



HAL
open science

Moulée sur un frisson. Souvenances d'un portrait nival chez Hou Hsiao-hsien

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Moulée sur un frisson. Souvenances d'un portrait nival chez Hou Hsiao-hsien. Survivances des images, transdisciplinarité et transculturalité, Université nationale de Taïwan; Laboratoire Passages Littératures & Arts (XX-XXI), Oct 2021, Taipei, Taïwan. hal-04032928

HAL Id: hal-04032928

<https://amu.hal.science/hal-04032928>

Submitted on 16 Mar 2023

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.

**Moulée sur un frisson.
Souvenances d'un portrait nival chez Hou Hsiao-hsien**

Jean-Michel Durafour
Aix-Marseille Université

Moulée sur un frisson. Souvenances d'un portrait nival chez Hou Hsiao-hsien

Jean-Michel DURAFOUR

communication orale donnée lors du colloque international Survivance des images, transdisciplinarité et transculturalité, organisé par le département de langue et littérature française (Université Nationale Centrale de Taiwan) et le laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) (université Lumière-Lyon 2), Taipei, 22-23 octobre 2021

« Cette femme très loin qui brûle sous la neige, si je me tais,
qui lui dira de luire encore, de ne pas s'enfoncer avec les
autres feux dans l'ossuaire des forêts ? »
Philippe Jaccottet

Dans *Millennium Mambo* (2001) de Hou Hsiao-hsien, une brève escapade japonaise dans la petite ville de Yūbari, sur l'île d'Hokkaidō, où se déroule chaque année un festival de cinéma, offre à Vicky, jeune femme traversant une crise de couple, l'occasion d'une parenthèse passéiste et d'un peu d'innocence retrouvée dans un film jusque-là électrique, noctambule et citadin. Entourée de deux amis indigènes, elle y laissera l'empreinte de son visage dans la neige [Fig. 1]. L'éphémère de cette trace négative d'une autre ressemblance offre d'abord une image critique du travail d'empreinte de la photographie, image par contact lumineux « brûlant¹ » le support pelliculaire, ou le *glaçant*, c'est égal puisque le froid brûle. Il nous renvoie également par son cadrage à l'identification historique dans la théorie du film du cinéma avec le gros plan comme « histophysiologie passionnelle² » dévoilant ce qui se passe « entre les traits, sur un visage invisible³ » : le visage intérieur de l'âme. Les expériences de « cristallographie » du dramaturge August Strindberg entre 1892 et 1896 avaient déjà mis l'accent sur le rôle de la neige et du gel dans la production d'images photographiques au-delà (ou en deçà) de la valeur mimétique centrifuge, par le rapport de la pellicule avec une vitre givrée [Fig. 2]. Photographie, neige et empreinte ont des liens qu'on devine privilégiés.

Notre (première) image de *Millennium Mambo* s'inscrit dans des enchaînements iconographiques dont je me propose de donner ici des étapes principales, lesquelles – en prenant ce plan comme une figure spéculative – vont nous déporter du contexte asiatique

¹ Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie* [1931], *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 300.

² Jean Epstein, *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, p. 92.

³ Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p. 134.

(du récit et de la production du film) vers la culture européenne, qui est celle de l'invention intellectuelle et factuelle du médium cinématographique.

1. Dans *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (2008), Georges Didi-Huberman a rappelé combien la Sainte Face a été, pour la chrétienté, le modèle de toutes les images. Sous ce nom, on entend en réalité deux – voire trois – objets distincts dans la tradition théologique : le Mandylion d'Édesse, un tissu rectangulaire sur lequel le visage du Christ se serait miraculeusement imprimé de son vivant, dont la première mention se trouve dans le livre syriaque de la *Caverne des trésors* (V^e ou VI^e siècle) et qui deviendra la référence de l'iconographie byzantine, comme dans le monastère Alexandre Svirsky [Fig. 3], auquel on peut rattacher plus tardivement le Saint Suaire posthume de Turin (reconnu par le pape avignonnais Clément VII au XIV^e siècle) [Fig. 4] ; le voile de Véronique – dans une relation figurative cette fois-ci triangulaire : une jeune femme commence de faire son apparition – présenté dans des écrits apocryphes tardifs du VI^e siècle (*Mors Pilati*) et du VIII^e (*Vindicta Salvatoris*), et qui deviendra un thème récurrent de la peinture chrétienne, comme ici chez Lorenzo Costa en 1538 [Fig. 5].

On appelle de telles images *acheiropoïètes* (littéralement : « non faite par la main de l'homme »). Cette caractéristique est nécessaire pour que l'image ne soit pas seulement celle d'un homme mais celle de Dieu. Ce n'est pas en tant qu'homme que le Christ fait son image, mais c'est en tant que Dieu qu'il ne l'a fait pas (au sens strict d'une confection technique). Didi-Huberman nomme « condition *superlative*⁴ » de l'image cet « au-delà de toute image⁵ » qui, au-delà même de l'humain, « relèv[e] moins du visible que d'une vision au sens fort⁶ ». La Sainte Face est une image acheiropoïète par contact physique du modèle sur le support et se distingue d'autres images acheiropoïètes, que je laisse ici de côté, fabriquées par « l'opération du saint Esprit » (ainsi le miracle du portrait peint du Christ – tel que le rapporte le pseudo-Zacharie dans son *Histoire ecclésiastique* datée d'environ 569 – trouvé par Hypatie de Cappadoce dans l'eau et qui s'imprima ensuite sur son voile) mais où nulle empreinte du visage par contact n'entre en jeu.

Surtout, une image de Dieu ne peut s'engendrer que dans le cadre de l'Incarnation, car il n'existe d'image que de ce qui est visible et matériel. Le Christ est homme et Dieu, image (l'homme est créé « *ad imaginem et similitudinem Dei* ») et Dieu, copie et modèle, être « photographique » *princeps* s'il en est (dans la photographie, moins image des choses que *choses en image*, le modèle même sera aussi « dans » l'image). Et ce visage du Christ n'est même qu'un vestige au bord de l'effacement, à peine visible, ce qui évacue les risques de rapports d'infidélité mimétique, *expressis verbis* impie car idolâtre. La Sainte Face de Turin – la seule à nous être parvenue – est « un champ de traces sur un tissu⁷ ». En ce sens, elle est se situe « en deçà de toute image⁸ » : « Ce qui fait face ne fait pas facies⁹. »

À suivre Didi-Huberman, c'est tout le régime de présentation des figures dans n'importe quelle image qui y trouve son exemplification théorique (même s'il existe quelques

⁴ *Ibidem*. L'auteur souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 79

⁷ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

représentations anthropomorphiques avérées du Père, voire de l'Esprit saint¹⁰), dans la mesure où l'image ne fait pas que reproduire le visible mais rend visible à l'homme ce qui ne l'est pas avant elle. La Sainte Face est la « matrice de toute notion d'image¹¹ » parce qu'elle en est le « "prototype" d'engendrement¹² ». La Sainte Face est une « interface¹³ », c'est-à-dire un opérateur de transformation du visible. Ce qui fait stupeur et donne à la Sainte Face cette présence fascinante pour le chrétien, c'est que s'y exprime la puissance de l'intimité maximale et du zéro d'intervalle dans une distance infinie.

2. Ce modèle a traversé tout l'art du Moyen Âge. Je n'ai nullement l'intention d'en faire un vain résumé, mais plutôt de m'arrêter sur la manière dont il a, dans un autre médium que la peinture, à savoir la poésie fabulatrice, conquis une repolarisation de ses vecteurs énergétiques vers des images acheiropoïètes de *femmes*, peut-être à rapporter à la confusion entretenue par la langue latine entre *Veronica* et *vera icona*, « l'image vraie ». Nous nous approchons de Vicky.

C'est dans l'inachevé *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (c. 1180-1190) que l'on en trouve la formulation sans doute la plus remarquable. Le motif du visage de femme imprimé sur une surface blanche et vierge – la neige – vient de l'expression médiévale du désir amoureux passé au prisme du christianisme dans la morale courtoise. Il apparaît dans l'épisode du visage de Blanchefleur entrevu par l'ingénu Perceval au détour, au contour de trois taches de sang d'oiseau éclaboussées sur la neige et dans lesquelles il entrevoit, il *voit entre* (le texte parle de « semblance »), les pommettes rosées et les lèvres charnues de la jeune femme, en une mise en scène subtile de *l'incarnat*, version laïque de l'Incarnation, tendu entre ce qui est *sur (in)* la peau (le teint frais) et *dans (in)* la peau (la viande sanglante), et où se tient peut-être tout le mystère animal de la représentation de la figure humaine par la peinture.

Comme pour la Sainte Face, la représentation n'est évidemment pas l'enjeu de cette image hiémale. La « semblance » ici – dont le vocable est associé à l'époque à une vérité cachée (Philippe de Thaon¹⁴) – ne renvoie pas factuellement à l'épisode antérieur de Blanchefleur dans sa robe de nuit rouge, amoureuse délaissée par Perceval tout à sa tâche, et qui impliquerait que Perceval évoque dans son esprit la nudité de Blanchefleur quand il avait repoussé ses avances. Il y a plus, et mieux. Sur la neige, Perceval voit Blanchefleur (au nom évoquant la virginité) là où elle n'est pas, alors même qu'il ne l'avait pas vue précédemment là où elle était. On ne peut pas plus être dans la solution de continuité. Jusque-là Perceval était aveugle (comme son frère aîné aux yeux mangés par les corbeaux). En témoigne assez la fameuse péripétie du cortège du Graal et de la procession de la Lance de Longin chez le Roi pêcheur. Chez Chrétien, un Juif converti, le visage acheiropoïète de Blanchefleur sur la neige ne suit justement pas pour rien le repas dans le château du roi blessé. Ces taches de sang d'une oie agressée par un faucon (l'aigle romain) jouent dans l'amour humain les stigmates du Christ condamné par les prêtres de Jérusalem.

Le visage de l'autre dessiné dans la neige est l'anti-Narcisse (l'origine de la peinture pour Alberti), trouvant sa source figurative dans la tradition du Mandylyon d'Édesse ou du voile

¹⁰ Sur ce sujet, lire François Boespflug, « Apophatisme théologique et abstinence figurative. Sur l'«irreprésentabilité» de Dieu (le Père) », *Revue des sciences religieuses*, vol. 72, n° 4, 1998, p. 446-448.

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Philippe de Thaon, *Comput* [c. 1119], v. 2529-2530, éd. Ian Short, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1984, disponible en ligne : <http://txm.ish-lyon.cnrs.fr/bfm/pdf/comput.pdf>, p. 53.

de Véronique. À partir principalement de la seconde moitié du XV^e siècle, nous voyons apparaître des représentations du visage de Marie – version haute de la virginité de Blanchefleur – sur le modèle même de la Sainte Face. C’est par exemple le cas dans le diptyque attribué au peintre valencien Juan Rexach (c. 1450) dans lequel on peut voir comment la Sainte Face du Christ contamine par capillarité (l’une est sur le revers de l’autre) la représentation de Marie, Rose mystique, *Flos Carmeli*, *hortus conclusus* de Dieu, blanche (par sa chair, par sa virginité, par la pratique de la vertu) et vermeille (par sa charité, par son esprit et l’écrasement du vice)¹⁵, neige et sang [Fig. 6]. Ce type de représentation est appelé « Véronique de la Vierge ». Il est rendu doctrinalement possible par le greffon qui s’y opère entre, d’une part, une nouvelle représentation du visage de la femme extrapolée de la Sainte Face passée au tamis de l’amour courtois profane et, d’autre part, sa rethéologisation sur le portrait de la Vierge par Luc, dont atteste alors la circulation du tableau de Rogier van der Weyden (1435-1440) [Fig. 7] montrant l’Évangéliste à l’ouvrage et dont la renommée a rapidement suscité de nombreuses reprises initiant toute une série iconographique (Quentin Metsys, Gabriel Mälesskircher, Hans Burgkmair). De ce portrait, nous aurions ici l’image enfin visible (chez Rogier, il est à peine esquissé au crayon et mal orienté vers le spectateur) et déconnectée de la main humaine de l’artiste.

3. Le cinéma n’a pas manqué de s’emparer de la paréidolie figurale du roman de Chrétien¹⁶. Tout d’abord, le cinéma a pu produire des « semblances » filmiques ingénieuses de cet épisode par son adaptation littérale. C’est ce qu’a proposé Éric Rohmer dans *Perceval le Gallois* (1978), film célèbre pour ses choix de mise en scène : on voit les murs bleus du studio, les maquettes des châteaux ne sont pas à l’échelle des acteurs, et ainsi de suite. Chez Rohmer [Fig. 8], la figuration du visage de Blanchefleur sur la neige est l’occasion d’attirer l’attention sur certains mécanismes cinématographiques. Tout d’abord, la blancheur de la neige est produite par la transparence de la surimpression et la photographie seule se charge désormais de capturer l’empreinte du visage. C’est après tout ce que fait lumineusement tout portait photographié. L’épisode devient l’occasion d’une réflexivité du et d’une réflexion sur le médium. Enfin, les trois taches rouges sont signalées par un vestige dessiné de la séquence antérieure de l’attaque des oies par le faucon, elle-même réalisée en cinéma d’animation.

En 2015, dans *Crimson Peak*, Guillermo del Toro, en fournira une autre variation [Fig. 9], nous transportant dans un enjeu narratif très différent, où la surimpression retrouve la neige *expressis verbis*. Nous sommes ici au début du film au moment du fondu enchaîné entre le prologue (en fait la fin du récit construit en flash-back) et la première scène dans l’ordre chronologique de l’histoire. Dans la première image, nous voyons Edith Cushing blessée après avoir triomphé de son adversaire (sa belle-sœur) dans une tempête de neige ; dans l’autre, le premier plan en plongée sur la scène de l’enterrement inaugural de sa mère La formule énergétique n’est ici l’objet d’aucune image *stricto sensu*, mais n’existe que dans le raccord entre deux images, que dans la circulation entre une image qui n’est plus tout à fait ce qu’elle était et une autre qui n’est pas encore entièrement ce qu’elle sera, dans un des hauts lieux de la figurabilité filmique. Éparpillée dans l’espace et dans le temps, le visage de femme poinçonné dans la neige appartient – différemment de chez Rohmer – au travail du film, et uniquement de lui, ne réside que dans l’évanescence entre les transitions dans quoi

¹⁵ Cf. saint Bernard de Clairvaux, « Sermo de Beata Maria », *Opera omnia*, vol. III, Paris, Jacques Paul Migné, vol. III, p. 1020.

¹⁶ Il n’est pas le seul : voir en littérature *Un roi sans divertissement* (1947) de Jean Giono.

le cinéma a bâti sa demeure. Plusieurs modulations s'imposent pour l'occasion. Tout d'abord, la rougeur de la peau n'est plus dénotée par le sang d'un autre (un oiseau), mais c'est la jeune femme elle-même qui saigne : d'emblème de la bonne santé et de la fertilité sexuelle, l'image-matrice de Chrétien de Troyes est convertie en symptôme de la souffrance et de la mort. Ce dont attestera, ensuite, lors de la fin du film et de la présentation des images conduisant à ce portrait, la présence du spectre du mari **[Fig. 10]**, désormais devenu, par inversion de ce que nous trouvions chez Chrétien de Troyes, l'objet de l'attention de la femme traversée par la neige – importance figurative du fantôme, du feint homme, dont atteste également la pâleur spectrale de la peau d'Edith.

4. En 2001, Hou s'est donc inscrit à son tour dans cette modeste lignée iconographique, avec également un certain nombre de variations importantes, tant compte pour l'iconologie avant tout ce qu'une image transforme, plus que ce qu'elle reconduit¹⁷. Malgré des apparences trompeuses, l'iconologie est une science des écarts qui s'intéresse à ce qui *ne ressemble pas*, car seules la différence et la nouveauté sont susceptibles d'engendrer le mouvement nécessaire à la pensée. Même ce qui répète, ne répète que parce qu'il diffère. Si c'était exactement la même chose, il n'y aurait pas une autre chose (la répétition suppose au moins deux), mais – par définition – toujours la même chose ; il n'y aurait pas ressemblance, mais identité.

L'image de l'empreinte du visage de Vicky qui m'intéresse n'intervient pas pour rien dans un moment clé de l'existence de la jeune femme, dans un épisode nippon faisant office de césure entre les parties première et seconde du film, toutes deux taiwanaises – avant que le Japon revienne dans l'épilogue, mais cette fois-ci dominé par les visages agrandis d'acteurs sur des affiches de cinéma, visages au demeurant tout autant « dessinés » **[Fig. 11.]**. Ces visages seront eux aussi éminemment cinématographiques (ils sont comme les visages projetés sur l'écran pour le spectateur du film) et ne pourront pas être pensés indépendamment du moulage antérieur du visage de Vicky dans la neige, localisé au même endroit. À bien des égards, notre plan **[Fig. 1]** peut être vu comme le point d'inflexion où les deux chapitres de *Millennium Mambo* se replient l'une sur l'autre : dans le premier, la vie de la jeune femme part à vau-l'eau ; dans le second, elle décide de la reprendre en main.

L'empreinte de Vicky, à son tour, acheiropoïète au sens très littéral du terme, a ses particularités, son « essence¹⁸ » individuelle – qui retrouve, par-delà les variations historiques qu'on a vues, les caractéristiques que nous avons rencontrées au départ dans la Sainte Face, et boucle la boucle de mon enquête ici (au moins temporairement).

1/ L'empreinte de Vicky tourne le dos à la ressemblance référentielle (que nos précédents exemples cinématographiques avaient quant à eux sollicitée) et remet en avant l'irressemblance de la trace et « converti[t] le presque-rien de la *trace* en ce presque-tout que les théologiens ont nommé une *grâce*¹⁹ ». Tout le film a déjà longuement insisté sur la légèreté aérienne et la *sprezzatura* – pourrait-on dire – de Vicky « flottant » au ralenti dans l'image ou se brûlant les ailes aux êtres de la nuit **[Fig. 12]**.

2/ La femme est le modèle, mais aussi l'exécutante (l'image est un autoportrait). Déjà chez Chrétien de Troyes, le psychanalyste Henri Rey-Flaud avait noté que « le sang sur la neige marque donc l'émergence du sujet [Perceval]. Et ce sujet émerge au moment où pour la

¹⁷ J'emprunte la formule à Claude Lévi-Strauss. *La Voie des masques*, Genève, Skira, 1975, vol. 2, p. 117.

¹⁸ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie* [1939], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1967, p. 16.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 79. L'auteur souligne.

première fois se dit la vérité de son désir, — vérité, désir et sujet jusque-là “en souffrance”. Et c’est bien dans la dimension de la souffrance que tout se joue cette fois encore²⁰. » L’image construit comme sujet celui qui la fait. Certes, les frères Takeuchi, se livrent au même exercice, mais c’est seulement l’empreinte de Vicky que le film fait voir et actualise effectivement. Les autres empreintes n’existent pas. Elles n’ont pas d’existence, n’ayant pas de consistance. Dans l’épisode médiéval de Blanchefleur, il fallait également lire le renvoi indirect à une autre légende, celle célébrissime chez Pline l’Ancien de la naissance de la peinture entre les mains de la fille du potier Butades de Sycione – à savoir que la femme est le premier peintre. La femme fait les images. Jean Louis Schefer, théoricien de l’art et du cinéma, qui est lui-même revenu sur le visage de Blanchefleur²¹, l’a très bien dit dans *Question de style* (1997) en réinvestissant une vieille thèse aristotélicienne entre l’activité des rêves et le cycle menstruel des femmes, c’est-à-dire en y soulignant la part essentielle du sang, lorsqu’il parle de la « question du sang qui fait les images » et « d’une circulation du sang dans les images : parce que le sang des règles produit des visions et que le sang résiduel du mouvement éveillé produit des figures dans les rêves²² ».

3/ Ce qui nous amène à une dernière remarque : car ce sang manque. En revenant à la critériologie de la Sainte Face, tout en conservant les acquis ultérieurs de son glissement vers les figures féminines, l’empreinte de Vicky perd aussi le sang. Elle est moins l’image matérielle de la promesse eschatologique d’un monde réconcilié (la parousie, le Jugement dernier et la résurrection des morts – à quoi nous servira effectivement alors le sang ?) que celle *spirituelle* d’un monde contemporain technologique et froid (les éclairages urbains, la musique électronique), individualiste et désincarné, spectral, de l’uniformité et de la surveillance permanente, que le film met en scène de bout en bout et dont notre image nivale, préparée par plusieurs autres comme ces plans montrant des visages floqués sur des vêtements blancs rendus fluorescents par la lumière noire d’une boîte de nuit [Fig. 13], est l’éclosion la plus factuelle au moment des grandes décisions de la vie humaine.

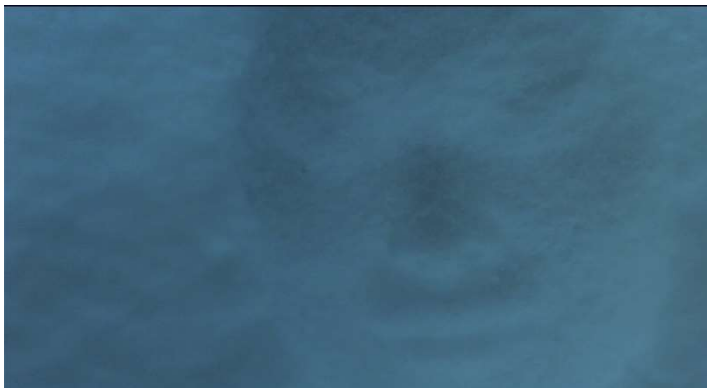


Fig. 1

²⁰ Henri Rey-Flaud, « Le sang sur la neige : analyse d’une image-écran chez Chrétien de Troyes », *Littérature*, n° 37, 1980, p. 22.

²¹ Cf. Jean Louis Schefer, *Cinématographies. Objets périphériques et mouvements annexes*, Paris, P.O.L., 1998.

²² Jean Louis Schefer, *Figures peintes. Essais sur la peinture*, Paris, P.O.L., 1998, p. 434.

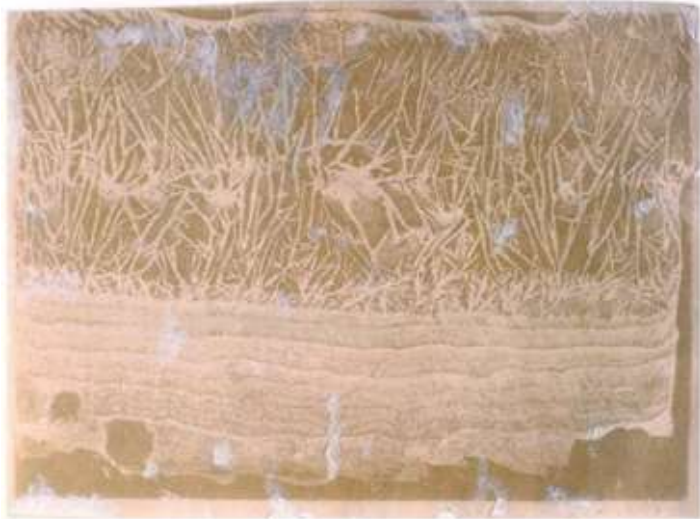


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13