

**Compte-rendu de
lecture de la Revue
Monde Chinois «
Regard sur Les
cinémas chinois
»**

Solange Cruveillé

Depuis près de dix ans, le cinéma chinois sort de ses frontières et est de plus en plus reconnu au niveau international. C'est dans ce contexte qu'est paru, au printemps 2009, un numéro spécial de la revue *Monde chinois* consacré à ce cinéma.

Compte-rendu de lecture de la Revue *Monde Chinois* « Regard sur Les cinémas chinois »

Depuis près de dix ans, le cinéma chinois sort de ses frontières et est de plus en plus reconnu au niveau international : on pense notamment aux récompenses décernées à des réalisateurs chinois (Golden Globes et Oscars pour Ang Lee en l'an 2000 avec *Tigre et Dragon*, Ours d'Argent au Festival de Berlin pour Zhang Yimou en l'an 2000 avec *Road Home*, Lion d'Or à la Mostra de Venise pour Jia Zhangke en 2006 avec *Still Life*, hommage à Huang Wenhai au Festival international du documentaire en 2004 avec *Poussière en suspens* et à la Mostra de Venise en 2008 avec *Nous*), mais aussi aux nombreux festivals et manifestations organisés un peu partout autour du film chinois (Festival Italien du film chinois contemporain, festival Image de ville d'Aix-en-Provence en 2008, Festival annuel du cinéma chinois de Paris), sans compter les organismes et associations fondés autour du sujet (14 MHz) et les nombreuses publications récentes. C'est dans ce contexte qu'est paru, au printemps 2009, un numéro spécial de la revue *Monde chinois* consacré à ce cinéma. Pascal Lorot relève dans son éditorial la popularité croissante du cinéma chinois dans le monde. Au-delà de la présentation et de l'étude du septième art en Chine, il souligne les influences réciproques, les nouveaux enjeux et les interactions entre la production cinématographique, l'économie de la Chine nouvelle et la politique, mais aussi les nouveaux défis créés par cette configuration, non seulement au niveau national, mais encore international. Les auteurs de ce numéro nous font ainsi voyager de la Chine continentale à Taïwan, du cinéma classique de Shanghai aux superproductions de Hong-Kong, des films de *kung-fu* aux films sur l'amour libre, mettant en avant la diversité de cette production cinématographique.

>>>

Pluralité géographique...

Christophe Falin, docteur en études cinématographiques et ancien étudiant de l'Académie du cinéma de Beijing, nous offre en ouverture un bref aperçu de l'histoire du cinéma chinois (p.7-9) [1], qui n'a eu de cesse d'évoluer depuis sa naissance au début du xxe siècle : films d'arts martiaux produits à Shanghai, cinéma muet puis parlant en cantonais à Hong-Kong. Jusqu'au début des années 60, les thèmes abordés et les inspirations sont divers : littérature et histoire chinoises, guerre contre le Japon, crise du logement, minorités ethniques, films d'opéra. Avec l'ouverture de la Chine sur le monde dans les années 80, le cinéma chinois sort de ses frontières avec les créations de Hong-Kong, de Taïwan et celles du continent. Ce phénomène a pris de l'ampleur, faisant du cinéma chinois l'un des plus riches et des plus dynamiques sur la scène internationale.

Le journaliste Nicolas Vinoy propose ensuite une réflexion sur « l'identité flottante » du cinéma

Hongkongais (p.11-20). Il pose la question de l'avenir de la production et du style hongkongais depuis la rétrocession de l'île, la crise financière et des nouveaux enjeux politiques dont elle fait l'objet. Depuis sa rétrocession à la République Populaire de Chine (RPC) en 1997, le territoire de Hong-Kong a divisé sa production cinématographique par six, perdant son énergie, son âme, et sa liberté de ton, souligne le réalisateur Wong Kar wai. L'histoire du cinéma Hongkongais est d'abord l'histoire d'une culture et d'une langue : le cantonais. Né au début du xxe siècle, il est florissant dans les années 30. Jusqu'en 1941, la situation géopolitique de la colonie britannique attire les cinéastes qui fuient l'invasion nipponne. Avec la proclamation de la RPC, la région et, par là même, la production cinématographique, sont les seules à pouvoir échapper aux contraintes de la propagande communiste. Ce sera alors la grande époque du mélodrame familial. A la fin des années 1960, il cédera la place aux films d'arts martiaux : films à teneur souvent historique et tournés en mandarin, films aux consonances contemporaines, films dédiés à la gloire des moines de Shaolin résistant à l'invasion mandchoue qui s'exporteront en Occident avec succès (avec leur acteur phare, Bruce Lee) . Le public finira cependant par se lasser du genre et le cinéma hongkongais réagira en se renouvelant : cinéma réaliste, nostalgie du pays natal, multiculturalisme, retour de la langue cantonaise, succès des cinéastes indépendants. Les années 80 connaissent l'envolée des polars, des guerres de la triade et des scènes de combat américanisées, révélant le réalisateur John Woo et son acteur Chow Yun-Fat. Le genre des *wuxia pian* est modernisé, portant au rang de célébrité Jet Li et Jackie Chan.. On remarque également à cette époque les films de Wong Kar wai, qui sera sacré dans les années 1990 puis 2000, sur la scène internationale. A l'approche de la rétrocession, beaucoup d'acteurs et de réalisateurs choisissent l'exil vers les États-Unis : la production cinématographique de Hong-Kong diminue, avant de s'essouffler suite à la crise économique asiatique de 1997. Elle devient aussi une des premières sujettes au piratage. Malgré tout, depuis les années 2000, les grands du cinéma hongkongais s'exportent dans des productions internationales et coopèrent même parfois avec la RPC, pour éviter que les films soient écartés et catalogués comme étrangers au territoire national chinois.

Wafa Ghermani, doctorante à l'Université de Paris III, nous livre un article sur l'histoire du cinéma taïwanais et sur les problèmes que pose sa définition et son identité (p.21-28). L'histoire somme toute récente de ce cinéma est intimement liée à son passé : Taïwan fut colonisé par le Japon avant de devenir le territoire d'exil du Parti nationaliste chinois. La population locale est ainsi souvent oubliée dans la production de l'île : les films de propagande ont cédé la place aux comédies sentimentales puis aux opéras traditionnels en dialecte taïwanais et enfin aux fictions contemporaines. Suite à la nouvelle politique linguistique, le mouvement s'essouffle pour être remplacé par un « réalisme sain » en couleur. L'âge d'or du cinéma de l'île, dans les années 70, est composé de films populaires : *wuxia pian*, romances, films de propagande. Ce cinéma connaît ensuite une liberté d'expression avec la fin de la loi martiale en 1987. Cependant, le public préfère se tourner vers les productions américaines. Les films produits depuis sur l'île s'éloignent de la culture taïwanaise traditionnelle, avec notamment des films sur la guerre des gangs et des films d'horreur. On qualifie alors le cinéma taïwanais de « trans-national » ou de « trans-chinois », car la production taïwanaise a du mal à trouver sa place entre la RPC et Hong-Kong. Le cinéma taïwanais subit, en réalité, les contrecoups des aléas linguistiques, historiques et culturels sans parvenir à trouver sa propre identité : faut-il le considérer comme national ou régional ? C'est d'ailleurs ce que souligne l'auteur en conclusion : « Comment parler d'un cinéma national pour une nation qui a elle-même du mal à se définir ? »

On retrouve ensuite Christophe Falin, qui nous propose un retour sur le Shanghai des années 30

(p.29-38). Cette ville en pleine mutation industrielle, économique et politique, est gangrénée par l'opium, la prostitution et le crime organisé, mais aussi déchirée par la guerre civile, les puissances étrangères et l'invasion japonaise. Malgré tout, les intellectuels trouvent l'espace nécessaire à l'expression de leur créativité artistique en général et cinématographique en particulier. Les réalisateurs se plaisent à montrer l'essor d'une ville moderne entre débauches et aliénation urbaine. Ils décrivent la vie misérable des ouvriers exploités, des migrants venus des campagnes, des femmes monnayées, de la population pauvre des ruelles, des mendiants, parfois avec humour, souvent avec amertume. À côté de ces thématiques douloureuses sortent quelques films vantant le développement économique du Shanghai moderne et luxueux. Quelques réalisateurs des années 30 consacrent encore leurs œuvres à la résistance contre les Japonais, en évitant toutefois de nommer ces derniers directement. À partir des années 50, la ville devient un des bastions des communistes et des intellectuels, puis dans les années 90, le paradis des aventuriers. Des réalisateurs contemporains, comme Zhang Yimou, Hou Hsiao-hsien ou Alexi Tan consacrent quelques productions au Shanghai des années 30 en reprenant les thèmes habituels, dénonçant la violence et la dépravation dans les milieux influents avec une grande intensité dramatique, participant ainsi largement à la mystification de Shanghai. Parallèlement, on retrace la vie des intellectuels de l'époque, libres et émancipés, mais qui vivent dans la misère ou connaissent un destin tragique, dans un contexte de pauvreté et de corruption, et qui trouvent parfois leur accomplissement dans la lutte communiste. On relèvera enfin deux films récents et singuliers sur cette période : *Purple Butterfly* et *Lust, Caution* dans lesquels les sentiments des protagonistes envers leurs ennemis japonais sont ambivalents. Les réalisateurs Lou Ye et Ang Lee nous plongent l'un dans le chaos des années 30 ; l'autre, au cœur d'une passion criminelle et fatale, entre nostalgie et illusions perdues. L'auteur nous offre pour finir un entretien exclusif avec le réalisateur Lou Ye (p.39-44), cité précédemment (*Purple Butterfly, Suzhou River, Une jeunesse chinoise, Nuits d'ivresse printanière*). Souvenirs d'enfance à Shanghai, vision réaliste et personnelle de la ville, vision ancienne et vision moderne de Shanghai, effets de flous visuels, fidélité des reconstitutions historiques, indépendance artistique, influences étrangères, projets, autant de questions abordées au cours de cette rencontre. Lou Ye admettra alors privilégier les destins et les sentiments individuels avant les histoires et les intérêts collectifs, et reconnaîtra l'influence de la littérature, mais aussi celle de son histoire personnelle, dans ses œuvres.

>>>

... et thématique

Raymond Delambre, collaborateur de la revue *CinémAction*, propose un article sur la symbolique cachée des films de Zhang Yimou (p.45-54). Il s'intéresse à la façon dont le réalisateur utilise les symboles culturels chinois pour donner plus de force à ses œuvres. On est dans l'allégorique et le non-dit exprimés par des objets divers, des symboles qui tiennent un rôle du moins complémentaire sinon indispensable. L'auteur relève notamment la symétrie arrangée et l'importance de la couleur rouge dans *Épouses et concubines*, ou des fractales dans *La Cité interdite*, la verticalité dans *Ju Dou*, les modulations chromatiques dans *Hero*. L'auteur souligne également l'usage de la musique, « support auditif » du visuel aux nombreuses significations latentes. Ces symboles sont-ils utilisés à dessein pour contourner la censure ? Ils laissent en tout cas planer une certaine ambiguïté sur la signification des œuvres. Faut-il voir derrière ces réalisations la dénonciation ou bien la célébration

d'un système politique ? Tout cela pose les questions de la position du réalisateur face à la propagande.

Le journaliste Jiajia Wang livre ensuite une réflexion sur le film *24 City* de Jia Zhangke (p.55-60) ou la transformation d'une usine en un immense complexe immobilier. Comment trouver sa place entre passé et avenir, entre collectivisme organisé et individualisme ? Comme dans d'autres de ses films, Jia Zhangke semble mêler documentaire et fiction. L'auteur pose également la question de la réception des œuvres cinématographiques en Chine, avec parfois des films encensés au niveau international mais décriés voire ignorés au niveau national. C'est le cas notamment de Jia Zhangke, accusé de montrer le visage sombre de la Chine pour gagner les faveurs des étrangers : les critiques font ainsi peu de cas de son professionnalisme et de son objectivité. Sans compter que l'atmosphère lourde et les scènes longues et silencieuses. C'est malgré tout oublier le contraste pourtant réel entre campagnes et villes, provinces reculées et capitales économiques dans la Chine actuelle. « La Chine pourra-t-elle tourner son *Slumdog Millionaire* ? » Le cinéma réaliste a-t-il sa place ou même a-t-il un avenir en Chine ? Rien n'est moins sûr. Dans une Chine qui n'accepte aucune forme de critique et qui préfère mettre en avant la réussite et le développement plutôt que les problèmes et les préoccupations du « petit » peuple, le réalisme d'arrière-cour n'a pas lieu d'être mis en scène ou en images. Les films doivent servir la propagande, l'édification des masses et le divertissement. La vraie vie est remise au profit de l'apparence d'une vie et d'une nation parfaites.

L'avenir du cinéma indépendant ...

Yi Zhang, cofondatrice de l'association 14 MHz (distribution de cinéma indépendant chinois en Europe), s'interroge sur les modes de production des films chinois depuis 1980 ainsi que sur leur adaptation au marché (p.61-70). Jusqu'aux années 80, toute la production répond aux lois de l'économie planifiée, sous l'égide de la China Film Corporation (CFC), qui régit le financement, la distribution, l'exploitation et la teneur des films. Des mesures phares se succèdent (prix et nombre des copies notamment). Dans les années 90, face à la diminution du nombre de spectateurs dans les salles, le cinéma chinois se voit dans l'obligation de suivre le modèle de l'économie de marché, laissant ainsi plus de poids au public, plus de responsabilité et d'autonomie aux producteurs et aux distributeurs. Vient alors le temps de la course à la concurrence, des collaborations avec Hong-Kong et Taïwan, de la multiplication des importations directes (notamment américaines) et de la modernisation des salles de projection : la production cinématographique de la Chine continentale devient un véritable commerce. Les productions étrangères rapportent des sommes considérables à la CFC qui laisse les productions nationales en retrait, et ce, jusqu'à l'immense succès du film *Hero*. La part des films réalisés en dehors du réseau institutionnel et tout comme celle de la censure augmente. Avec de plus en plus de films dits indépendants, un circuit se met en place. Il fonctionne à l'extérieur de la distribution nationale contrôlée. Toutefois, certains réalisateurs sont reconnus par les hautes instances. Les succès nationaux des films d'auteurs font cependant figures d'exception. L'autre pierre d'achoppement du développement cinématographique en Chine reste l'absence de classification et de catégorisation du public visé : toute production doit être recevable pour tout public. La difficulté pour contrôler l'accès aux salles des mineurs et les dangers des productions libres pour le pouvoir politique chinois servent l'industrie du cinéma et desservent la liberté des réalisateurs ou la diversification des productions. Les oeuvres commerciales devançant largement les films d'auteurs qui peinent à faire recette et ne sont souvent projetés que dans des salles d'art et

d'essai, qui, elles-mêmes, peinent à survivre.

Marie-Pierre Duhamel-Muller, sino-cinéphile, présente la prise de position singulière de Huang Wenhai, artiste déterminé qui se consacre aux films documentaires et aux fictions réalistes : sujets filmés apparemment indifférents à la présence des caméras, captures de scènes spontanées, etc.. C'est ainsi que le réalisateur offre d'abord à un public international un documentaire sur la vie de jeunes recrues dans des camps d'entraînement, enrôlés plus par souci d'argent que par conviction et patriotisme (*Au camp d'entraînement militaire*, 2003). Il nous livre ensuite une trilogie absurde sur le quotidien des habitants de sa ville natale (*Poussière et vociférations*, 2004), avec une confrontation violente entre moderne et archaïque dont le second volet illustrera la vie d'un cercle d'artistes sans le sou et fragilement reconnus, poètes ou peintres rêveurs et engagés (*Les somnambules*, 2005), chronique d'une « Intelligentsia » menacée. Enfin, il dressera le portrait de dissidents chinois soucieux de l'avenir politique de leur pays (*Nous*, 2008), engagés ou non dans le parti unique, célèbres ou obscurs. Travaillant toujours avec des personnages réels, des citoyens ordinaires ou extraordinaires, Huang Wenhai s'attache davantage à capturer des destins qu'à les filmer. Il a parfois recours au noir et blanc pour accroître l'intensité dramatique. Il s'engage et dénonce. Il diffuse ses films sur le territoire, malgré la censure et condamne la position des étrangers qui n'y voient qu'un attrait pour le contestataire politique plutôt qu'une véritable position artistique et esthétique.

Luisa Prudentino nous livre, quant à lui, le portrait d'un cinéma chinois qui s'adapte autant aux modèles politiques et économiques qui ont traversé l'histoire du pays qu'aux impératifs commerciaux (p.77-84), avec, notamment, de plus en plus de superproductions à l'américaine : c'est là le défi que relève la production cinématographique en Chine, se situer « entre Hollywood et l'Empire ». Les recettes des films nationaux explosent, le nombre d'entrées augmente après des décennies de désertification des salles obscures et malgré l'envolée des DVD piratés bon marché. Le cinéma chinois est-il pour autant libéré de toute contrainte ? Le gouvernement veille et les films officiels restent légion. Entre le carcan du politiquement correct et les productions à gros budget, il reste peu de place aux cinéastes chinois, surtout lorsqu'ils aspirent à être indépendants. Par ailleurs, même avec le relâchement de la censure, le public chinois ne suit pas, trop habitué et trop friand du style hollywoodien et des comédies légères, délaissant les films d'auteurs et les films réalistes, qui leur sont pourtant directement adressés étant basés sur leur vie quotidienne. Ces films n'ont donc d'autre choix que d'accomplir leur destinée à l'étranger. L'autre problème qui se pose est le circuit de distribution, qui, lui aussi, par souci pécuniaire, privilégie les grosses productions. Le cinéma indépendant est en danger, ce qui pousse certains à faire des concessions, à renier leurs convictions ou à s'autocensurer pour survivre ou faire fortune. Le terme même d' « indépendant » change : les auteurs ne veulent plus seulement se démarquer par les sujets qu'ils abordent, jusqu'alors en opposition avec les thèmes officiels, ils veulent aussi marquer les esprits au niveau artistique. Il faut que la production se diversifie et que les cinéastes s'affirment, pour que le cinéma chinois puisse enfin prendre son essor et trouver sa place au niveau national et international.

>>>

... et des fictions documentaires

Bérénice Reynaud, enseignante en cinéma, consacre un texte à la pulsion documentaire dans le

nouveau cinéma chinois depuis 1990 (p.85-95). Le mouvement du nouveau cinéma documentaire est né après les événements de la place Tiananmen. Il est créé par des étudiants chinois en cinéma désireux de capturer la vie de leurs amis artistes (peintres et musiciens notamment) désorientés et désillusionnés, vivant dans la misère et l'illégalité. Parfois témoins directs de ces destins, plusieurs créateurs de fictions s'inspirent de ces personnages à travers des sujets tragiques mais réels. Des cinéastes comme Hu Ze, Zhang Hanzi, Wang Xiaoshuai, Zhang Yang ou encore Duan Jinchuan réalisent des « docufictions » sur la vie d'artistes et de populations marginalisées, sur les tabous sexuels et sur le quotidien difficile du peuple dans les villes modernes. Même si les documentaires ne sont pas soumis à la censure, les films ne rentrent toutefois pas dans un cadre officiel et circulent peu. Toutefois, le nouveau cinéma documentaire chinois est aussi un style, avec le jeu particulier de la voix et la mise en scène du réalisateur, chez Wu Wenguang notamment, qui condamne dans son film *Fuck Cinema* la rentrée dans les rangs d'anciens réalisateurs underground et de tous ceux qui conçoivent le septième art comme un moyen de devenir riche. Il existe cependant aussi des réalisateurs classiques de fictions tentés par l'aventure du documentaire (Ning Ying, Tian Zhuangzhuang) ou bien qui combinent les deux (Lou Ye, Andrew Cheng). Les aspirations aussi sont nouvelles : dénoncer la condition féminine pour Emily Tang et Li Yu, s'affranchir des circuits télévisés (Shi Jian, Li Hong) ou, au contraire, collaborer avec les grandes chaînes (Duan Jinchuan, Jiang Yue, Wang Bing). C'est encore la grande époque de la fiction réaliste et du cinéma indépendant, avec Jia Zhangke, Zhang Yaxuan, Ying Li, Liu Jiayin, Peng Tao, Ying Liang, Peng Shan ou Yang Fudong. Une place toute particulière est accordée à la représentation des ruines, qu'il s'agisse de bâtiments ou de destins, autant de déconstructions imposées au profit de la modernité (films de Wang Quan'an, Ou Ning, Cao Fei, Wang Bing, Zhang Yaxuan, Cui Zi'en).

En clôture de ce numéro de *Monde Chinois*, Judith Pernin, doctorante à l'EHESS et étudiante en documentaire indépendant chinois, propose une réflexion sur la place et le traitement de l'histoire dans ces œuvres (p.97-102). L'indépendance matérielle et institutionnelle des réalisateurs a conduit à la multiplication des documentaires et à une circulation plus facile. C'est la naissance du cinéma d'auteur : sujets réalistes, personnages simples, pauvres et marginalisés, témoins d'un présent en mutation. Mais la démarche des réalisateurs n'est pas purement journalistique, elle est aussi esthétique et historique : les films décrivent des processus plus que des faits. C'est la « modernisation à plusieurs vitesses » qui est dénoncée, tout comme la disparition d'un passé en train de sombrer dans l'oubli, d'un présent en partie renié au profit d'une modernité affolante : tout cela est préservé grâce à l'image. Se voulant les témoins d'un présent en mutation, les cinéastes indépendants se penchent également sur des événements du passé qui font appel à la mémoire et au souvenir (Hu Jie, Wu Wenguang), comme pour les archiver. C'est la lutte contre l'oubli, la préservation de la mémoire populaire et de l'image du présent, la volonté de filmer l'histoire « en train de se faire » qui semblent motiver les réalisateurs.

Conclusion

Tous les articles proposés dans ce numéro spécial soulèvent des questions importantes et offrent des pistes de réflexion diverses. L'incroyable diversité de la production cinématographique chinoise, mise en avant tout au long des argumentaires, amène en définitive à parler de « cinémas chinois », dans un pluriel qui mêle facteurs géographiques, politiques, historiques, linguistiques et culturels,

avec des réalisateurs qui peinent à trouver leur place et à affirmer leur style entre censure, contrôle de l'État, loi impitoyable des réseaux de production et de distribution ou réception du public. La pulsion documentaire de ces dernières années ainsi que l'indépendance croissante des réalisateurs laissent cependant présager un avenir sinon brillant, du moins meilleur pour le cinéma d'auteur, tandis que les *blockbusters* de l'Empire donnent plus de poids à un rayonnement esthétique et financier du cinéma chinois sur la scène internationale. On l'aura compris : la production cinématographique chinoise se trouve à un carrefour de son histoire. Dans cette destinée atypique, chacun aura un rôle à tenir, qu'il s'agisse des instances du pouvoir, des réalisateurs ou des spectateurs. Tout l'enjeu des perspectives d'avenir du cinéma chinois sera de faire de sa pluralité et de sa diversité une force plutôt qu'un frein. Il devra se renouveler, se réorganiser, conjuguer les genres et les talents, mais aussi oser et s'affirmer pour qu'enfin il soit considéré et reconnu avant tout sur le plan artistique et non plus perçu, comme c'est encore trop souvent le cas, comme le simple objet, témoin ou révélateur de problématiques économiques et politiques. Les productions de la décennie à venir permettront de voir si ces nombreux défis seront relevés.

[1] Monde chinois, n°17, éd. Choiseul, sous la direction de Jacques Baudouin et Pascal Lorot (toutes les citations proviennent de cet ouvrage)