

Séquences

Cinéma chinois d'aujourd'hui : L'enfance de l'art

Dominique Benjamin

Numéro 149, novembre 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/50365ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Benjamin, D. (1990). Cinéma chinois d'aujourd'hui : L'enfance de l'art. *Séquences*, (149), 28–29.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

CINÉMA CHINOIS D'AUJOURD'HUI

L'enfance de l'art



Le Village des veuves de Wang Jin

Bien sûr, on a jeté les hauts cris lorsque le Festival des films du monde a malgré tout maintenu sa décision de présenter une section réservée à la production cinématographique de la République populaire de Chine, même après les événements de la Place Tiananmen. Mais puisqu'il faut en parler, on doit tenter, dans la mesure du possible, de juger les films pour ce qu'ils sont tout en gardant en tête qu'ils sont le produit d'un système qui les a sanctionnés.

En conférence de presse, le réalisateur Teng Wenji, auteur de *La Ballade de la rivière jaune*, admettait qu'il existe des règles à respecter sur ce qui peut ou non être montré à l'écran et que les films doivent répondre à un certain «contrôle de qualité». En fait, chaque studio possède un comité de rédaction de scénarios d'où sont issues la plupart des oeuvres produites en Chine. Les réalisateurs peuvent choisir leurs sujets ou se les faire assigner par le studio. L'industrie chinoise du cinéma qui dépendait auparavant du ministère de la Culture relève maintenant du ministère de la Radio, du Cinéma et de la Télévision qui contrôle les seize studios de production.

On dénombre 25 milliards d'entrées par année (soit une moyenne de 60 millions par jour) et 80% de ces spectateurs sont des paysans. Parallèlement à l'arrivée de ce qu'on appelle la «Cinquième génération» pour désigner le groupe de cinéastes qui ont débuté dans les années 80, comme Chen Kaige (*Terre jaune*) et Zhang Yi-mou (*Sorgho rouge*), et qui ont transformé le langage et le contenu cinématographique en Chine, on continue tout de même à produire un nombre important de films utilitaires qui mettent davantage l'accent sur l'histoire et le dialogue (abondant sinon envahissant) et qui allient un certain look hollywoodien à une leçon de morale propre à édifier les masses. Surtout en raison de cette mission d'éducation populaire que s'est donné le cinéma, tous les films chinois ne traversent pas les frontières avec le même bonheur.

S'il faut en croire l'échantillon qui nous a été proposé, soit les huit films de la section «Cinéma chinois d'aujourd'hui», *La Ballade de la rivière jaune* en compétition officielle et *L'Armée de terre cuite* présenté hors concours, on est tenté de diviser la production en deux parties: d'abord les oeuvres qui relatent des légendes anciennes ou encore la vie rude de paysans qui coulent sous le lourd poids des traditions; et celles qui abordent les problèmes contemporains du peuple chinois.

Dans la première catégorie, les personnages sont véritablement typés et les femmes sont invariablement l'objet d'abus ou de mauvais traitements, réprimées, vendues, achetées, battues, violentées comme en témoigne *La Ballade de la rivière jaune* de Teng Wenji (voir p. 19). Sur fond de vaste désert jaune (!) *La Ballade* est une épopée languette à la morale lourde et sans grande finesse qui se plaît à souligner en rouge tous ses effets (et je ne parle pas que du sang). Il faut voir la scène où s'opposent deux bandes de fêtards costumés, les uns en rouge et menés par le héros, les autres vêtus de noir, représentés par son ennemi juré et prônant des valeurs impérialistes et religieuses, pour toute l'imagerie naïve qu'elle étale.

Le Village des veuves de Wang Jin se déroule en 1949 dans un village de pêcheurs dont tous les hommes sont morts en mer, emportés par un typhon. On s'intéresse au sort de trois soeurs qui doivent composer avec l'oppressante loi des ancêtres selon laquelle les jeunes mariées ne peuvent ni vivre chez leur mari, ni avoir d'enfants avant une période de trois ans et les jeunes gens ne peuvent se voir que trois fois l'an, à l'occasion de festivals. Ces prémices semblent fort improbables à moins qu'on décide d'y voir une allusion à la politique démographique nationale. Malgré de très belles images et l'omniprésence de la mer devant toutes ces femmes qu'on empêche d'être mères, on aurait plutôt affaire à un mélodrame de série.

Les femmes n'ont pas la vie plus rose dans *La Première Femme dans la forêt*, de la réalisatrice Wang Junzheng. La venue dans un camp de bûcherons d'une étudiante des années 80, à qui on raconte une histoire ancienne, n'est qu'un autre prétexte pour retourner dans le passé afin de trouver un rapprochement entre la classe ouvrière et les intellectuels. Dans cette région forestière du nord-est de la Chine durant les années 40, un groupe de bûcherons fréquentent le bordel local. L'un d'entre eux, le vieux Ni, qui raconte l'histoire, tombe amoureux d'une prostituée phthisique, Petite Chaussure blanche (je n'invente rien) qu'il veut soustraire à ce milieu malsain. Curieusement, comme c'est souvent le cas dans la production chinoise, la trame narrative bifurque et délaisse les personnages que l'on croyait principaux pour en prendre d'autres et suivre une tout autre histoire. Un peu comme si le cadre géographique importait plus que l'élément humain. Il en résulte un film dispersé au rythme cahotique que n'a pas aidé une projection exécutable.

La Neige stérile est un autre mélo agricole à la lourde morale où une jeune veuve volontaire, Ma Dacui, doit choisir entre un homme qui l'a déjà violée, et qui depuis tente à sa manière de faire amende honorable, et un jeune propriétaire un peu cupide et superficiel. Le film de Tang Xiaodan et Bao Zhifang, à l'instar de ces nombreux drames paysans, témoigne de cette fascination que semblent exercer sur les cinéastes chinois les grands espaces et le déplacement de longs cortèges, convois ferroviaires, caravanes, carrioles et chariots divers et fait largement usage de longs panoramiques et plans généraux sur les vastes paysages (ici enneigés) pour signifier le passage du temps, l'intensité des sentiments, l'éternel recommencement des choses, etc, ou pour nous éloigner d'une scène «intime» (dans ce dernier cas, on a aussi très souvent recours à un gros plan de chandelle ou de lampe à l'huile). Plus que les gens qui l'habitent, c'est le paysage qui définit l'action.

Ju Dou de Zhang Yi-mou



La Neige stérile de Tang Xiaodan et Bao Zhifang



De loin, le plus intéressant des films présentés dans cette section, *Ju-Dou* prouve que l'on peut dépasser et transcender tous les poncifs du genre pour créer une oeuvre riche et personnelle. Présenté en compétition officielle plus tôt cette année à Cannes, c'est l'exception qui confirme la règle. Tous les éléments y sont: une belle jeune femme battue par son vieux mari stérile et éprise d'un autre homme qui lui donnera un enfant qui devra passer pour l'héritier du vieux. Zhang Yi-mou (l'auteur de *Sorgho rouge*, 1988) compose des images saisissantes et exploite avec bonheur la symbolique des couleurs et le jeu des longues bandes de tissus qui pendent à la verticale et qui sont autant de mauvais augures. Voici enfin un personnage féminin qui se démarque nettement de la mollesse générale puisque c'est son énergie à elle qui propulse le récit. En choisissant de s'intéresser à ses personnages plutôt qu'à une idée de ce qu'ils devraient être, le cinéaste donne à ce drame humain, exempt de mièvrerie, toute sa force.

Récemment libéré d'un camp de travail, le protagoniste de *Sang noir* essaie de se refaire une vie correcte, mais il connaîtra plusieurs contrariétés. La psychologie des personnages reste fort rudimentaire, l'illustration un peu grosse et, bien que l'action soit contemporaine et urbaine, le film de Xie Fei (qui était membre du jury au FFM) ne nous épargne pas l'usuelle leçon de morale. Comme c'est souvent le cas, l'autorité y est dépeinte sous un jour plus que favorable; plus avenants qu'un syndicat d'initiative, les policiers sont foncièrement honnêtes et compréhensifs, toujours prêts à vous épauler pour retrouver le droit chemin. Le message ici est très clair: après avoir succombé aux attraits de l'Ouest et mené une vie dissolue, Li Huiquan qui n'a pu trouver l'amour meurt aux mains de petits voyous comme lui. L'État, lui, a fait ce qu'il a pu.

Malgré un début prometteur, *Crépuscule rouge* (le titre à l'écran était en fait *Bloodshed at Dusk* et non *Bloody Dusk*, donc: *Carnage au crépuscule*), dérape complètement. La vie paisible d'un jeune père divorcé est bouleversée lorsque son fils est victime d'un enlèvement. C'est qu'on l'a pris pour le fils du conjoint de son ex-femme qui a le même prénom, fréquente la même école et portait ce jour-là la même veste. Il faut voir comment les représentants de l'ordre remettent à leur place les parents indignes, parce que divorcés et comment le chef enquêteur de la police est présenté en véritable héros. Ce qui agace dans *Crépuscule rouge* comme dans *Sang noir* (!) c'est cette propension à exhiber le plus de biens de consommation possible de marques étrangères comme symbole d'une certaine réussite. La richesse est bien tape-à-l'oeil dans les films de Chine, non seulement dans la direction artistique (choix de cannettes de bières importées, veste et accessoires Nike, emblèmes Pepsi, etc.), mais aussi dans la mise en scène qui les met en évidence de façon exagérée. Ce qu'on croyait au départ être un petit drame intimiste (on pense à *Without a Trace*) verse rapidement dans une médiocre histoire de gangsters qui se termine par le carnage promis, alors que le père peut retrouver son fils intact au milieu des cadavres amoncelés. La mère, elle, est morte d'une balle perdue, bien sûr.

Dans *Loin de la guerre*, les intentions de la jeune réalisatrice Hu Mei sont déjà plus intéressantes. Le vieux Gu Meng, ancien combattant à la retraite de la 8e Armée de route, habite avec son fils

qui enseigne à l'académie militaire, sa belle-fille qui est chanteuse d'opéra et son petit-fils. Voici un ménage qui, avec ses hauts et ses bas, veut montrer le lien entre le pouvoir et les arts. Si la mère a ses humeurs d'artiste, le père, militaire de carrière, sait être plus compréhensif et remettre les choses en place avec tact et délicatesse. Lorsque son père part sans prévenir pour tenter de retrouver dans une région éloignée une femme avec laquelle il a combattu autrefois et dont il a vu la photo dans le journal, son fils va le retrouver pour le ramener. S'il n'échappe pas par moments à un certain sentimentalisme et à plusieurs redondances, notamment dans les flash-back, *Loin de la guerre* ne s'adresse vraisemblablement pas à un public de fermiers. Il prêche avec sensibilité pour une plus grande compréhension entre les aînés et les plus jeunes, un lien entre le passé et le présent, un thème qui revient souvent dans le cinéma chinois.

Nul doute qu'avec *Les Gens du cinéma*, on a voulu faire une *Nuit américaine* à la chinoise. Mais quelque part entre un vieux poster de Nastassja Kinski et la sauce aux huitres, il y a un grand vide qu'on tente de remplir avec une suite de clichés sans fil conducteur. De plus, l'aspect cinéma-vérité indispensable à ce genre d'essai est plutôt manqué ici lorsqu'on sait que les Chinois, comme les Italiens, ont la mauvaise habitude de postsynchroniser tous leurs films. De l'expérience que constitue le tournage d'un film, on ne retient ici que le faux-clinquant.

En fait, comme réflexion sur le cinéma, j'ai très nettement préféré *L'Armée de terre cuite* (malheureusement le titre anglais sonne mieux: *A Terra-Cotta Warrior*). Coproduit par la Chine et Hong Kong, le nouveau film de Ching Siu Tung réunit les éléments qui ont fait le succès de ses précédentes *Histoires de fantômes chinois* (1988) et l'aspect incroyablement tape-à-l'oeil du cinéma de Hong Kong. L'histoire est pratiquement inracontable. Le guerrier Mong est le soldat préféré de l'empereur Qin Shihuang dont le mausolée est gardé par une armée de soldats en terre cuite. Lorsqu'il s'attire les foudres de son souverain, sa bien-aimée est condamnée au bûcher, mais il lui remet avant de mourir une capsule contenant l'élixir d'éternité. Devenu immortel, Mong retrouve son grand amour trois millénaires plus tard sur un plateau de tournage qui a été installé au-dessus du mausolée enseveli. Tirant tous azimuts, le film s'amuse alors à faire d'immenses clins d'oeil au cinéma américain en citant à peu près tous les *Indiana Jones*, *Gone with the Wind*, *Romancing the Stone*, *The Last Emperor*, *Ice Man*, et j'en passe. Les scènes d'action et de batailles, délibérément délirantes, nous en mettent plein la vue avec des plans éclatés qui semblent vouloir déborder du cadre de l'écran (par exemple, ces renversements de l'image où la hauteur s'étale sur la largeur). On retrouve ici la très belle Gong Li, magnifique interprète de *Ju-Dou*, dans un tout autre registre, et le réalisateur du même film, excellent dans le rôle du guerrier immortel. Une véritable partie de plaisir à surveiller lors de sa sortie en salles.

À quelques rares exceptions près, on retiendra finalement très peu de cette sélection chinoise, si ce n'est que la qualité du contenu n'était pas vraiment à la hauteur de la polémique qu'elle aura soulevée.

Dominique Benjamin



Les Gens du cinéma de Ding Yinnam



Sang noir de Xie Fei

