

Dossier : le cinéma chinois d'aujourd'hui

## État actuel du cinéma de la Chine continentale Vers une reconfiguration de la création et de la production

Victor Fan

Numéro 155, décembre 2011, janvier 2012  
Le cinéma chinois d'aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66680ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fan, V. (2011). État actuel du cinéma de la Chine continentale : vers une reconfiguration de la création et de la production. *24 images*, (155), 6–8.

# ÉTAT ACTUEL DU CINÉMA DE LA CHINE CONTINENTALE

## Vers une reconfiguration de la création et de la production

par Victor Fan

COMPRENDRE L'ÉTAT ACTUEL DU CINÉMA DE LA CHINE CONTINENTALE PEUT PARAÎTRE UNE TÂCHE INTIMIDANTE. Pour débiter : est-il toujours utile de considérer sous l'angle d'un cinéma national les coproductions sino-américaines ou les collaborations à l'échelle internationale? Qu'en est-il du cinéma si les films produits en République populaire de Chine (RPC) sont aujourd'hui conçus, dans les faits, non pas pour les salles de cinéma, mais pour les galeries, les musées, le cinéma maison, Internet et les téléphones intelligents?

Plusieurs de ces questions ont émergé vers 1988, avec la distribution de deux films de la cinquième génération de cinéastes chinois (réalisateurs diplômés de l'Université de cinéma de Pékin dans les années 1980) : *Le sorgho rouge* (Zhang Yimou, 1987) par New Yorker Film et *Terre jaune* (Chen Kaige,

1985) par International Film Circuit. Dans les années 1990, les compagnies de production ayant servi de courtiers ont par la suite packagé plusieurs films des cinéastes de cette génération. Ces courtiers ont été chargés de trouver des investisseurs à Hong-Kong, au Japon et aux États-Unis. Par exemple, *Judou* (Zhang Yimou, 1990) a été produit par la China Film Co-Production Corporation avec la collaboration d'une maison d'édition japonaise : Tokuma Shōten. À cette époque, les propriétaires de Miramax, Harvey et Bob Weinstein, recherchaient avidement des films à budget modeste ayant le potentiel de remporter un Oscar. Ainsi, Miramax a acheté les droits de distribution de *Judou* aux États-Unis, et le film encaissa 1,06 M\$US à Hong-Kong et 1,99 M\$US aux États-Unis.

Néanmoins, à ce moment-là, les censeurs chinois se sont plaints que *Judou* représentait une « Chine imaginaire » aux yeux d'Européens et d'Américains. Les réalisateurs qui ont commencé leur carrière vers 1990 considéraient aussi ces films comme étant complètement détachés de la vie quotidienne de la nouvelle génération : problèmes d'urbanisation rapide, arrivée de travailleurs migrants provenant de la campagne, manque d'infrastructure sociale pour les nouveaux diplômés universitaires et la population vieillissante, sensibilité culturelle de plus en plus liée à celle de Hong-Kong et de Taiwan, des États-Unis et du Japon, conflits entre les classes sociales, problèmes d'identité et d'orientation sexuelles, explosion de la musique rock et punk à Beijing et à Shanghai.

Le premier groupe d'artistes ayant ouvert un nouveau dialogue était formé des réalisateurs de documentaires Wu Wenguang, Duan Jinchuan, Jiang Yue, Kang Jianning and Li Hong. Dans les œuvres de Wu Wenguang, la caméra est souvent placée à un seul endroit et observe les sujets dans un plan-séquence. En résistant à la transformation de la réalité en fiction, Wu explore une forme d'identité libérée de toute figure autoritaire. Pendant ce temps le spectateur, forcé de regarder une image dénudée, est encouragé à revoir la relation existant entre la liberté individuelle et les structures institutionnelles qui influencent la façon dont cette liberté fictive est mise en pratique.

Alors que certains réalisateurs sont des activistes virulents menacés par le gouvernement, la culture underground est indissociable de la culture de consommation émergente. La plupart des salons cinématographiques sont situés dans les quartiers universitaires, près des bars, des magasins chics et des restaurants. Donc, ces cinéclubs font



*La bicyclette de Pékin* (2001) de Wang Xiaoshuai  
*Judou* (1990) de Zhang Yimou

partie du paysage consumériste du Beijing urbain. On sent que les œuvres présentées répondent autant au goût du connaisseur raffiné qu'elles révèlent une frustration à l'égard du désir d'unité nationale et d'harmonie sociale prônés par l'État. Ces projections de films sont souvent alliées à des concerts de musique rock et hip-hop, à des compétitions sur planches à roulettes, à des performances et des installations artistiques, permettant aux participants de se rebeller contre les mesures répressives des institutions politiques ou sociales et contre les idées néolibérales (ou néo-confucianistes). Elles établissent aussi un rapprochement avec d'autres centres urbains comme Tokyo, Hong-Kong, Singapour, Los Angeles et New York. En fait, beaucoup d'investisseurs désirent vivement construire des villages d'artistes dans les villes pour que les officiels du gouvernement assistent aux performances

dans le but de comprendre les sentiments de la nouvelle génération. De plus, les festivals de films underground sont souvent commandités par des musées internationaux dont Tate, The Museum of Modern Art et le Centre Pompidou, ou par de grandes sociétés commerciales mondiales comme HSBC, Adidas et Nike. Dans ce sens, on peut considérer la scène du cinéma underground en Chine continentale comme un instrument de résistance au néolibéralisme, mais ironiquement, elle est aussi soutenue financièrement par ces mêmes institutions néolibérales.

Les réalisateurs de la sixième génération (les cinéastes ayant émergé dans les années 1990) ont d'abord répondu à cette ironie politique du monde underground. Par exemple, dans *Les bâtards de Pékin* (1993), Zhang Yuan documente la vie quotidienne de la vedette rock des années 1980, Cui Jian. Cependant, le film va au-delà de l'acte de documentation; il nous montre comment la gloire internationale, les attentes des fans et les commandites des grandes compagnies font partie intégrante de l'image d'une star, de plus en plus dissociée de ses racines underground. Dans *Frozen* (1997), Wang Xiaoshuai filme les performances de Qi Lei (joué par l'artiste performeur Jia Hongshen, 1967-2010). À ces occasions, Qi met en scène ses « enterrements », chacun correspondant au solstice ou à l'équinoxe des saisons. Dans l'enterrement final, Qi semble mourir de froid. Plus tard le film révèle que cette mort a été préarrangée par le propriétaire d'une galerie. *Frozen* se termine sur un panorama contemplatif, dans lequel Qi se pend dans un village près d'une banlieue de Beijing. Le film traduit une vision pessimiste des intérêts commerciaux et de ceux des fans qui menacent les ambitions créatives d'artistes, eux-mêmes considérés comme commodités.

Ces réalisateurs n'offrent cependant pas seulement une vue critique de la scène de l'art underground. Le problème des travailleurs migrants, qui quittent leurs villages natals à la recherche de travail à Beijing ou à Shanghai, est devenu un sujet populaire chez ces cinéastes. Dans *La bicyclette de Pékin* (2001), Wang Xiaoshuai adapte le film classique du néoréalisme, *Le voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948) dans le but d'explorer le mécanisme des



*The World* (2004) de Jia Zhangke

désirs et de l'exploitation consumériste chez ces travailleurs migrants, et entre les travailleurs et les Pékinois. Il est intéressant de savoir que ces films, tout comme ceux de la cinquième génération, ont été le fruit de transactions globales de courtiers de Hong-Kong, du Japon et de Singapour qui, ensuite, se sont tournés vers des investisseurs internationaux. Les films étaient donc produits avec des techniciens américains, japonais, taiwanais et hong-kongais.

Les films de Jia Zhangke sont souvent considérés comme des commentaires sur les conséquences de l'urbanisation et de la capitalisation rapides en Chine. Dans le court métrage *Xiao Shan Going Home* (1995), Jia emploie la caméra portable, le plan général, l'improvisation et les contingences de la rue dans le but de montrer la vie, les amours et les aspirations d'un travailleur migrant. Dans *Xiao Wu, artisan pickpocket* (1997), il utilise des techniques similaires pour suivre un jeune homme marginalisé par le nouveau système économique. Son tour de force, cependant, est *Platform* (2000), film qui dramatise la désintégration graduelle d'une troupe d'artistes-interprètes maoïstes. Chaque membre emprunte ici une trajectoire différente tandis que les nouveaux styles de vie, les formes d'art et façons de voir la société transforment leurs ambitions personnelles, leurs désirs et leurs valeurs.

La fascination que le travailleur migrant a exercée sur Jia n'a par contre pas cessé. En fait, ses films subséquents, *Plaisirs inconnus* (2002), *The World* (2004) et *Still Life* (2006), sont des efforts semi-fictifs, semi-documentaires pour suivre la trace de différents travailleurs migrants, de leurs villes natales industrielles maintenant abandonnées en raison de la nouvelle économie, vers un parc d'attraction de Beijing, ou bien au milieu d'une ville surréaliste qui sera bientôt inondée par la construction du barrage des Trois-Gorges. La plupart des films de Jia Zhangke sont packagés par Hu Tong Communication, société de Hong-Kong, commandités par l'Office Kitano, compagnie de Takeshi Kitano, et distribués par New Yorker Film et Zeitgeist. *The World* est en fait le premier film que Jia a produit avec la China Film Corporation, société d'État chinoise. Sa projection en Chine le 4 septembre 2004 a été vue comme un

effort du gouvernement chinois d'intégrer les cinéastes de la sixième génération au système étatique. Plus récemment, Jia a réalisé deux faux/vrais documentaires grâce au financement de l'État : *24 City* (2008) et *I Wish I Knew* (projeté à l'Expo de Shanghai en 2010). Ces films sont parfois considérés par les critiques comme la fin du mouvement de la sixième génération en tant que forme de résistance artistique.

Cependant, le bradage de Jia Zhangke est peut-être le symptôme d'une volonté affirmée de reconfigurer l'industrie cinématographique en Chine continentale. En 1999, le gouvernement a établi la China Film Group Corporation (CFGC), compagnie privée qui sert de courtier officiel pour l'importation de films étrangers et l'exportation de packages de films chinois. De plus, en 2003, une nouvelle législation est entrée en vigueur. Elle élimine une bonne partie de la bureaucratie complexe qui approuvait les scénarios, les budgets et les programmes de production selon les différents paliers gouvernementaux. La loi encadre également l'autorité des censeurs. La nouvelle loi permet finalement l'importation de 20 films étrangers par année (incluant les films de Taiwan et de Hong-Kong) et désigne le processus par lequel les compagnies indépendantes peuvent obtenir un permis de distribution.

On pourrait croire que cette législation vise à faciliter le processus de production de films, mais dans les faits elle vient surtout implanter de nouvelles règles pour répondre aux besoins du cinéma indépendant et des coproductions internationales. En outre, elle représente le changement d'une forme de censure directe vers une forme indirecte, puisque le gouvernement peut contrôler le sujet des films en finançant elle-même les coproductions. Par exemple, *Hero* (Zhang Yimou, 2002) est un film initié par le CFGC et financé par différents investisseurs de Hong-Kong et par Miramax. Le film a été salué par les critiques comme un chef-d'œuvre du cinéma d'arts martiaux, et considéré par les autres comme un moyen de propagande. Le film raconte l'histoire du préfet Nameless, qui a été désigné pour assassiner le roi de Qin pendant la période des

Royaumes combattants (vers 475-221 av. J.-C.). Mais devant le roi, Nameless réalise qu'il doit plutôt lui laisser la vie sauve afin qu'il puisse unifier les différents royaumes en un seul et grand empire.

Le nouveau système n'est cependant pas complètement efficace. Avec l'émergence du site Internet YouTube en 2005 et ses variantes chinoises Tudou et Baidu, les productions qui ne sont pas approuvées par le gouvernement sont tout de même diffusées sur le Web. En fait, le téléchargement illégal, que les gouvernements chinois et américain visent à éliminer pour des raisons différentes (politique pour le premier, économique pour le deuxième), permet la libre circulation des idées sur Internet.

Plus important encore, dans le but d'obtenir le privilège de producteur national en Chine continentale et d'avoir la possibilité d'y distribuer leurs films, les producteurs de Hong-Kong ont aussi entrepris des coproductions avec la Chine. *Les seigneurs de la guerre* (Peter Chan, 2007) et *Les trois royaumes* (John Woo, 2008) en sont des exemples. Ces sagas historiques ont résisté à la censure chinoise en raison de leur sujet, malgré qu'elles y infiltrent des idées séparatistes et proposent que cesse l'intervention du gouvernement de Beijing dans les affaires de Hong-Kong.

À plusieurs égards, le cinéma chinois actuel ne peut être considéré comme unifié ou étant une industrie culturelle autonome. En fait, le cinéma est devenu une plateforme sur laquelle les frontières nationales sont constamment négociées, reconfigurées et remises en question. Certains pourraient même se demander si ces films peuvent réellement être considérés comme étant chinois puisque plusieurs de ces productions sont dans les faits effectuées et traitées globalement pour la distribution à l'extérieur de la Chine et réalisées à l'intention d'un public étranger. Cependant, à la différence des films de la cinquième génération, ces productions ne sont pas nécessairement destinées aux Européens et aux Américains. Elles sont plutôt symptomatiques d'un processus du cinéma mondial – représentant un paysage multirégional et un effort créatif mondial. 🇨🇳



*Les trois royaumes* (2008) de John Woo