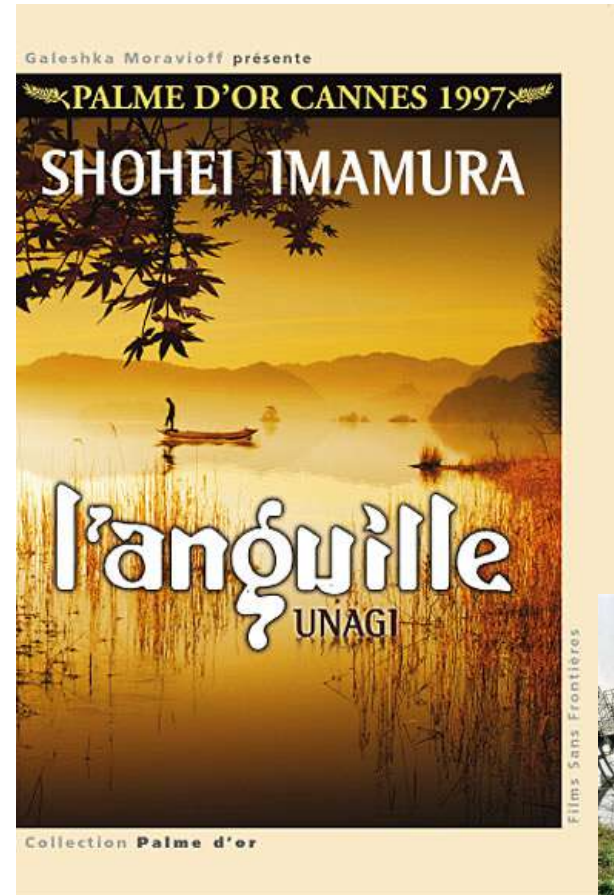




# Shôhei Imamura: importante reconnaissance internationale avec deux Palmes d'or à Cannes



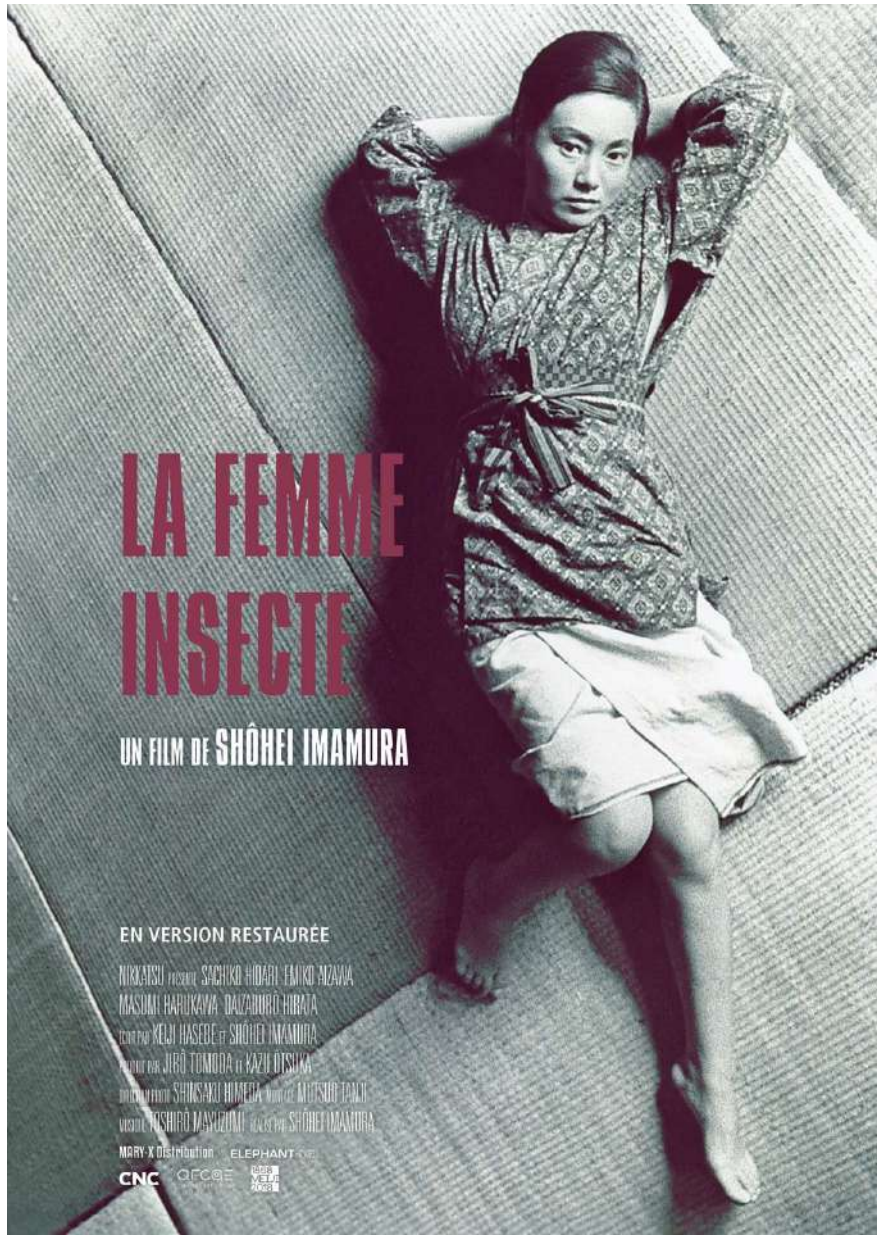
Seconde adaptation du roman de Fukuzawa après celle de Kinoshita en 1958  
Traditions dans un village reculé au 19<sup>e</sup>, permanence de la lutte de la communauté pour survivre et manger, violences (inceste, infanticide,...)



Protagoniste central masculin: passé d'assassin (victime: sa femme adultère), renfermement jusqu'au quasi-mutisme (il parle à son anguille), projet réalisé d'un salon de coiffure, soutien d'une femme qu'il sauve du suicide







1963







*Le Vagabond de Tokyo (1966)*

**Seijun Suzuki:** stylisation pop  
du film de yakuzas

→ Cours du 20.02: *La Marque du tueur, 1967*

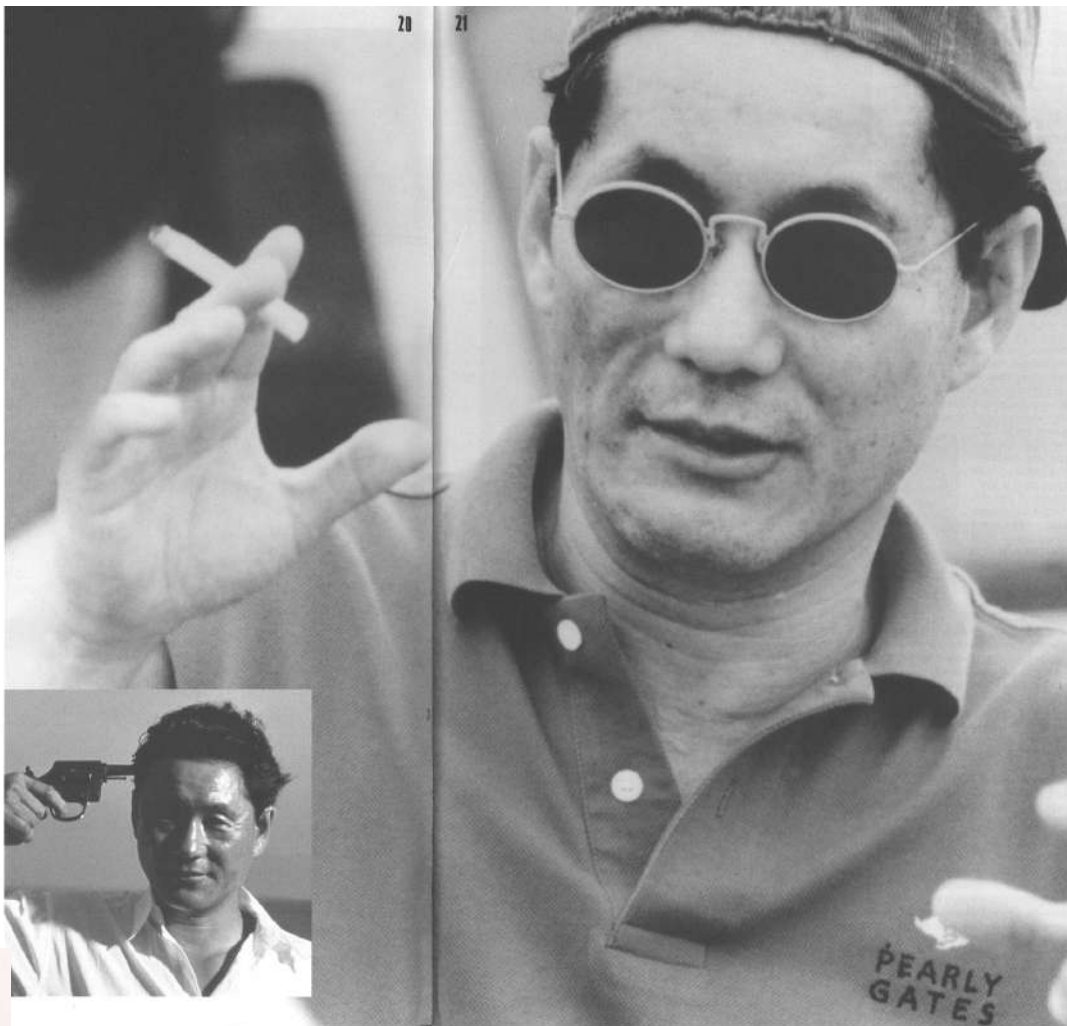


PORTRAIT  
Takeshi Kitano

## Le héros sacrilège

Takeshi Kitano est un bouffon. Au sens noble du terme. À travers ses films, ses livres ou ses émissions de télé, il matraque avec une cruauté joyeuse les aspects les plus hypocrites du Japon moderne pour mieux en faire sortir le jus : cette triste ironie, cette douce folie qui caractérise ses concitoyens. Attention : cet homme est dangereux.

Tokyo, le 31 décembre 1995 à 8 heures du soir. Les Japonais (qui ont adopté le calendrier occidental depuis 1872) s'apprêtent à fêter le nouvel an. Quelques millions d'entre eux regardent la télé, parce que Takeshi Kitano y présente une émission spéciale. Il y travaille depuis plusieurs mois, et elle comprendra des animations plus spectaculaires que les habituels talk-shows comiques. L'image montre une place de Tokyo, noire de monde. Au centre, une grande cuve remplie de cire chaude. À côté, un groupe d'hommes vêtus comme pour un match de catch. Un autre groupe attire encore plus l'attention. Ce sont les animateurs, reconnaissables à leur élégance outrancière. Au milieu, Kitano est déguisé en souris géante. Lorsque tout est prêt, il s'empare d'un micro, salue, lance quelques vannes et annonce le spectacle à venir. Face à face, les concurrents se succèdent pour jouer avec les mains au jeu de la feuille, du caillou et des ciseaux. Le gagnant verse unseau de cire chaude sur le perdant qui a le droit de se protéger avec un parapluie. Évidemment, plus les joueurs sont couverts de cire refroidie, moins ils sont capables d'esquiver. Lorsqu'ils sont transformés en statue, ils sont éliminés. Kitano le leur signifie en les frappant sur la tête avec une badine. Le spectacle se termine par quelques débordements : des concurrents plongent dans la cuve, et un spectateur euphorique se déshabille et gambade sur le plateau. La caméra le suit tandis qu'un assistant pixélise ses organes génitaux, interdits d'antenne à toute heure. Plus tard, Kitano, coiffé d'un crabe en plastique, annonce en deuxième partie d'émission une séance de caméra cachée sur le principe du casting truqué. Un acteur se faisant passer pour un directeur de casting à pour consigne de mettre mal à l'ai-

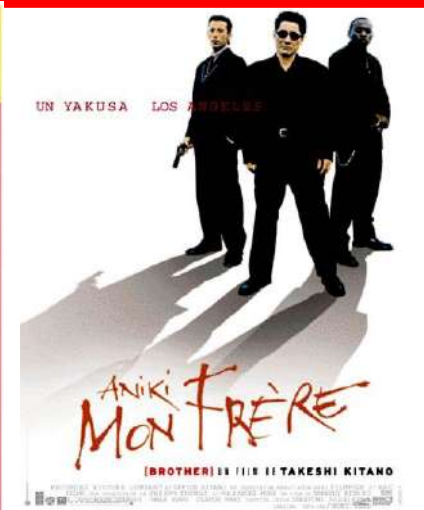
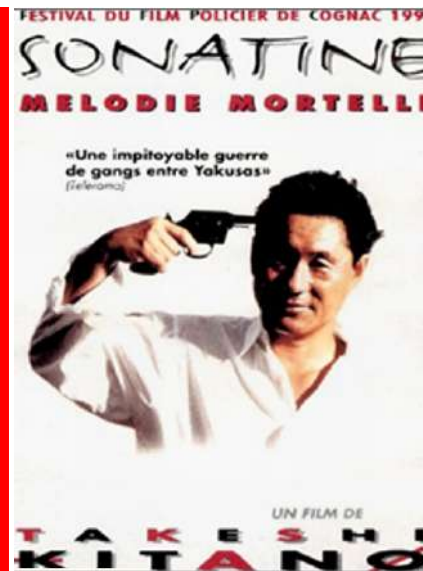
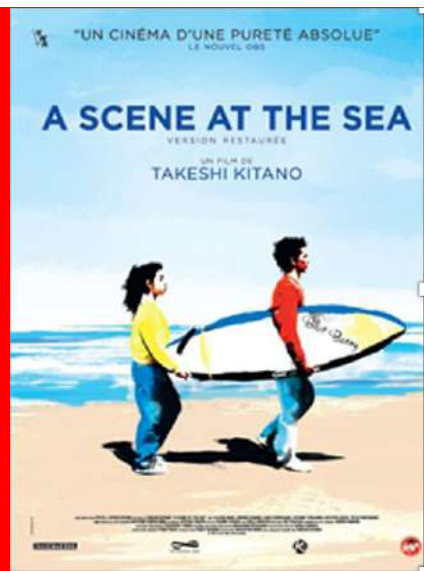


HK Orient Extrem Cinema, n.1, janvier 1997

Takeshi KITANO  
Dès les années 1970: duo comique « Two Beat »  
Animateur TV (programme télévisé *Oretachi Hyôkin-zoku*, 1981-1989; jeu télévisé *Takeshi's Castle*, 1986-1989).  
Kitano commence en tant que réalisateur en 1989 sur le néo-noir *Violent Cop*, où il remplace le metteur en scène Kinji Fukasaku (réal. de films de yakuza dans les années 60-70, puis de *Battle Royale* en 2000, avec Kitano)  
**Lion d'Or à Venise en 1997 pour *Hana-Bi*.**  
*Brother* (2000) puis la trilogie *Outrage* (2010-2017) aux Etats-Unis.

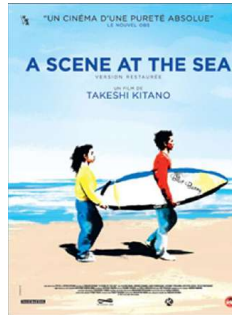






Takeshi Kitano, cinéaste japonais auteurisé en France (années 1990-2000)

Réf. à série de 25 films 1962-1973 avec Shintaro Katsu



1991 – Un récit et une esthétique minimalistes



Thèmes musicaux minimalistes, doux et lancinants de **Joe Hisaishi** (également collaborateur régulier de Hayao Miyazaki), à la présence accentuée par la rareté des paroles







Un amour platonique mais indéfectible entre deux sourds-muets













WINNER  
GOLDEN  
LION  
VENICE  
FILM  
FESTIVAL  
1997

"One of the decade's great films"  
Vogue

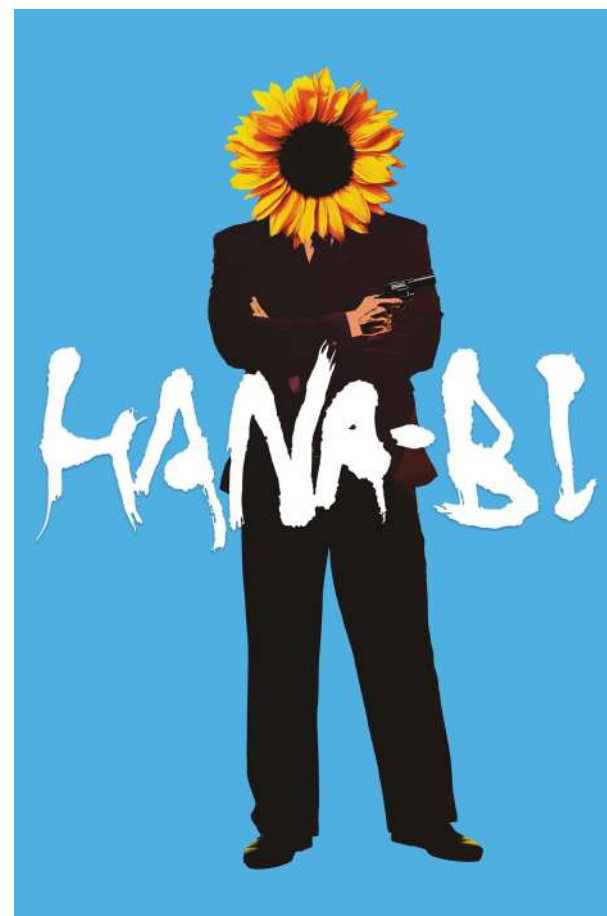


A FILM DIRECTED BY TAKESHI KITANO

# KANA-BI

BEAT TAKESHI KAYOKO KISHIMOTO REN OSUGI SUSUMU TERAJIMA

« Comme Azuma (*Violent Cop*) [...], Nishi est flanqué d'une femme diminuée. On a évoqué la valeur d'une telle figure féminine qui instaure un rapport paternaliste à la Femme, chemin détourné pour pouvoir installer ensuite un rapport pré-oedipien du héros à la figure féminine en évacuant la dimension sexuelle. Elle permet aussi, dans un monde d'où le sentiment de dette morale et de lien a disparu, de « forcer » le personnage à réintégrer ce « concept perdu » en faisant preuve d'abnégation » (pp. 163-164). « En surface, il [ce tableau de la paternité] s'apparente au mélodrame masculin et à son discours déplorant la dévirilisation de la société contemporaine et identifiant la sédentarisation qu'offre la constitution d'un foyer comme menace pour l'identité masculine. [...] Mais chez Kitano [...], avant *L'Été de Kukijiro*, le couple classique est ouvertement dominé par l'homme; [...] il n'est pas un danger pour la masculinité mais un lieu de son affirmation (p. 167).

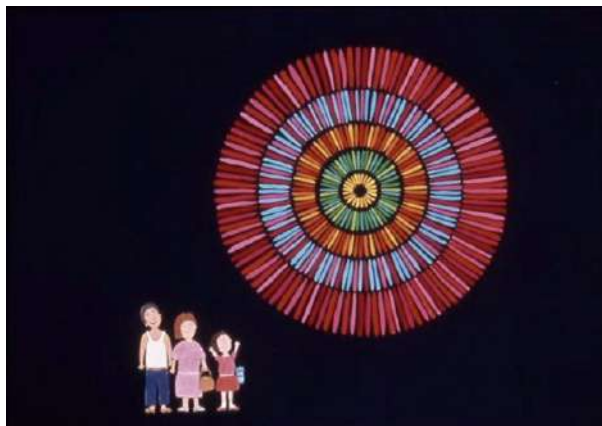


Benjamin Thomas, *Takeshi Kitano outremarge*, Lyon, Aléas, 2007.





La violence du burlesque déplacée dans un genre dramatique





Insertions plein cadre d'images picturales (motivées diégétiquement)





## Ouverture de *Hana-Bi*: un montage elliptique pour rendre compte de la violence du héros solitaire





**Flash (back) : récurrence d'un souvenir traumatique**





## Ordre temporel inféré par le spectateur



Figure de montage: champ/contrechamp, habituellement utilisé dans le contexte d'une scène

Frontalité omniprésente chez Kitano

Pont sonore suggère une continuité entre les deux plans

Le plan peut être lu comme une rupture: en fait, ellipse et prolepse (fréquence répétitive); passer de l'idée à l'action

Inserts déplacés temporellement



Manga 1982-1994

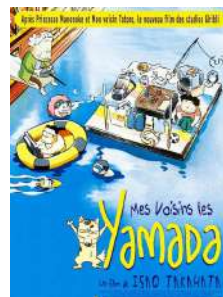
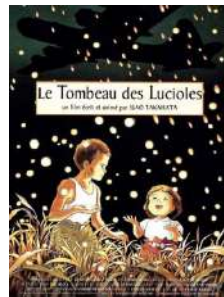
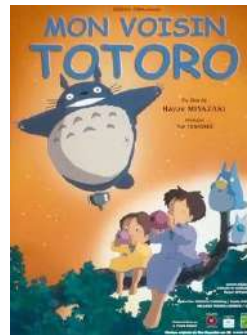
Hayao Miyazaki, 1984, *Nausicaä de la Vallée du Vent*, studio Tocraft



Isao Takahata, 1982



**GHIBLI** – Studio d’animation fondé en juin 1985 par Miyazaki et Takahata



...



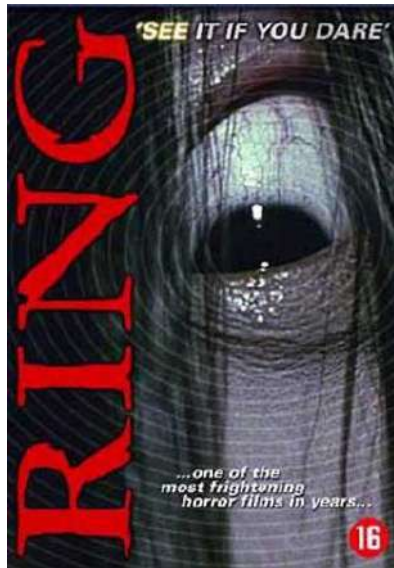


Katsuhiro OTOMO

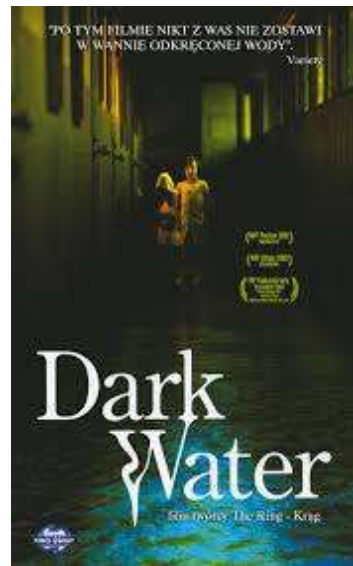


Mamoru OSHII

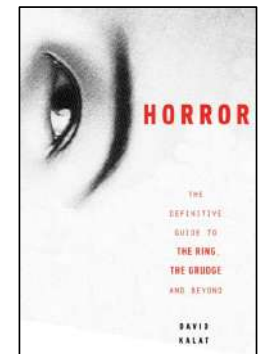
# J-Horror: Le cinéma d'horreur japonais contemporain



De Hideo Nakata (1998),  
remake par Gore  
Verbinsky en 2002 (puis  
suite à Hollywood par  
Nakata)



De Hideo Nakata  
(2002), remake par  
Walter Salles en 2005





# Kiyoshy KUROSAWA



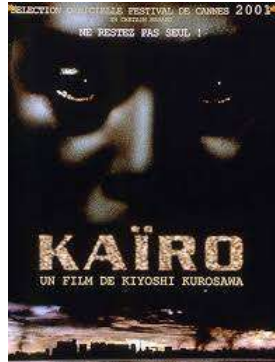
1997



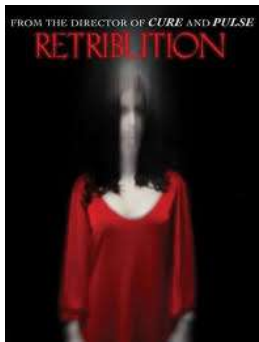
1999



2000



2001



2006



2012 (mini-série)



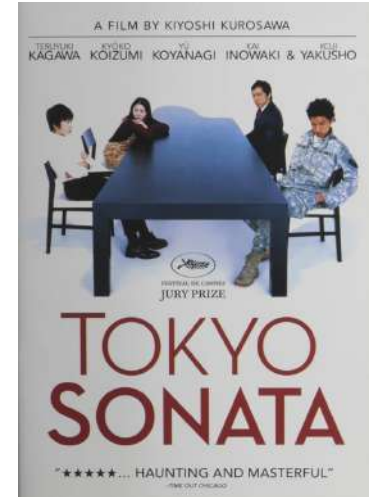
2013



2016

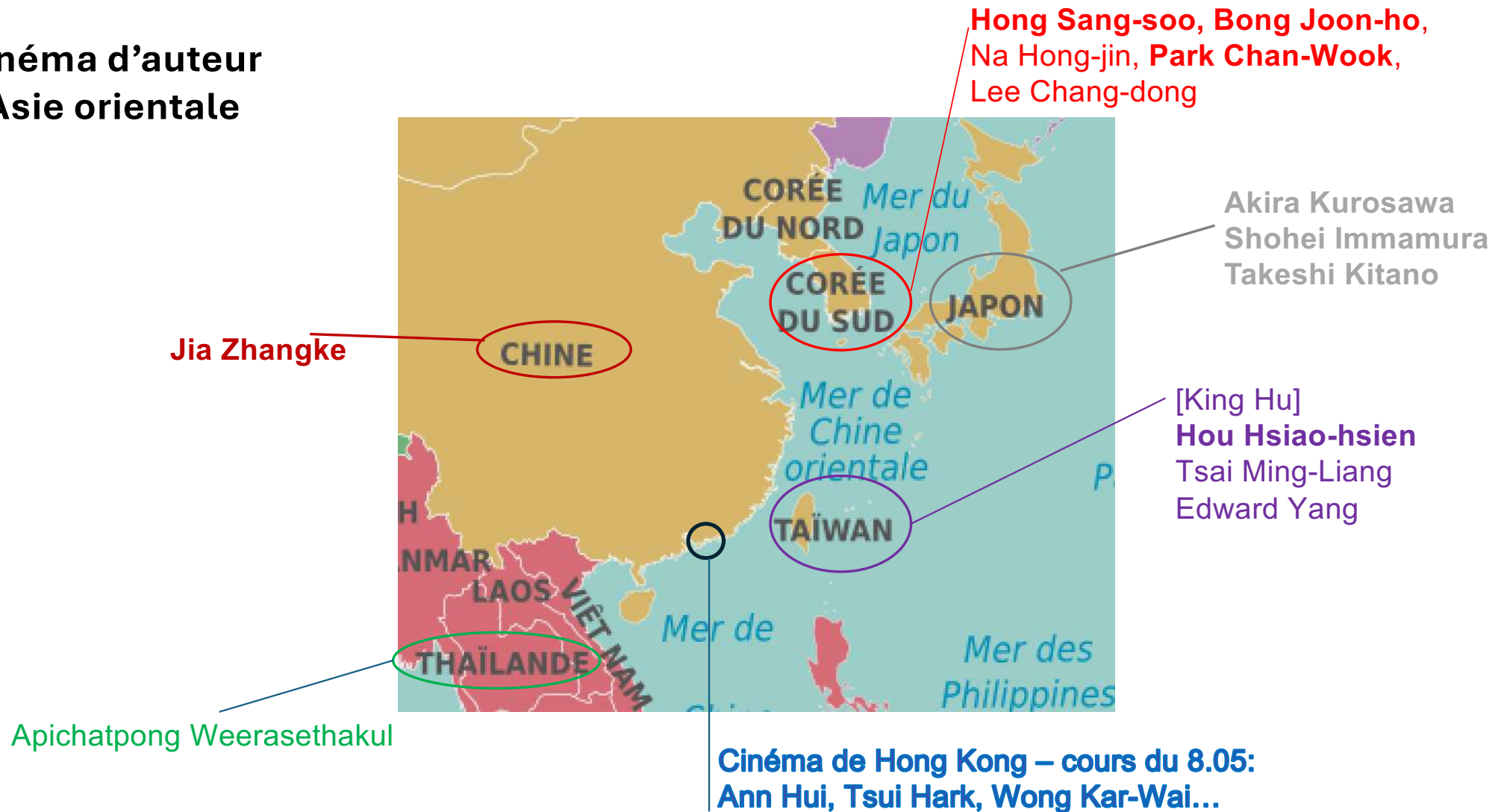


2017



Hors genre horrifique  
(2003/2008)

# Le cinéma d'auteur de l'Asie orientale





REGARDS  
Hou Hsiao-hsien

## LE CAS HOU

L'enthousiasme critique suscité par *Les Fleurs de Shanghai* et son succès d'estime dans les salles d'art et d'essai ont confirmé le statut unique dont bénéficie Hou Hsiao-hsien en France. Considéré à juste titre comme le chef de file du « nouveau cinéma taiwanais » des années quatre-vingt, on l'a un peu vite consacré comme un auteur infaillible, en dépit d'une inspiration manifestement en crise depuis deux films...

Avant de devenir un sigle, Hou Hsiao-hsien fut un grand cinéaste. L'homme clé du cinéma de Taiwan, responsable d'une lignée de films exceptionnels à dominante historico-autobiographique, portant la bonne parole du renouveau aux quatre coins du globe et de ses festivals. Malheureusement, on le sait depuis un certain JLG, les diminutifs inventés par la critique et érigés en logos ne sont jamais très bon signe. Ils accompagnent généralement une canonisation qui ne supporte plus la moindre fausse note, le moindre désordre dans les rangs. Attention, un nouveau film de « HHH » sort sur les écrans, le génie est en marche, tout le monde se doit d'être au garde à vous. Intouchable, inquestionnable, il a beau renouveler ses sujets, remodeler son style, refonder son esthétique, le dogme de « l'infaillibilité de l'œuvre » le protège de toute réserve, de tout discours un tant soit peu critique. Bref, qu'il se remette lui-même en question à chaque film ne nous autorise pas à le remettre en cause. Pourtant, en dix ans, son cinéma a bel et bien changé de nature.

L'affaire commence en 1989, lorsque le jury de la Mostra de Venise décerne son Lion d'Or à *La Cité des douleurs*. Pour Hou Hsiao-hsien, c'est la consécration, pour le cinéma de Taiwan un coup de projecteur longtemps attendu qui rejette bientôt sur toute l'Asie. Le film est une « superproduction » historique située en 1946, l'année de la naissance du cinéma

TAI  
WAN

REGARDS  
Cinéma taiwanais

## L'AUTRE CHINE

Pour qui s'intéresse de près au cinéma asiatique, la production taiwanaise est d'évidence une des plus passionnantes. Moins accessible que celle de Hong Kong parce que moins liée aux genres et plus axée sur la culture chinoise, elle est pourtant très prisée des cinéastes occidentaux. À travers l'exemple de Hou Hsiao-hsien, figure centrale de cette industrie et cas représentatif des enjeux actuels du cinéma taiwanais, nous avons tenté une première approche. Histoire de s'éclaircir les idées...

### Cinéma « d'auteur »

**Taiwan:** Hou Hsiao-hsien

(*Le Maître de marionnettes*, 1993; *Les Fleurs de Shanghai*, 1998; *Millenium Mambo*, 2011)

**Edward Yang**

(*A Brighter Summer Day*, 1991; *Yi yi*, 2000)

**Corée du Sud:** Im Kwon-Taek

(commence dans les années 1960; *La Chanteuse de pansori*, 1993; *Ivre de femmes et de peinture*, 2001)

**Hong Sang-soo**

(*Turning Gate*, 2003; *Un jour avec, un jour sans*, 2015)

**Kim Ki-duk**

(*L'Île*, 2000; *Printemps, automne, hiver... et printemps*, 2003)

**Thaïlande**

**Apichatpong**

**Weerasethakul**

(*Blissfully Yours*, 2002; *Tropical Malady*, 2004,...)

**Chine**

**Jia Zhangke** (*24 Cities*, 2008)

HK Orient Extrem Cinema, n.11, juin 1999

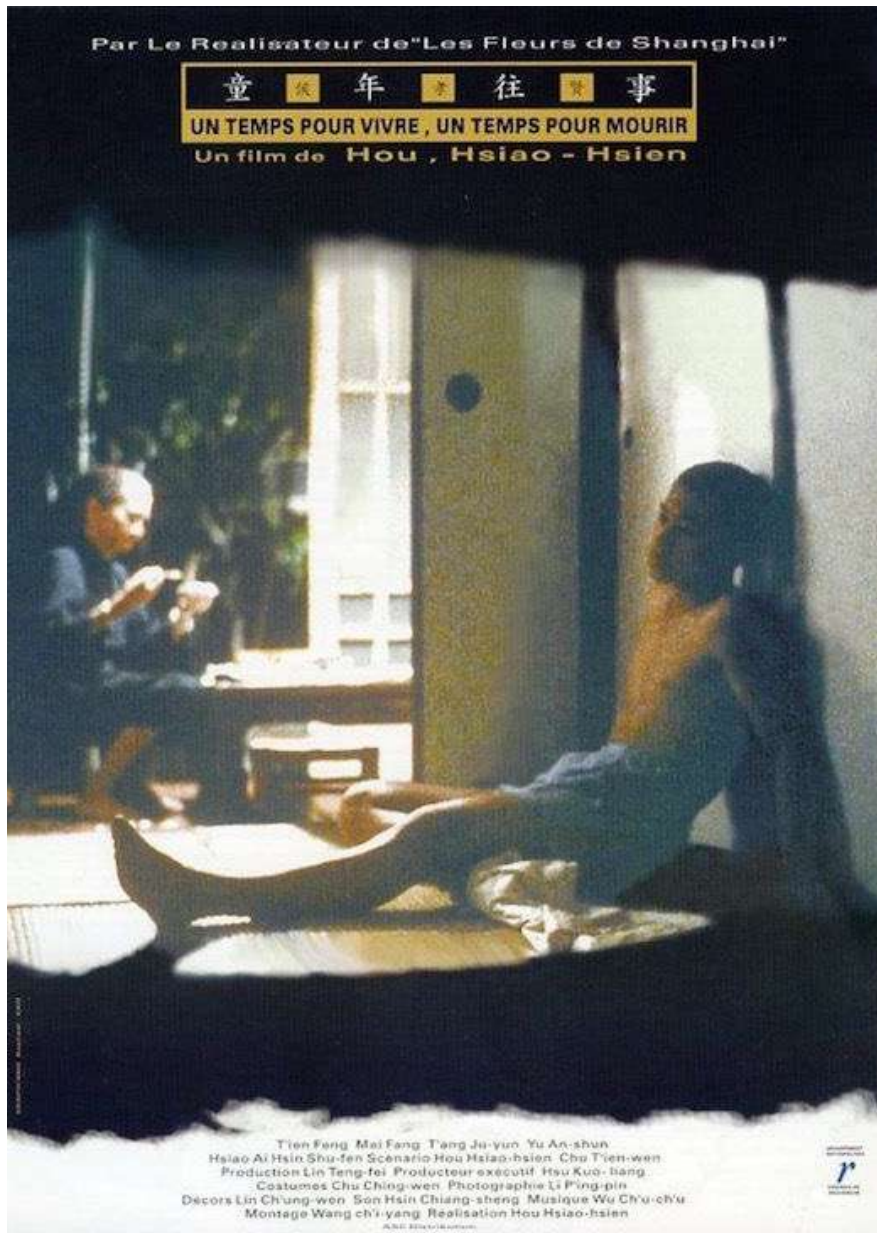
# Hou Hsiao-hsien (né en 1947)



- Hou débute dans le genre de la comédie romantique avec vedettes (et chants) avec *Cute Girl* (1980)
- Le passé dans sa dimension autobiographique: sa jeunesse de petit délinquant dans *Les Garçons de Fengkuei* (1983), récit « distancié » avec acteurs non professionnels (milieu urbain pour des jeunes venus de la campagne; enfance dans *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* (1985),...
- L'histoire taïwanaise: *La Cité des douleurs* (1989) – Lion d'or à Venise –, *Le Maître de marionnettes* (1993), *Good Men, Good Women* (1995) – histoire de la Chine: *Les Fleurs de Shanghai* (1998)
- L'époque contemporaine, la modernité: *Goodbye South, Goodbye* (1996); *Millenium Mambo* (2001)
- Wu xia pian: *The Assassin* (2015)





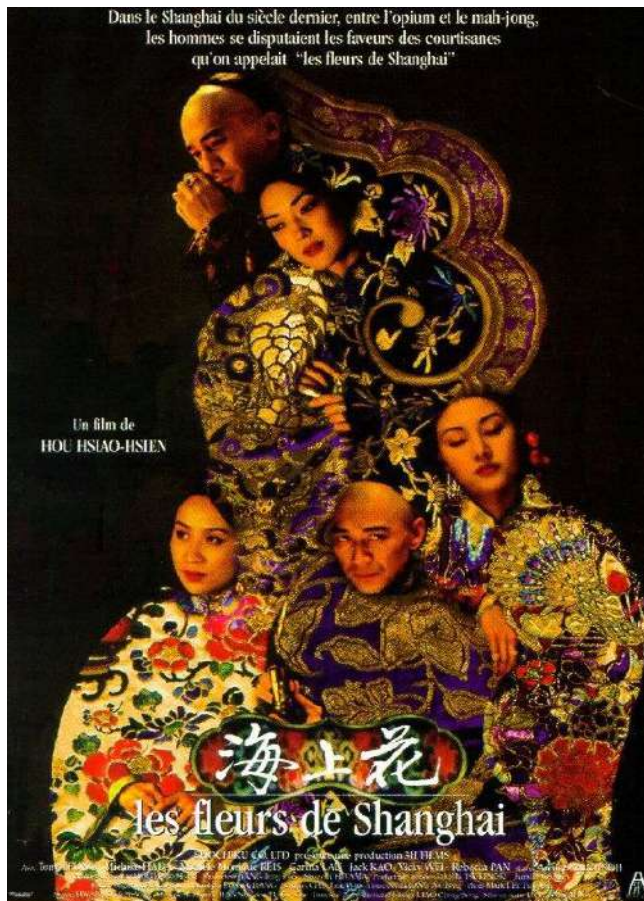


## *Un temps pour vivre, un temps pour mourir (1985)*

- Peinture du quotidien, temporalité étale
- « Tableaux » (plans d'ensemble souvent fixes) composés de souvenirs d'enfance, la description de l'environnement familial et social prime sur la construction psychologique des personnages, en dépit du récit initiatique
- Importance du corps (asthme du père, éveil à la sexualité, effets de la vieillesse, etc.)
- Le récit débute après l'exil de la famille de Chine à Taïwan, pays dominé par la propagande anti-communiste de Chang-Kai-chek – en 1950, la République de Chine, dirigée par le Kuomintang, est recrée à Taiwan
- Intimité de la famille, interactions au sein de ce collectif, transmission intergénérationnelle (rôle central de la grand-mère rêvant d'un retour en Chine)



# *Les Fleurs de Shanghai* (1998): la sophistication des maisons de courtisanes fréquentées par la haute société de la Chine du 19<sup>e</sup> siècle



Confinement au lieu de la maison

Rejet hors-champ de la représentation de rapports sexuels

Inscription des corps dans un environnement chargé, montré en plans d'ensemble, rejet du champ/contrechamp

Usage récurrent de fondus au noir ponctuatifs

Dépendances et obligations, négociations, promesses de mariage, intercessions

Mahjong, repas communs, art de la préparation des pipes à opium, vêtements et drapés

Rapport de pouvoir, jalousie, médisance

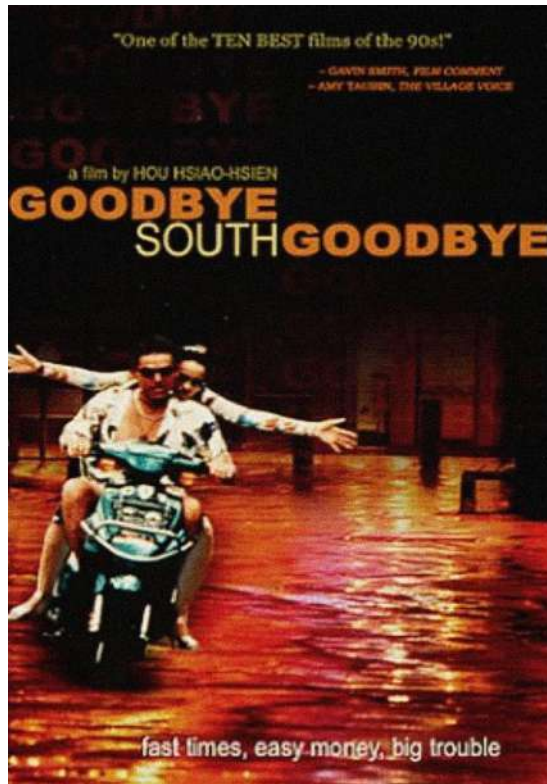
Portes offrant des surcadrages

Wang, haut fonctionnaire interprété par Tony Leung



*Les Fleurs de Shanghai* (Hou Hsiao-hsien, 1998)





« Les films de Hou qui précèdent *Goodbye South, Goodbye* (1996) sont tournés vers le passé, en particulier l'occupation japonaise et la vie sur l'île au lendemain de la Libération. Leur forme conserve une dimension statique, l'image prend l'allure d'un plan-cadre [...]. Et puis, un jour, Hou Hsiao-hsien, pourtant grand cinéaste du souvenir et de la mémoire, [...] **devient un cinéaste du présent [...]. [...]** Hou amorce avec *Goodbye South, Goodbye* un virage aussi bien thématique que formel. Car même si son cinéma conserve bien sûr son style: unité du plan-séquence, procédé systématique de l'ellipse, distance respectueuse de la caméra, observation frontale du monde, appétence pour la durée, nous remarquons une lente mais indéniable évolution [...], passant d'un réalisme âpre à une certaine sophistication visuelle et sonore ».

Morgad Le Naour, « Taipei, la cité des douleurs », dans Antony Fiant et David Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013, pp. 26-27.





- Personnages de petits malfrats saisis dans le chaos et la banalité de leurs actions, faible psychologisation
- Forte présence des situations de télécommunications (téléphonie mobile)
- Importance des scènes collectives de repas, bruyantes
- Forte inscription des corps des jeunes acteurs et actrices dans le cadre, composition de l'image soulignée par des vêtements bariolés et tatouages qui renforcent la densité visuelle du plan; scènes d'intérieur étouffantes (beuveries, bagarres,...)
- Caractère polycentré de l'image (parfois parente de l'esthétique du cinéma des premiers temps), piste-son saturée (musique, échanges verbaux, brouhaha), absence de hiérarchisation des éléments à percevoir
- Nombreux plans sans personnage, en caméra subjective (depuis l'intérieur d'une voiture ou d'un train)
- Récit faiblement vectorisé, longs moments de suspens, rythme lent, longueur particulière de certains plans



« L'histoire, tout d'abord, est chaque fois relativement simple: peu de personnages principaux et une trame scénaristique sur le mode de la chronique, où l'on suit les protagonistes dans leur vie quotidienne, qu'elle soit faite d'ennui ou de menus larcins (*Goodbye South, Goodbye*) [ou] d'errance affective (*Millenium Mambo*). Des motifs narratifs aisément identifiables si Hou ne prenait pas un évident plaisir à les opacifier en privant son récit de marqueurs habituellement destinés à lier et ordonner les éléments entre eux. Car son cinéma prend moins la forme d'une *narration* classique [...] que d'une *juxtaposition* radicale [...] d'affects, de formes et de sensation, sans la moindre volonté de hiérarchisation ».

Nicolas Bézard, « Trois temps de la jeunesse », dans Antony Fiant et David Vasse (dir.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien*, Rennes, PUR, 2013, p. 76.







Des aller-retours (aux motivations souvent opaques) entre Taipei et la campagne taiwanaise, puis Shangai







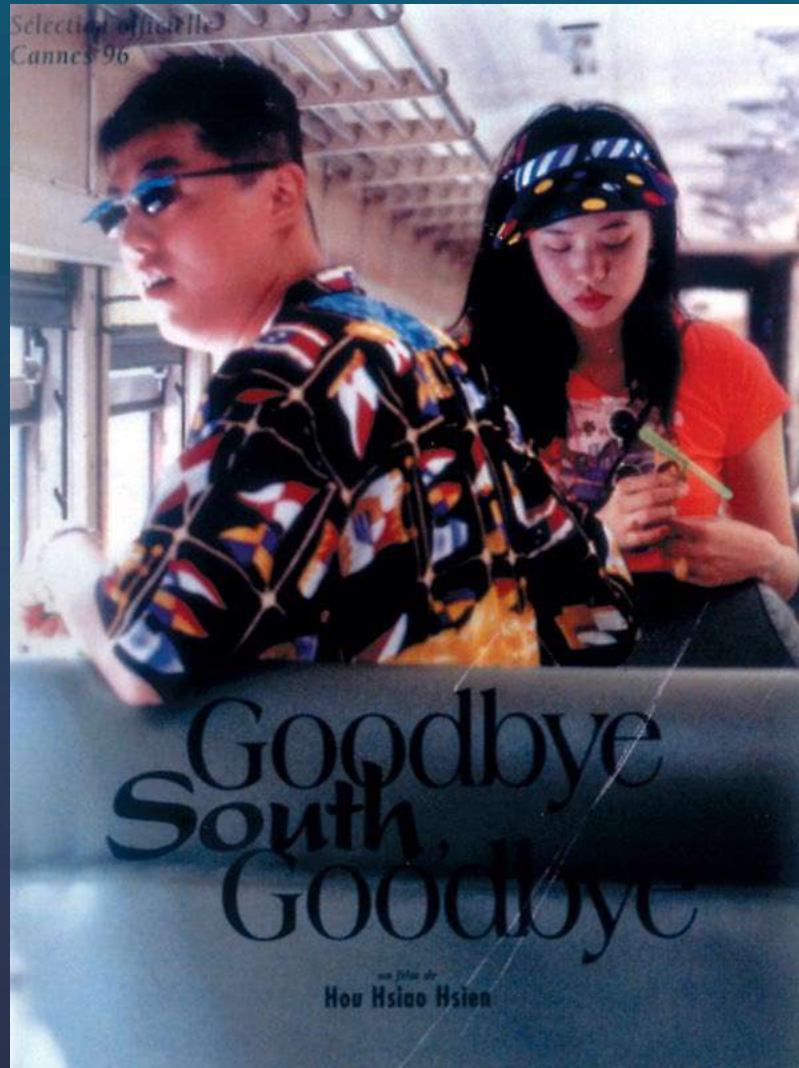








Selection officielle  
Cannes 96



# Goodbye South, Goodbye

un film de  
Hou Hsiao Hsien