

Cinéma chinois Les habits neufs du cinéma chinois

Henry Welsh

Volume 10, numéro 2, décembre 1990, février 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34153ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Welsh, H. (1990). Cinéma chinois : les habits neufs du cinéma chinois.
Ciné-Bulles, 10(2), 20–25.

Les habits neufs du cinéma chinois

par Henry Welsh

Quelques dates de l'histoire du cinéma chinois d'après le *Cinéma chinois*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1985

1896 : Le 11 août première projection (films Lumière) à Shanghai.

1901 : Une douzaine de scènes chinoises filmées pour *The American Mutoscope and Biograph Company*, New York.

1903 : Ouverture de la première salle de projection à Shanghai par un espagnol Antonio Ramos. Vif succès qui conduit à l'établissement d'un chaîne de sept salles.

1905 : Le studio de photographie Fengtai de Pékin filme des extraits d'opéras. Premier film du cinéma chinois : trois fragments de la pièce *le Mont Dingjun*, d'après un épisode des *Trois Royaumes*.

1907-1909 : Enrico Lauro tourne plusieurs documentaires, le *Premier Tramway de Shanghai* (1908), *Funérailles impériales* (1908), les *Concessions de Shanghai* (1909).

1909-1912 : Benjamin Brasky fonde Asia, une compagnie qui tourne quatre films, deux à Shanghai et deux à Hong-Kong.

1913 : Activité cinématographique interrompue faute de pellicule : la Grande guerre empêche la livraison.

1919 : Arrivée en Chine de la *Universal Picture Corp.* of America qui renforce la section cinéma de *Commercial Press* à Shanghai.

1922 : Année de grande production en Chine. Créations de compagnies nouvelles dont la *Mingxing*.

La présence des films chinois dans ce festival a produit une levée de boucliers et des protestations contre une telle programmation. Les cinéastes et les films invités ont a priori été versés dans la catégorie des zéloteurs dociles d'un pouvoir dont les atrocités de la place Tien Anmen restent dans toutes les mémoires. Il est certes permis de douter de la représentativité de la délégation officielle chinoise et de penser que le gouvernement chinois a soigneusement choisi les *missi dominici* dépêchés à Montréal. Néanmoins, il me semble qu'il est de première importance qu'ici on puisse prendre la mesure du niveau de développement de la cinématographie chinoise. Peut-on, a priori, penser que la véritable nature de la culture chinoise puisse s'effacer comme par enchantement et être anéantie par un pouvoir dont le plus à redouter est la bêtise plus que la force ? Pour un réalisateur chinois, le plus important ne reste-t-il pas de faire un ou plusieurs films dont il n'ait pas à rougir et dont les thèmes n'embrassent pas sans vergogne l'idéologie de l'establishment ?

À la pire époque brejnevienne en U.R.S.S. on a pu voir des œuvres remarquables signées Tarkovski, Chepitko ou Mikhalkov. Est-ce à dire que ces réalisateurs ont trahi ? Et a-t-on boycotté tous les films venant de l'Est pour autant ? Point, et il eût été dommage que les œuvres de réalisateurs du bloc de l'Est échappassent aux écrans qu'on leur offrait. Il est satisfaisant pour la tranquillité de notre conscience que nous relevions les crimes de régimes d'où qu'ils soient. Mais justement, il serait tout aussi injuste de refuser à ceux qui malgré tout parviennent à s'exprimer l'espace dans lequel leur message puisse passer.

La sélection chinoise naturellement ne pouvait traiter des problèmes politiques, sociaux ou des minorités nationales de façon ouverte. Bien d'autres pays ont confisqué aux créateurs le droit de parler de ce qui ne convenait pas au discours dominant : long-

temps, la guerre d'Algérie a été un sujet tabou pour les cinéastes français ! En revanche, j'ai eu bien souvent l'occasion d'entendre des cinéastes ou des écrivains des pays privés de libertés essentielles demander que les ponts ne soient pas coupés au nom d'une pureté intellectuelle qui de toute façon est le luxe des peuples nantis. Il fallait parler, transmettre, de toutes les façons, les documents, les œuvres des artistes et créateurs de ces pays défavorisés. Imagine-t-on quelle chance cela représentait pour un acteur, un scénariste ou un réalisateur des pays de l'Est de pouvoir rencontrer des collègues d'autres pays ? Le témoignage d'un Menzel, par exemple, est très touchant. Il y a bien sûr celles et ceux qui ont choisi l'exil, et ce choix fut douloureux, respectable, je pense à Jasny, compatriote de Menzel précisément. Doit-on considérer, surtout aujourd'hui, que l'un a eu raison plus que l'autre ? Y-a-t-il eu plus de souffrance chez celui-ci que chez celui-là ? Et surtout, surtout, juge-t-on que les œuvres de chacun ont été dénaturées, soit par la compromission soit par la trahison ? C'est dans les limites de ce débat que se posait la question de la présence des films chinois. Leur présence ne signifiait pas un alignement *ipso facto* des organisateurs du festival sur les positions politiques internes des chefs du parti chinois, pas plus que leur boycott eût décerné un brevet d'honorabilité démocratique. Du point de vue des créateurs, il faut bien comprendre qu'il est fondamental d'être vu, ici ou ailleurs ; en revanche qui saura me dire quelles leçons je peux entendre du point de vue de Sirius ?

Au demeurant le geste symbolique eût été le refus de cautionner *Bethune*, le film de Borsos, en admettant qu'aucun journaliste ne décide de parler de cette coproduction avec la Chine justement. Mais la fierté nationale, placez-la où vous voulez, exigeait un traitement spécial. Aussi, devant la solution de l'autruche ou le désir d'en savoir plus, je ne balançais pas longtemps et me proposais de voir ces images tant décriées en provenance de l'Empire du Milieu. Une remarque d'importance s'impose : à plusieurs reprises, j'ai constaté que la durée des films telle qu'elle apparaissait dans le programme, ne correspondait pas, tant s'en faut, à la durée sur l'écran, laquelle donnait un minutage parfois amputé de dizaines de minutes. Que faut-il en conclure ? Les rédacteurs du catalogue sont de bonne foi et leurs informations sont sûrement d'origine chinoise. Dans ce cas, il faut comprendre que les versions proposées au public ne correspondaient pas à celles annoncées, ce qui aurait au moins dû faire l'objet d'une explication. On sait certainement se servir, au Parisien ou

ailleurs, d'une table de correspondance entre les minutes et les pieds, et plusieurs minutes de moins dans une bobine cela ne peut pas passer inaperçu. Il y a donc eu quelque part une erreur que je n'ose lier à l'intervention de la censure. S'il est louable, comme je le prétends, de montrer ces films, il est regrettable que l'information disponible laisse planer un doute sur l'intégralité des œuvres. Car la seule justification de leur présence dans ce festival de Montréal, comme dans n'importe quelle manifestation de ce type, c'est de montrer une œuvre comme l'auteur l'a conçue. Toute autre possibilité est exclue. Et rien ne serait plus déshonorant pour ce festival que d'avoir su et de n'en avoir rien dit. Il y a des silences plus coupables que des aveux.

Bethune de Philip Borsos est considéré comme une production chinoise, même si le communiqué de presse nous annonce avec fierté que c'est la production canadienne la plus ambitieuse avec une facture de 18 millions de dollars ! C'est un peu beaucoup pour ce que je considère comme un *one man show*. Donald Sutherland porte sur ses épaules, et avec son talent habituel, un film-épopée qui devait mettre un point sur les i de l'histoire d'une personnalité tout à fait exceptionnelle de l'histoire contemporaine. Il est dommage par conséquent que malgré la présence de ce grand acteur, dont le jeu est toujours juste, le résultat ne soit pas à la hauteur des faits. D'abord la chronologie me semble quelque peu imprécise, alors qu'elle prétend nourrir la ligne narrative du récit et l'articulation des différentes séquences. Or le montage construit une série de va-et-vient entre les différentes scènes de l'histoire sans ordre logique et selon une succession qu'il est parfois difficile de suivre. En outre, lorsque l'on se réfère à la biographie de Bethune lui-même, on constate que des éléments peuvent avoir été intervertis : il est dit que Bethune arrive à Montréal en 1927 alors que sur l'écran la date incrustée lors de la soirée qui ouvre le film est 1925. Il se peut que cela ne soit que de détail, mais le soin de la reconstitution historique lors de la présence de Bethune en Chine, qui ne dure que quelques mois, aurait dû s'appliquer ici également.

Parlant du soin des scènes chinoises, il faut souligner leur qualité, tant du point de vue des mouvements des foules que de celui des décors qui sont situés exactement à l'endroit où se déroulaient les combats de la dernière période de la guerre. De cette guerre, il est difficile de comprendre quels sont les enjeux et qui sont les alliés de qui. En réalité, il faut avoir présents à l'esprit suffisamment d'éléments historiques pour tracer la ligne qui unit tous les épisodes de la vie de

Bethune. Voulant avant tout miser sur le côté autobiographique, le film oublie quelques fois de donner les repères qui permettraient de mettre parfaitement en perspective l'engagement de Bethune. Car cet engagement était bien plus le fruit d'un certain impact des événements sur la personnalité du héros que le résultat d'une évolution psychologique de Bethune. En définitive, le film cherche une sorte d'équilibre entre le portrait de genre et la fresque historique. Il est tout de même surprenant que les moyens mis en œuvre n'aient pu contribuer à ce que le réalisateur puisse y parvenir. La pauvreté du montage y est certainement pour beaucoup. Bref, on s'attendait à une grosse machine et on a un bon film ordinaire. Loin derrière **la Canonnière du Yang-Tsé** par exemple, un film à beaucoup d'égards plus réussi et mieux encadré par la vraisemblance historique.

En compétition officielle, le film de Teng Wenji est une coproduction entre la République populaire de Chine et Hong-Kong. Il met en scène des personnages typiques : un porteur de caravanes, un bandit sans vergogne, son épouse et une femme vendue pour un mariage contraint. Le porteur dont le nom signifie « Herbe amère » tombe naturellement amoureux de la mariée, inaccessible pour lui. Dans un de ses voyages, il sauve la vie d'une mère et de son enfant avec qui il vivra quelque temps. Malheureusement pour lui, cette femme est Liu Lan, épouse du bandit et ce dernier veut la récupérer de force. Herbe amère élèvera la fille de Liu Lan et la conduira au bord de la Rivière Jaune pour qu'elle la traverse comme lui-même s'était promis de le faire bien des années auparavant. Toute cette histoire ne serait qu'une suite de péripéties traditionnelles s'il n'y avait l'originalité de la bande sonore. En effet, il s'avère que Dang Sui (Herbe amère) est doué d'une voix exceptionnelle et que ce don lui assure une place toute particulière parmi les membres de la caravane. Il a également le soutien du chef qui le considère comme son fils. L'organisation des scènes importantes du film est toute centrée autour de chants. Comme la scène d'opposition entre le Dang Sui et le chanteur du groupe des bandits. La confrontation aura lieu deux fois et à chaque fois Dang Sui est vainqueur, même si les bandits finissent par remporter grâce à la force brutale. Le film est une composition lyrique autour de ces chants d'une grande beauté dont les accents se propagent comme un leitmotiv sur les parois du lit de la Rivière Jaune. On sent chez l'auteur un désir de rendre sensible, par un rythme et un montage appropriés, le lent cours de cette rivière donnée comme la frontière d'un bonheur possible.



Donald Sutherland dans *Bethune the Making of a Hero*

Festival des films du monde

1924 : *Divorcée* de Li Zeyuan et Hou Yao, une production des studios Changcheng dont les animateurs sont acquis aux idées modernes.

1928 : *L'éventail de la jeune dame* de Zhang Shichuan d'après le film de Lubitsch *L'éventail de lady Windermere* (1925), une adaptation de la pièce d'Oscar Wilde. Les six compagnies les plus importantes coordonnent leurs distributions.

1929 : Le 1^{er} janvier, établissement de la censure par le Guomindang.

1930 : En décembre, début du parlant avec *la Chanteuse Pivoine rouge* de Zhang Shichuan.

1931 : Sorties de plusieurs films parlants. Adoption de « la langue nationale » pour ces films, proche du dialecte de Pékin, pour favoriser l'unité du pays.

1932 : Bombardements sur Shanghai qui handicapent sérieusement l'industrie cinématographique (16 salles détruites sur 39).

1938 : Les années 30 sont une période de nombreuses productions. Occupation de Shanghai par les Japonais, beaucoup de cinéastes s'enfuient vers Hong-Kong ou Chongqing.

1939 : Création par les Japonais de la compagnie cinématographique de Mandchourie, la Hanying, et à Shanghai, Kawakita organise la Zhonghua, une compagnie dans laquelle les Chinois ont une relative autonomie. Joris Ivens réalise *Quatre cents millions* et offre sa caméra à la huitième Armée.

Comme il est fréquent, la pureté du cœur est ce qui rend accessible ce qui ne l'était pas. Il est tout à fait intéressant que ce thème soit exprimé ici par un chant qui ne se rattache en rien ni au chant traditionnel ni au chant lié à une cause. Simplement une façon nouvelle pour le cinéma chinois d'exprimer les contradictions et les difficultés d'un personnage aux prises avec une vie qu'il ne sait maîtriser.

Sang noir de Xie Fei propose une version totalement différente de ce que nous avons l'habitude de voir de la part des auteurs chinois. Il est fort compréhensible que les histoires se déroulant dans le passé aient plutôt la faveur des cinéastes : de cette façon, la prise de contrôle par les instances politiques et la censure est moins facile. Il est sûrement plus compliqué en Chine actuellement de parler du quotidien, surtout lorsque celui-ci met en scène des personnages dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils vont à l'encontre de la glorification du héros positif. L'histoire du héros de ce film pourrait se passer dans n'importe grande capitale du monde. Il est jeune, il sort de prison pour une sombre histoire de jalousie à laquelle

il s'est trouvé mêlé plus par désœuvrement que par loubardise. Il cherche néanmoins à ne pas retomber dans les erreurs du passé et trouve un emploi mi-officiel, mi-marginal sur un marché. Sorte de perdant pathétique, il s'éprend d'une jeune chanteuse de cabaret qui le trouve sympathique mais qui cède très vite aux avances d'un producteur de disques. Perdu dans une ville qu'il ne reconnaît plus, il meurt bêtement sous le poignard de jeunes voyous qui en veulent à son argent. La caractéristique de ce film est sans doute son regard très cru sur une décomposition terrible du tissu social chinois. Il est impensable, me semble-t-il, que pareille histoire ait pu être filmable il y a quelque temps en Chine. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une charge violente et directe contre l'appareil du pouvoir ou du parti. C'est bien plus une critique de l'intérieur. Comme si l'auteur, en montrant cette société corrompue, sous la coupe de petites frappes et de maquereaux, n'avait plus rien à offrir d'autre que la délinquance et le trafic. Et dans cette vision noire, c'est tout l'éclat des idéaux chinois qui en prend un coup. Pas seulement ceux de la Chine communiste, mais aussi ceux de toute société qui ne



La Première Femme de la forêt

prend pas la mesure de la dérive de toute une catégorie de la population.

Si on s'en tient à la description banale des faits, cette image de la Chine donne à penser que la voie est ouverte pour toutes les avenues, libéralisation du régime qui ne peut laisser pourrir indéfiniment la situation ou bien encore durcissement des réactions politiques — comme cela semble le cas présentement — et retour aux recettes accomplies de l'édification des masses. Jamais la question de l'avenir du peuple chinois ne s'est posée de cette manière-là, avec la volonté de ne rien omettre qui puisse faire naître un espoir. C'est la grande force de ce film qui, enfin, loin des sentiers de l'épopée ou du formalisme, donne à voir un envers des choses bien peu exportable. Je pense à **Dodes Kaden** qui, en son temps, marquait aussi une rupture dans le cinéma japonais. Les donneurs de leçons auraient tout aussi bien fait de venir voir ce film qui ne laisse aucun doute sur la capacité de contourner la censure et de donner à voir « par la cour arrière » le caractère authentique des révoltes chinoises.

Une autre coproduction de Hong-Kong et de la Chine populaire, **le Village des veuves**, marquait la tendance qui s'attache à prendre en charge un ou plusieurs personnages non pas par rapport à des schémas dramatiques établis, ou des programmes historiques normalisés, mais par rapport à une dimension plus intérieure, plus proche de la sensibilité unique de chaque personnage. En apparence, le film de Wang Jin est anecdotique. Il offre la chronique d'un village dans lequel les femmes et les hommes vivent dans deux mondes séparés. Le mariage ne permet pas de rapprochement réel si ce n'est trois nuits par année et encore, les mariés ne peuvent coucher ensemble qu'après trois ans de cette cohabitation triannuelle. Face à cette norme sociale imposée, il y a peu de recours sinon la fuite ou le dés-honneur, c'est-à-dire la mort. Dans ce film sobre et esthétiquement réussi, il y a une étude des réactions de trois sœurs dont l'état matrimonial est particulier à chacune. Par rapport au désir, pas seulement celui de l'homme aimé, mais aussi à celui d'une autonomisation et d'une libération des mentalités, **le Village des veuves** adopte un ton et une discrétion



1946 : Les communistes installés à Xingshan réalisent des reportages dans la série **le Nord-Est démocratique**. À Shanghai, un groupe d'anciens de la Kianhua prennent possession de leur studio et refusent de le céder au gouvernement.

1950 : **Victoire du peuple chinois** (Leonid Varlamov) reportage coproduit par les studios de Moscou et de Pékin, comme **la Chine libérée** (Gerasimov assisté de Zhou Libo).

1966-1970 : Deux films sont produits, **le Torrent de la Révolution** (Yi Lin) qui ne sera montré qu'en 1977 et **Proclamation grandiose**, film d'animation qui illustre la directive du président Mao « Soutenons la lutte des noirs américains contre la violence ».

1970-1971 : Quatre oeuvres modèles : **la Prise de la montagne du tigre** (Xie Tieli), **la Lanterne rouge** (Cheng Ying), **Shia Jabang** (Wu Zhaoti) d'après des scénarios collectifs de la troupe de l'opéra de Pékin et **le Détachement féminin rouge** (Pan Wenzhan) d'après un scénario collectif de la troupe de danse nationale.

1978 : **Le Quotidien du peuple** du 6 décembre publie une liste de films autorisés à ressortir au nom de la politique des Cent Fleurs. C'est la confirmation de la détente qui se manifeste depuis quelques mois dans les milieux du cinéma.

1980-1990 : Industrie florissante avec un très grand nombre de films produits, certains sont présentés dans des festivals internationaux. Rétrospectives à Berlin, Paris et Mannheim en 1982.

Loin de la guerre



La Neige stérile

exemplaires. Il n'est pas question de vanter les mérites d'une idéologie au service du peuple. On comprend toutefois que la guerre de libération nationale a apporté des changements considérables, mais à travers les visions des trois femmes. Contrairement aux films chinois précédents comme **Sœurs de scènes** de Xie Jin, les personnages féminins ne sont l'enjeu d'aucune démonstration, ils sont les témoins de l'évolution d'un monde dans un sens de rupture avec la tradition, sans plus. Face aux pesanteurs de l'Histoire, la perspective est celle d'accéder à une vie meilleure au quotidien, pas moins. Une scène est particulièrement remarquable, celle dans laquelle s'exprime de façon naturelle et forte le désir que l'une des sœurs éprouve face au corps interdit et à demi-nu de son mari. Dans le cinéma chinois, il est déjà assez extraordinaire que les pulsions soient aussi clairement identifiées, il est totalement original que ce soit la femme qui en soit l'initiatrice. Ce n'est pas le seul film qui manifeste cette absence de censure de la représentation des corps désirés.

Wang Junzhen, une réalisatrice des studios de Beijing, est l'auteur de **la Première Femme de la forêt**, un film sur la condition de bûcheron dans la Chine des années 40. Construite autour de souvenirs racontés par un vieil homme à une jeune étudiante, l'histoire manque de ressort et les reconstitutions du passé sont plus folkloriques que liées à un véritable point de vue. Le groupe de bûcherons est dépeint comme une meute de loups dont la seule raison de vivre serait la satisfaction offerte par un lupanar voisin. Dans ce dernier, une fille croit aux boniments d'un jeune en qui elle voit son sauveur. Benoîte, elle lui remet un lingot d'or pour qu'il la sorte de cet enfer et lui de se précipiter pour aller chercher femme ailleurs. L'ex-prostituée finira par reconquérir son élu, abandonné par son épouse. Il n'y a que la lente compréhension du jeune bûcheron, son lent mûrissement qui donne à ce film une certaine épaisseur, une certaine densité. Le montage est poussif et les scènes de traîneau frisent parfois le ridicule. On ne comprend pas réellement le pourquoi de la recherche de cette femme venue dans cette région interroger cet homme. On tombe dans un film-prétexte : il n'existe que dans la mesure où il sert d'illustration d'un problème externe. Un bon documentaire aurait sans doute mieux servi les intérêts du propos.

Hu Mei signe avec **Loin de la guerre** son premier long métrage. Au départ, une idée simple : un vieux combattant de la VIII^e armée de Route (celle-là même

qui avait accueilli Bethune) est hanté par la photo d'une femme vue dans les journaux. Il n'a de cesse de chercher à savoir ce qu'est devenue la personne correspondant à ce visage. Sans dire mot, il part à sa recherche ce qui met aux abois son fils et sa belle-fille chez qui il habite. Seul le poids des souvenirs est le motif de cette fugue. La pression de la vie a rendu cet ancien combattant plus détaché des choses du présent. Son fils est un militaire qui enseigne l'art de la guerre à ses étudiants. Sa connaissance théorique des choses ne lui permet pas de garder le contact avec son père pourtant avide de contacts. Son petit-fils semble apporter une certaine animation dans la vie de son grand-père.

Avec force ralentis et répétitions, nous comprenons la réalité de ce souvenir relié aux années de guerre. Ce film aurait pu être l'occasion d'un discours original sur les questions relatives à la place qu'occupe, de façon permanente, l'évocation de la guerre. Loin des champs de bataille, dans l'espace et dans le temps, on pouvait mettre dans les propos du vieil homme autre chose que la simple glorification des temps héroïques. J'aurais aimé que le père et le fils se parlent et que les choses n'en restent pas au feuilletage de l'album des souvenirs. La relation père/fils était pourtant un levier tout indiqué pour déboulonner la statue de guerrier qui semble obséder les Chinois dès que le passé récent est en cause.

La Neige stérile, coréalisé par Tang Xiaodan (un vétéran du cinéma chinois puisqu'il entre au studio de Shangai en 1950) et Bao Zhifang, est un mélodrame qui traite d'une passion contrariée. Un jeune homme, abandonné par sa femme, viole une jeune veuve. Ceci reste secret et le coupable veut absolument trouver une façon de s'amender auprès de sa victime. Après bien des tentatives, il la sauve de la noyade et parvient à ses fins. Bien des aspects de ce film sont en rapport avec la question du choix pour une femme de pouvoir décider de sa vie sans que la question du mariage ne soit la seule possible. Ici, encore une fois, c'est la détermination de la jeune femme à décider de son destin qui constitue la ligne du film. Chose curieuse, l'humilité du coupable est également montrée sans que ne s'instaure un jeu rattaché à la culpabilité. Bien au contraire, il désire conserver aux yeux de tous une apparence d'honnêteté. Et sa volonté de se faire pardonner relève tous les défis que cette femme lui impose. C'est, paradoxalement, parce qu'il lui prouve qu'il n'a pas froid aux yeux et qu'il est « un homme », qu'il impressionnera la jeune Ma Dacui. La scène du viol dans ce film est montrée sans aucune équivoque, ce qui est

tout à fait inhabituel car, dans la plupart des cas, les films, comme les autres formes d'art chinois, sont d'un caractère prude voire pudibond.

Cette absence de réserve est vraiment sensible dans **Ju Dou**, le très beau film coréalisé par l'auteur du **Sorgho rouge** (Ours d'or au Festival de Berlin en 1988), Zhang Yi-mou en collaboration avec Yang Fengliang. C'est également une coproduction entre la Chine et le Japon. Ce qui en soi est déjà un fait remarquable si on se replace dans la perspective historique de la guerre entre ces deux nations. Du reste, l'esthétisme superbe et la pureté des cadres font penser immédiatement à une influence japonaise. Une fois encore le thème est celui d'un couple mal assorti, puisque la femme achetée ne peut enfanter de fils. Ce que le mari ne peut supporter, au point de torturer férocelement celle-ci. Tout se passe dans une teinturerie prospère, d'où une palette de couleurs somptueuses à l'écran, dont l'unique ouvrier mène une vie d'esclave. Mais il peut encore moins supporter sa condition qu'il voit de quelle manière son patron traite sa femme. Il l'observe d'ailleurs de façon sournoise à travers un trou aménagé dans une cloison de bois. La jeune épouse, Ju Dou, tombera amoureuse de cet ouvrier et de leur liaison naîtra le fils tant attendu par le mari officiel. Les amants ne peuvent se décider à supprimer le mari devenu impotent à la suite d'un accident. Lui vivant, ils peuvent couler des jours heureux, mais une fois disparu, ils sont contraints de suivre la loi et ne peuvent plus se voir qu'en cachette. La sensualité et la puissance de la passion animent ce film dont les séquences manifestent une maîtrise et une grande audace dans le traitement du sujet. Il est bien clair que c'est le statut de la vie sexuelle qui est en question dans ce drame domestique. Le sadisme du vieux mari, la force évidente et musculeuse de l'ouvrier et la disponibilité de la jeune femme sont autant d'éléments qui colorent évidemment le jeu des personnages. Seule la présence de l'intrus, à savoir le jeune fils — que par ailleurs Ju Dou essaie de perdre par tous les moyens abortifs imaginables —, vient faire échec à ce désir de fusion incroyable des deux amants. Le jeu de l'enfant est du reste très explicite et on sent parfaitement le poids de culpabilité que ce petit fait peser sur les épaules de ses véritables parents lorsqu'il s'adresse pour la première fois au vieux en l'appelant papa. Il se tient comme le reproche vivant et c'est lui qui amènera le dénouement tragique de la fin par son geste parricide.

Les Gens de cinéma de Ding Yinnan est une fiction sur la difficulté qu'éprouve un réalisateur face à la

création d'une œuvre. Il n'offre qu'un intérêt de documentation par rapport à la manière de tourner des films en Chine. Le personnage principal est présenté de façon tellement schématique que bien vite on ne peut suivre ses élucubrations hystériques.

Le Crépuscule rouge de Sun Zhou voudrait être un thriller à la manière de, mais ne convainc absolument pas. Une histoire d'enlèvement d'enfant par des mafieux, un père désespéré et beaucoup, beaucoup de coups de fusils, mitraillettes et autres pétarades ne donnent que le sentiment qu'il vaut mieux préférer les originaux aux copies et celle-là en est une bien pâle. De **l'Armée en terre cuite** de Ching Siu Tung, je ne retiens que les belles images de guerriers ensevelis, ceux-là même que Joris Ivens tentait désespérément de filmer dans **Une histoire de vent**, sans obtenir l'approbation des Chinois. Cette coproduction avec Hong-Kong arrivait précédée de préjugés favorables. Fort malheureusement, la durée de 145 minutes (annoncée dans le catalogue officiel du festival) ne correspondait pas à ce que j'ai vu qui n'excédait pas les 120 minutes. Où ont été ensevelies les minutes manquantes ? Le film d'ailleurs fait fort désagréablement sentir ces absences, notamment au niveau des raccords des différentes époques. D'un film manifestement tronqué, il est malcommode de sentir les qualités ; je souhaite qu'un distributeur l'ait acheté pour peut-être en avoir le cœur net.

Le cas du film d'Alain Mazars, **Printemps perdu** est tout à fait particulier puisqu'il s'agit d'une œuvre tournée en Chine en 1988 par un Français. C'est une œuvre remarquable, profondément poétique et très élégante. Elle emprunte à un opéra classique, **le Pavillon aux pivoines**, son argument et aussi le caractère subtil de son thème. Proche des histoires de surréalistes — on pense à **Nadja** — le film met en scène des personnages qui ont plus une valeur métaphorique que représentative de la réalité. Ils appartiennent au monde comme des personnages en quête de l'endroit exact dans lequel ils seraient le plus appropriés : pour le prisonnier-professeur une scène fabuleuse où il pourrait interpréter tous les rôles de l'opéra, pour l'amant une maison heureuse avec la femme qui l'aime et pour la femme un lieu qui la rende à elle-même. Rien dans ce film ne laisse percevoir les difficultés dans lesquelles il a été tourné et, malgré les pertes de temps, de lieux de tournages et de pellicules, il présente une cohérence et une rigueur exceptionnelles. Si son traitement et son formalisme sont très européens, la musique précieuse qui s'en dégage est toute marquée du raffinement chinois le plus délectable. ■



Crépuscule rouge

« You (errer) est une parole chinoise qui indique un mouvement et une activité incessante ; elle peut se référer à l'activité visuelle du spectateur comme à la libération de son imagination » (Lin Niamtong). c'est un des principes de l'esthétique du cinéma chinois comme celui des « perles de collier » qui consiste en une enfilade d'épisodes.