

PROGRAMME ASIE

LES CINÉMAS CHINOIS : UNE PLURALITÉ SINGULIÈRE

ENTRETIEN AVEC NATHALIE BITTINGER

MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES À L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG,
DIRECTRICE DE L'OUVRAGE COLLECTIF « DICTIONNAIRE DES CINÉMAS CHINOIS.
CHINE, HONG KONG, TAIWAN »

Réalisé par Emmanuel LINCOT

CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'IRIS, PROFESSEUR À L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS ET SINOLOGUE

MAI 2020

ASIA FOCUS #140



EMMANUEL LINCOT : **Votre dictionnaire est un jalon pour la compréhension et l'approche à la fois esthétique, sociologique, historique et politique des cinémas du monde chinois. Comment l'avez-vous conçu ?**

NATHALIE BITTINGER : Au départ de ce projet, il y a un engouement très fort pour la créativité bouillonnante des cinémas chinois. J'ai moi-même expérimenté maints chocs esthétiques. Leur originalité formelle porte des représentations du monde singulières, tour à tour chaotiques, lyriques ou réalistes. Les œuvres sont extrêmement inventives, entre la mise en scène de l'opéra de Pékin au cœur des arts martiaux chez King Hu, l'imaginaire débridé mâtiné de mythologie chez Tsui Hark ou la poésie contemplative doublée d'une conscience historique chez Hou Hsiao-hsien. Sans parler de la « sixième génération » des cinéastes chinois post-Tian'anmen qui a proposé une contre-histoire de la Chine ou enregistré ses mutations contemporaines.

En réalisant ce *Dictionnaire des cinémas chinois* avec l'aide d'une quinzaine de spécialistes, il s'agissait de combler un manque éditorial en proposant une synthèse éclectique des cinémas de Chine, de Hong Kong et de Taiwan, au long de leur histoire. La forme dictionnaire permet au lecteur-spectateur d'y plonger au gré de ses envies : à travers des biographies d'acteurs ou de réalisateurs, des analyses de films, des approches historiques (le passage du cinéma muet au parlant), esthétiques (les liens indissolubles entre les arts chinois), philosophiques (l'impact du confucianisme) ou politiques (le rôle de la censure).

Il me semblait fondamental d'analyser ces cinémas chinois ensemble, et au pluriel, à travers leurs singularités respectives et leurs points de jonction. Ils sont liés par une histoire géopolitique complexe. Les événements politiques ont parfois séparé violemment ces trois espaces, mais leurs cinémas n'ont jamais cessé de dialoguer. D'une part, ils partagent un fond philosophique et artistique commun. D'autre part, il y a eu des échanges constants, avec une circulation des acteurs, des cinéastes ou des techniciens. Et en même temps, chacun s'est fait l'écho de problématiques spécifiques, comme l'identité hybride entre Orient et Occident, très prégnant dans la modernité hongkongaise. Bien sûr, le

dialogue intertextuel avec le cinéma occidental est aussi très éclairant, notamment dans la manière d'appréhender différemment le réel, l'imaginaire ou le temps. Ce fut un travail de longue haleine, mais tout à fait passionnant.

EMMANUEL LINCOT : Depuis ces quarante dernières années, les œuvres cinématographiques chinoises, comme vous l'écrivez, « ont vu leur position satellitaire battue en brèche et connaissent un rayonnement croissant » (P 23). Comment expliquez-vous ce phénomène ?

NATHALIE BITTINGER : Ce rayonnement croissant se joue en termes de réception, de production et d'influences esthétiques. Après une longue période de confidentialité (à l'exception de la star sino-américaine Bruce Lee), les cinémas chinois émergent progressivement sur les écrans internationaux dans les années 1980. En France, cette découverte a été permise par la mobilisation de cinéphiles, de critiques et de chercheurs passionnés, *via* des revues, des ouvrages et des programmations inédites. Un coup de projecteur est jeté sur les films de genre hongkongais (de Chang Cheh à John Woo, en passant par Tsui Hark). La Palme d'or, décernée à *Adieu ma concubine* du chinois Chen Kaige au Festival de Cannes de 1993, couronne ce premier mouvement, qui s'accroît dans les années 1990 avec la découverte de Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang ou Jia Zhangke. Le versant art et essai des cinémas chinois a progressivement acquis une plus grande visibilité grâce aux festivals internationaux, qui se sont multipliés. Certains auteurs percent également auprès du grand public, tel le cinéaste hongkongais Wong Kar-wai : *In the Mood for Love* (2000), qui a marqué le monde entier par sa poésie mélancolique et sa beauté formelle. Ang Lee, réalisateur taiwanais émigré aux États-Unis, réussit le tour de force de populariser en Occident le film d'arts martiaux chinois (*Tigre et Dragon*, 2000).

Dès lors, les superproductions à visée populaire et/ou commerciale se multiplient. À l'instar de *Hero* (2002) ou du *Secret des poignards volants* (2004) de Zhang Yimou, elles

bénéficient parfois d'un succès d'envergure au sein du marché global. Conscient du *Soft Power* porté par le septième art, le gouvernement chinois s'attelle à promouvoir le cinéma officiel et à encourager les *blockbusters*, ainsi que les coproductions internationales. C'est ainsi que Matt Damon se retrouve en tête d'affiche de *La Grande Muraille* (2016). La Chine produit aujourd'hui plus de mille films par an, même si seule une infime partie nous parvient.

Le dernier point tient aux interférences esthétiques et à la porosité des imaginaires en contexte mondialisé. L'incursion ponctuelle des cinéastes et acteurs en terre hollywoodienne a posé les premiers jalons : le nom même de Jackie Chan devient un argument de vente dans *Jackie Chan dans le Bronx* (1995), John Woo dirige Travolta dans *Volte Face* (1997) et Michelle Yeoh est le James Bond girl de *Demain ne meurt jamais* (1997). Avant tout, Yuen Woo-ping, le grand chorégraphe martial de Hong Kong, signe les séquences d'action virtuoses de *Matrix* (1999-2003) des Wachowski. Les références orientales et occidentales s'hybrident encore au sein de certaines œuvres, de *Kill Bill* (2003-2004) de Tarantino à la série des *Detective Dee* (2010-2018) de Tsui Hark.

EMMANUEL LINCOT : Que ce soit dans les films de Jia Zhangke (*Platform* – réalisé en 2000) ou ceux de Wong Kar-wai (*2046* – réalisé en 2004), le choix de la diversité des langues – mandarin, dialectes, cantonais, voire japonais – est primordial. Faut-il y voir une critique de la standardisation du monde ? Est-ce une réhabilitation des histoires individuelles, celle des laissés pour compte ? Ou le choix de cette pluralité de langues donne-t-il accès à des imaginaires oubliés ?

NATHALIE BITTINGER : Les langues entretiennent un rapport avec le politique et portent quantité de sous-textes historiques. Dans *2046*, il existe une tension forte entre le mandarin, langue officielle de la Chine continentale, et le cantonais, la langue parlée à Hong Kong en plus de l'anglais. Comme tant de réalisateurs, Wong Kar-wai a fui le

continent avec ses parents. À son arrivée dans la colonie britannique, il ne connaît pas un mot de cantonais et passe son temps au cinéma. Dans son film de 2004, le patron de l'hôtel est un émigré qui s'exprime en mandarin, contrairement à d'autres personnages qui parlent cantonais. S'il ne supporte pas que sa fille, amoureuse d'un Japonais, apprenne cette langue, c'est parce qu'elle fait rejaillir en creux la mémoire traumatique de la guerre sino-japonaise. Autre exemple, *Made in Hong Kong* (1997) de Fruit Chan fait partie d'une trilogie sur la rétrocession de Hong Kong à la Chine, qui a lieu en 1997. Dans la dernière séquence, une voix off radiophonique enjoint les petits Hongkongais à énoncer un discours d'éloge de la jeunesse de Mao Zedong en mandarin. Alors que les adolescents de la fiction ont tous péri par suicide, meurtre ou maladie, l'ironie désabusée est à son comble.

À Taiwan également, les liens entre cinéma et politique ont beaucoup transité par le choix des langues portées à l'écran. L'île se partage entre cinq communautés et plusieurs dialectes – aborigène, hakka ou hoklo..., ce dernier étant considéré comme « la langue taiwanaise » parlée par trois quarts de la population. Il existe toute une production de films en hoklo, qui est doublée en mandarin, langue que le Kuomintang a cherché à imposer. Pour participer au Prix du Cheval d'or, les cinéastes avaient ainsi l'obligation de tourner leurs films en mandarin. La Nouvelle Vague taiwanaise des années 1980 va cependant réhabiliter la diversité linguistique, de *L'Homme-sandwich* (1983) à *La Cité des douleurs* (Hou Hsiao-hsien, 1987). Par ce biais, les cinéastes cherchent à accroître le réalisme de leur peinture de la vie quotidienne. Ils s'attachent aux histoires individuelles et aux généalogies complexes. La démarche est en partie similaire dans *A Touch of Sin* (2013) de Jia Zhangke, composé de quatre histoires qui se déroulent dans diverses provinces chinoises. Les dialectes de chaque région se donnent à entendre afin de mettre en valeur la diversité culturelle et linguistique de la Chine.

Enfin, la pluralité des langues qui s'entrechoquent dit aussi un certain état du monde globalisé. Dans *Chungking Express* (1994) de Wong Kar-wai, elle met en lumière la

dimension cosmopolite de Hong Kong. Dans *The World* (2004) de Jia Zhang-ke, elle dénonce à la fois l'uniformisation des imaginaires et l'afflux des laissés-pour-compte de la planète au sein d'un gigantesque parc d'attractions qui promet de « faire le tour du monde sans quitter Pékin ».

EMMANUEL LINCOT : Des films de capes et d'épées (les *Wu xia pian*), ceux de King Hu notamment (et l'on pense à *L'Hirondelle d'or* (1966)) à *Hero* (2002) réalisé par Zhang Yimou en passant par ceux de Liu Chia-liang (comme *La 36^e Chambre de Shaolin* (1978)), le succès et de Hong Kong et du continent à ce genre cinématographique auprès du public occidental - et américain plus particulièrement - est-il lié à un intérêt général pour les mythes qu'incarnent les superhéros ?

NATHALIE BITTINGER : « *Wu xia pian* » peut se traduire par « film de sabre », « d'arts martiaux » ou encore « de cape et d'épée ». On lui adjoint parfois le « film de kung-fu ». Issus de la tradition orale, extrêmement populaires, les romans d'arts martiaux sont un pilier très ancien de la culture chinoise. Ils ont été adaptés en masse au cinéma, et notamment les grands classiques de la littérature comme *Au bord de l'eau*, *Les Trois Royaumes* ou *Le Voyage en Occident*. Haut en couleur, le genre met en scène des héros historiques ou fantastiques dans des intrigues truffées de rebondissements. Souvent hors-la-loi, ces chevaliers d'essence mythologique sont des virtuoses des arts martiaux qu'ils utilisent pour combattre les pouvoirs corrompus, au nom d'une éthique et d'une philosophie du monde. Comme le western, le *wu xia pian* articule mythe et histoire.

King Hu ou Chang Cheh, pendant l'âge d'or des années 1960, sont restés très longtemps confidentiels. Il a fallu un important travail d'éditions DVD (des films de la Shaw Brothers par exemple) ou de remasterisation (le magnifique *Touch of Zen*, 1971, de King Hu) pour que l'on puisse accéder plus largement à ces œuvres.

Cette redécouverte a été en partie permise par le succès international de *Tigre et Dragon* (2000), premier *wu xia pian* à susciter l'engouement du public occidental. Ce succès considérable s'explique par l'hybridation des formes. Ang Lee a coécrit l'intrigue avec James Schamus pour proposer un « film romanesque malgré les arts martiaux », qui mélange des archétypes du genre à une histoire d'amour universelle, puisant également dans le film de détective et le mélodrame américains. Considéré en Asie comme un *blockbuster* d'été, le film fut en revanche destiné aux salles d'art et d'essai européennes.

Tigre et Dragon a ouvert la voie aux *blockbusters* d'arts martiaux en tant que tels. *Hero* (2002) fait date, car Zhang Yimou relit les films d'arts martiaux chinois à l'aune des standards visuels *mainstream* du cinéma occidental, dans une esthétique spectaculaire, glamour et ciselée qui fait la part belle aux combats stylisés. D'aucuns lui ont reproché le nationalisme exacerbé de son intrigue, ainsi que sa tentative de séduire toutes sortes de spectateurs par l'éclectisme de ses références.

Si les mythes sous-jacents au superhéros peuvent expliquer l'engouement pour le genre, les superproductions contemporaines puisent également dans l'*heroic fantasy* à coup d'effets spéciaux tonitruants, comme dans *La Grande Muraille* (Zhang Yimou, 2016) qui imite tout autant *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson, notamment la scène finale du deuxième volet, que la série *Game of Thrones*.

EMMANUEL LINCOT : Comment classez-vous Wang Bing ? Cinéaste militant des désastres de la condition ouvrière (on pense à *À l'Ouest des rails* (2002)), historien documentariste critiquant à travers *Le Fossé* (2010) ou *Les âmes mortes* (2018) les affres du Grand Bond en avant et les catastrophes inhérentes au maoïsme, comment expliquez-vous qu'il ait pu braver la censure à la différence du réalisateur du *Cerf-volant bleu* (1993), Tian Zhuangzhuang ou encore Hu Jie, auteur de *À la recherche de l'âme de Lin Zhao, ses aînés* ?

NATHALIE BITTINGER : Wang Bing est né en pleine Révolution culturelle en 1967. Comme tant d'autres cinéastes de la « sixième génération », son engagement date des événements de la place Tian'anmen en 1989, qui l'ont profondément choqué. Après l'Académie du cinéma de Pékin, il intègre d'abord un studio d'État, affecté à la réalisation de documentaires historiques officiels. Sans liberté aucune, Wang Bing décide de partir tourner pour lui-même dans les usines de Shenyang. Armé d'une caméra mini-DV, il se passe de toute autorisation. Et effectivement, il consigne la réalité concrète des laissés-pour-compte de la modernisation dans son documentaire-fleuve de neuf heures consacré aux ouvriers, *À l'ouest des rails*. Puis, après des recherches exhaustives et de nombreux entretiens, il documente l'horreur historique longtemps taboue des « camps de rééducation », dans un documentaire (*Fengming*, 2007) doublé d'une « fiction historique » (*Le Fossé*), sombre tableau du maoïsme qu'il complètera en 2018 avec *Les Âmes mortes* (2018).

Suivant la voie de l'indépendance empruntée par la « sixième génération » – Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai ou Lou Ye –, Wang Bing rompt avec les studios d'États, filme en clandestinité et suit la voie de l'illégalité. Et ce, malgré les risques encourus, toujours à la merci d'une dénonciation. L'émancipation est permise par l'évolution des conditions de production et par l'esprit de résistance qui anime ces cinéastes. Le numérique, peu onéreux, permet de tourner en toute discrétion. Le soutien des festivals internationaux joue un rôle majeur dans la vie de ces œuvres, malgré leur interdiction de diffusion en Chine. Wang Bing a ainsi envoyé une première version d'*À l'ouest des rails* au Forum de Berlin et a pu terminer le montage de la version définitive grâce à une subvention du Fonds Huberts Ball de Rotterdam. Pour *Le Fossé*, c'est avec l'aide des producteurs français, Philippe Avril notamment, que Wang Bing mène à bien ce projet. Le cinéaste militant continue à filmer inlassablement cette Chine en marge, en tentant de passer sous les radars de la censure et en bénéficiant de sa reconnaissance internationale. Les autorités chinoises, elles, font comme s'il n'existait pas.

EMMANUEL LINCOT : Dans votre dictionnaire, Luisa Prudentino aborde « L'âge d'or du cinéma chinois », celui des années 1930-1940. Le considérez-vous comme contemporain d'un certain cinéma français axé sur le réalisme et la critique sociale ? En d'autres mots, voyez-vous, par exemple, des affinités électives entre *Les anges du boulevard* (1937) de Yuan Muzhi et *Le quai des brumes* (1938) de Marcel Carné ?

NATHALIE BITTINGER : En réaction au contexte politique très dur (guerre civile entre communistes et nationalistes, impérialisme japonais), les années 1930 voient l'émergence d'un « cinéma de gauche », porté par des intellectuels, au sein de la compagnie Lianhua notamment. Celui-ci promeut des idéaux progressistes et patriotiques. Engagé, il se veut en prise avec la réalité, traitant des problèmes sociaux et politiques de l'époque dans des formes innovantes.

L'originalité de cette esthétique cinématographique tient au mélange de tradition et de modernité, des arts chinois (opéra, peinture, poésie) et des influences occidentales. Avec leur style singulier, les cinéastes couplent des traits de la comédie et du mélodrame hollywoodiens avec leur approche du drame social. L'intrigue des *Anges du boulevard* s'inspire avant tout de *L'Heure suprême* (1927) de Frank Borzage, mais Yuan Muzhi y insuffle des réflexions sur la fraternité entre frères d'armes ayant combattu les Japonais, et pousse le sacrifice d'une sœur jusqu'à la mort, battant en brèche le *happy end* hollywoodien au profit d'une fin tragique. Avec ses vibrantes héroïnes tirées des bas-fonds de Shanghai, l'œuvre tend également vers le réalisme poétique français. La noirceur du monde est fragilement compensée par la joie de vivre des personnages avant que le destin ne les rattrape. Des moments très poétiques, tel le traitement original des *flashbacks*, ponctuent l'approche réaliste de la vie des laissés-pour-compte ou de l'oppression des femmes, que l'on n'hésite jamais à prostituer ou à marier de force.

Une dernière influence, qui sera encore plus palpable dans les années 1950, provient des théories soviétiques du montage. Elles influencent par exemple *La Grande Route* (1934) de Sun Yu.

EMMANUEL LINCOT : Comment expliquez-vous le succès de *Center stage* (1992) du hongkongais Stanley Kwan, ses références rétros à la vie de l'actrice Ruan Lingyu dans les années 1930, superbement interprétée par Maggie Cheung ? Pourquoi cette Chine de l'entre-deux-guerres et surtout du Shanghai de l'époque continue-t-elle, selon vous, d'émouvoir ?

NATHALIE BITTINGER : En premier lieu, Ruan Lingyu est une immense actrice chinoise, au talent bouleversant, dont le suicide à l'âge de 25 ans a marqué les consciences jusqu'à devenir un symbole de l'oppression féminine au sein d'une société patriarcale. Il y a donc un plaisir des spectateurs à voir revivre la star sous les traits de la belle Maggie Cheung, autre icône des cinémas chinois. La reconstruction de la vie de l'actrice passe par les couleurs chatoyantes d'un univers glamour et une mise en scène très soignée : plateaux de tournage, histoires sentimentales, rumeurs et pressions médiatiques jusqu'au drame de sa mort en 1935.

Les années 1930-40 marquent ensuite un âge d'or du cinéma chinois que les spectateurs aiment retrouver à l'écran. Dans un contexte politique dramatique, les réalisateurs y défendaient des valeurs sociales nouvelles, notamment du point de vue des femmes, des paysans ou des ouvriers. Recourant à une esthétique moderne, le film-puzzle de Stanley Kwan célèbre cette époque, tout en exhibant sa dureté. L'œuvre autoréflexive mélange le noir et blanc et la couleur, mais aussi les genres : drame tragique, reconstitution historique avec les échos de la guerre contre les Japonais, films dans le film et mise en abyme de l'histoire du cinéma. À cela s'ajoute la dimension documentaire : photographies d'époque, extraits de films de Ruan Lingyu, interviews réalisées en 1990 avec le

réalisateur Sun Yu, images du tournage de Stanley Kwan. Fiction et réalité se confondent dans un ballet qui interroge le passé et le présent, les années 1930 et 1990, du point de vue des mœurs, de la société, du cinéma et de son histoire. Maggie Cheung et Ruan Lingyu ne cessent ainsi de dialoguer à l'écran. C'est l'actualité des questionnements posés par le cinéma des années 1930 que Stanley Kwan fait revivre au sein de *Center Stage* dans le contexte des années 1990.

EMMANUEL LINCOT : *The Assassin* (2015) de Hou Hsiao-hsien marque-t-il un tournant dans l'histoire du cinéaste taïwanais ? Comment expliquez-vous ce brusque intérêt pour l'histoire du haut Moyen-âge chinois (elle se déroule sous la dynastie Tang) et pour le genre *Wu xia pian* ?

NATHALIE BITTINGER : Presque tous les cinéastes auteurs ont eu l'envie, à un moment ou un autre, de proposer leur interprétation du *wu xia pian*. En 1994, Wong Kar-wai innove par une relecture expérimentale du film d'arts martiaux. *Les Cendres du temps* est un complet détournement de l'horizon d'attente porté par le genre : non pas une intrigue de chevaliers redresseurs de torts, mais des héros déchirés par leurs tourments amoureux dans un univers anhistorique. Les combats relèvent d'une esthétique chaotique, si ce n'est illisible, et il pastiche les grands maîtres du genre.

Ang Lee, avec *Tigre et Dragon*, mélange habilement références orientales et occidentales. Dès son passage à la réalisation, le cinéaste avait envie de faire un film d'arts martiaux pour rendre hommage aux romans de son enfance, qui promouvaient un imaginaire rocambolesque et héroïque. Il remodèle le genre à l'aune des thématiques qui lui sont chères, et notamment celle de la répression des sentiments *versus* l'émancipation des êtres.

Pour sa part, Jia Zhang-ke a évoqué son désir de faire un *wu xia pian*, qui correspond à un âge d'or de la cinéphilie classique. Dans le troisième fragment de *Touch of Sin*, la délicate

Xiaoyu, réceptionniste dans un sauna qu'un client agresse violemment, se mue de manière éphémère en héroïne de film de sabre, à l'image de Mademoiselle Yang dans *A Touch of Zen* de King Hu.

Avec *The Assassin*, Hou Hsiao-hsien s'attaque lui aussi à ce genre fétiche de la culture chinoise, tout en l'évidant de sa substance et en le transcendant par son style inimitable. Il nous propose ainsi un *wu xia pian* contemplatif, avec de longs plans-séquences et de lents panoramiques. Il évite le clinquant des combats au profit de la peinture des tourments intérieurs de son héroïne. Le genre est ainsi passé au tamis de sa propre esthétique, qui fait la part belle aux paysages et aux mouvements imperceptibles de l'âme.

EMMANUEL LINCOT : Quid du cinéma de Hong Kong aujourd'hui ? Est-ce la fin d'une époque ? Peut-on imaginer que la crise actuelle profite à d'autres régions du monde chinois, cinématographiquement parlant, telles que Singapour ou encore, comme l'écrit Christophe Falin, Pékin en tant que « nouveau centre d'un cinéma unifié ayant aboli ses frontières internes » (P 166) ?

NATHALIE BITTINGER : La rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1997 transforme l'ex-colonie britannique en « Région Administrative Spéciale » : l'événement a bien marqué la fin d'une époque. Concurrencée par Hollywood et les nouveaux médias, l'industrie cinématographique en berne se réfugie dans des formules consacrées, du comique cantonais décliné sous toutes ses formes aux imaginaires nostalgiques, mais s'enfonce surtout dans une course au profit qui engendre du formatage. Le développement des coproductions internationales entre Hong Kong et la Chine, qui ne soutient que des œuvres idéologiquement correctes, amoindrit la subversion qui était la marque de fabrique de la Nouvelle Vague hongkongaise. Quelques auteurs surnagent, notamment Johnnie To qui a renouvelé le polar urbain, mais les grands noms du passé – Tsui Hark, John Woo – se sont quelque peu « rangés ». Avec sa force de frappe en matière

de production, avec le développement de multinationales spécialisées dans les médias, il y a bien un risque que Pékin devienne le « nouveau centre d'un cinéma unifié ayant aboli ses frontières internes ». Il n'en demeure pas moins que des pôles de création éclatés résistent et tentent de préserver des identités culturelles locales.

Le dynamisme cinématographique, en termes de subversions (relecture du passé traumatique longtemps tabou) et d'inventions formelles (traitement graphique d'une violence exponentielle), s'est ainsi déplacé. La Corée du Sud concentre aujourd'hui l'intérêt des cinéphiles occidentaux, comparable par certains aspects à l'engouement qu'il y eut pour la Nouvelle Vague hongkongaise des années 1980. La Palme d'or décernée à *Parasite* (2019) de Bong Joon-ho en témoigne.

EMMANUEL LINCOT : Comment expliquez-vous l'appétence du réalisateur Tsui Hark - et nombre de ses contemporains, photographes et plasticiens - pour les histoires de fantômes (on pense à *Histoire de fantômes chinois* (1987) ? Cet intérêt pour le monde de l'invisible est-il révélateur d'une inquiétude, une manière de questionner l'histoire politique la plus récente sur un mode qui est celui du fantastique ?

NATHALIE BITTINGER : L'appétence pour le film de fantômes puise d'abord ses racines dans les superstitions folkloriques et les légendes chinoises. Quantité de réalisations se fondent sur les *Chroniques de l'étrange* de Pu Songling datant du XVIIe siècle. Le succès de *L'Exorciste* (1974) de William Friedkin encourage par la suite les cinéastes à développer le fantastique chinois, qui mélange volontiers les genres (comédie, kung-fu, mélodrame, opéra, thriller...), en le modernisant. Le film de fantômes se trouve alors au carrefour de différentes influences, en combinant des éléments traditionnels et des techniques novatrices inspirées du cinéma occidental (utilisation des effets spéciaux, mise en scène déjantée d'*Histoire de fantômes chinois*, etc.).

Toutefois, au-delà du goût pour l'étrange, ce genre revêt des significations particulières en temps de crise. La production de films de fantômes s'intensifie par exemple entre 1974 et 1976, à une époque de crise économique. Il connaît surtout sa nouvelle vague dans les années 1980, lorsque le retour programmé de Hong Kong à la Chine suscite des questionnements angoissés sur le devenir de l'île. L'errance entre deux mondes trouve une résonance nouvelle dans ce contexte. Le fantôme devient une métaphore du possible retour du refoulé. Il incarne la manière dont l'histoire chinoise hante Hong Kong et pointe indirectement les spectres du passé. Ainsi, la question du fantomatique et de la mélancolie infuse *Rouge* (1987) de Stanley Kwan, qui mêle film de fantômes et mélodrame pour confronter le passé des années 1930 et le présent de l'île en 1987, dix ans avant la rétrocession qui engendre maintes projections fantasmatiques.

EMMANUEL LINCOT : *Le dernier voyage du juge Feng* (2006) du cinéaste Liu Jie, dans cette façon de rendre compte de l'état du pays réel, fait irrésistiblement penser au *Tableau Noir* (2000) de l'Iranienne Samira Makhmalbaf. Ce constat est-il fortuit ou voyez-vous des affinités dans le choix des sujets de ces sociétés un ou des symptômes propres aux pays du « troisième monde » (Frédéric Jameson) ?

NATHALIE BITTINGER : C'est loin d'être fortuit. Tout se passe comme si de nombreux pays du « troisième monde » trouvaient dans l'enregistrement cinématographique du réel un biais pour analyser l'état de leur société, mais aussi donner un visage et une voix aux habituels relégués de l'Histoire, en marge des pouvoirs qui contraignent bien souvent les individus au silence et au hors-champ. En exhumant les vies quotidiennes des oubliés, en leur donnant une existence filmique partageable par tout spectateur, ces cinéastes militent esthétiquement pour que chaque être humain ou minorité ait droit de cité, mais aussi, pour garder trace d'un monde qui disparaît ou change brutalement. C'est la visée ethnographique de ces cinémas, qui délaissent les formules fictionnelles consacrées pour se centrer sur des conditions d'existence précaires. Dans *Le Dernier Voyage du juge Feng*

comme dans *Le Tableau Noir*, les protagonistes errent dans des lieux reculés, qu'il s'agisse du vieux juge ambulante et du jeune diplômé parcourant la Chine des minorités, aux traditions encore fortement ancrées, ou des instituteurs en quête désespérée d'élèves dans le Kurdistan iranien. Ils sont nos intercesseurs pour découvrir des réalités fragiles ou cruelles méconnues. Par-delà les œuvres du « troisième monde », Antony Fiant a qualifié ce courant esthétique de « cinéma soustractif », catégorie qu'il applique entre autres à Tsai Ming-liang, Wang Bing, Béla Tarr, Sharunas Bartas, Darejan Omirbaev, etc.

EMMANUEL LINCOT : Dans l'article consacré à l'« imaginaire », Antoine Coppola insiste sur le fait que les cinémas chinois - à l'instar des traditions théâtrales et opératiques - ne se fondaient pas sur l'illusion de réel non plus que sur la vraisemblance, mais que ce même imaginaire, très riche au départ de « surinvestissement symbolique allant jusqu'au minimalisme » (P 147) n'était plus qu'une succession de redites appauvries, « au diapason des mots d'ordre du pouvoir » (P 250). Est-ce, d'après vous, une fatalité ? Le film de Gu Xiaogang *Séjour dans les Monts Fuchun* (2019) dans ses références esthétiques à la peinture impériale ou ses réflexions sur le *Zeigeist* et l'état de la famille en Chine serait-il une exception confirmant la règle ?

NATHALIE BITTINGER : Ce que dit Antoine Coppola est vrai du point de vue de la majorité des productions chinoises à destination du public local ou international, dans lesquelles le divertissement se couple à la propagande, où l'artistique se voit subordonné à l'économique et au politique. Toute proportion gardée, la situation n'est pas si différente avec la redite infinie des films de superhéros américains. Dans le contexte globalisé qui abrase les différences culturelles et esthétiques, il y a un phénomène général d'appauvrissement des imaginaires, ce qu'ont bien mis en lumière *La Saveur de la pâte* (2004) de Tsai Ming-liang ou *The World* de Jia Zhangke.

Heureusement, il reste comme toujours de notables exceptions. Reprenant le flambeau de la « sixième génération », de nouveaux auteurs émergents. 2019 nous a offert trois œuvres importantes et fortes. Le deuxième film de Bi Gan, *Un grand voyage vers la nuit*, délaisse toute narration traditionnelle pour explorer les frontières poreuses entre rêve, souvenir et réalité, n'hésitant pas à sauter de la 2D à la 3D, et à proposer un plan-séquence éthéré d'une heure dans sa deuxième partie. *An Elephant Sitting Still*, premier et dernier film de Hu Bo (qui s'est donné la mort), offre une peinture crépusculaire d'un monde au bord de l'extinction, noyé dans sa propre violence. Pendant près de trois heures et cinquante minutes, Hu Bo suit patiemment le parcours de quatre marginaux qui errent dans des paysages sociaux dévastés, avec l'espoir d'atteindre Manzhouli où, selon la légende, un éléphant regarderait tranquillement le monde qui l'entoure. Ce chant du cygne d'une grande puissance évocatrice, pleine de grâce malgré la cruelle indifférence, porte une vision de l'existence en même temps qu'une idée exigeante de ce que peut être le cinéma : un regard partagé, fait de proximité avec les êtres et de distance critique par rapport à l'état de la société. Premier film de Gu Xiaogang, *Séjour dans les monts Fuchun* est conçu comme un « paysage de montagne et d'eau » en référence à la peinture sur rouleau chinoise (le titre renvoie d'ailleurs à l'œuvre de Huang Gongwang, peinte en 1348 sous la dynastie Yuan). Avec son art du cadre poétique, ses longs plans-séquences et sa caméra-pinceau contemplative, le cinéaste offre une puissante réflexion sur l'intemporalité de la nature face à la démesure des hommes. Au fil des quatre saisons, il se concentre sur le fleuve et les montagnes qui demeurent, quand la ville subit quantité de destructions et qu'une famille se voit touchée par les aléas de la vie. Rarement l'intime n'a autant résonné, entre magnificence des paysages et soubresauts de la société. Ces trois exemples percutants disent bien que le cinéma continue d'être un acte de résistance à l'uniformisation et aux mots d'ordre du pouvoir.

EMMANUEL LINCOT : Faut-il avec Serge Gruzinski parler de « création métisse » pour désigner les cinémas chinois ou est-ce, selon vous, une caractéristique propre au cinéma de Hong Kong et plus particulièrement, celui de John Woo ?

NATHALIE BITTINGER : L'idée de « création métisse » s'applique particulièrement bien au cinéma de Hong Kong, comme l'a montré Serge Gruzinski. Place financière mondialisée, Hong Kong est un mélange d'Orient et d'Occident : son cinéma a très tôt hybridé les identités locales et des éléments importés d'ailleurs. Cette colonie britannique rétrocédée à la Chine en 1997 a métabolisé toutes sortes d'influences culturelles et esthétiques, en raison de son histoire. Quantité d'auteurs hongkongais viennent de Chine continentale ou des pays alentours. Par ailleurs, les cinéastes de la Nouvelle Vague ont souvent été formés à l'étranger. Il y a un brassage de références. John Woo en est l'un des parangons, lui qui a projeté l'ombre des chevaliers chinois d'arts martiaux dans le polar hongkongais urbain, tout en le teintant de liturgie opératique. Les références occidentales de *The Killer* (1989) abondent, de son inspiration chrétienne à l'influence du *Samourai* (1967) de Jean-Pierre Melville ou de *Bonnie and Clyde* (1967) d'Arthur Penn. Mais il n'est pas le seul : Ringo Lam rejoue la course-poursuite de *French Connection* (1971, Friedkin) dans *Full Alert* (1997). *Butterfly Murders* (1979) de Tsui Hark, hommage décalé aux *Oiseaux* (1963), cite autant Hitchcock que Chu Yuan ou la Shaw Brothers, tout en opérant une relecture des légendes chinoises.

L'idée de création métisse ou syncrétique s'applique toutefois plus largement aux cinémas chinois. Le cinématographe – cette invention de la modernité occidentale importée en Asie – s'est trouvé d'emblée associé aux arts traditionnels. Le premier film chinois en 1905, *La Prise du mont Dingjun*, enregistre l'acteur Tan Xinpei dans une pièce de l'opéra de Pékin. L'originalité de l'esthétique cinématographique chinoise est ainsi de mêler des configurations hétérogènes, notamment dans les villes cosmopolites de Shanghai, Hong Kong ou Singapour. Le cinéma shanghaien des années 1930 puise dans la peinture et la

poésie chinoises, en même temps qu'elle adapte des bribes de formules hollywoodiennes ou des techniques soviétiques.

Avec ses différentes communautés (aborigène, hoklo, hakka, continentaux), Taiwan a également connu des sources de création variées, du cinéma sous occupation japonaise à l'arrivée du gouvernement nationaliste, en passant par la diversité des langues et des cultures (cinéma en hoklo, en mandarin...). Le Nouveau Cinéma des années 1980 s'attachera à transcrire cette pluralité, tout en marquant son affinité pour la modernité européenne.

EMMANUEL LINCOT : Les *blockbusters* préférés du jeune public chinois semblent être *La grande muraille* (2016) de Zhang Yimou avec Matt Damon et surtout *Wolf Warrior 2* (2017). Réalisée par Wu Jing, cette super production raconte l'histoire d'un justicier chinois combattant - signe des temps - contre de méchants mercenaires occidentaux en Afrique. Il est à ce jour l'un des plus gros succès au box-office de Chine. Des films très critiques à l'encontre des dysfonctionnements de la société chinoise comme nous le montrent *A touch of sin* (2013) de Jia Zhangke ou *Black coal* (2014) de Diao Yi'nan rencontrent, quant à eux, un succès beaucoup plus mitigé. Comment interprétez-vous ce décalage de perception et de réception de la production cinématographique chinoise entre publics chinois et occidentaux ?

NATHALIE BITTINGER : Les films d'auteur plébiscités en France ou dans les Festivals internationaux sont souvent interdits de diffusion en Chine, même si circulent des DVD pirates. La projection de *Touch of Sin*, bénéficiant d'une autorisation qui a fini par être annulée, a ainsi été sans cesse repoussée. En revanche, *Black Coal*, ours d'or à Berlin, est le premier film d'auteur à connaître un certain succès en Chine, sûrement parce qu'il puise dans les codes du film noir pour présenter sa vision - sombre - de la société. Évidemment, les chiffres n'ont rien à voir avec ceux des *blockbusters*. Ce que le gouvernement chinois

plébiscite et promeut, ce sont des œuvres de divertissement légères qui exaltent l'optimisme de la nation et s'éloignent de toute vision critique du contemporain. D'où le repli dans l'imaginaire et les légendes portés par un genre comme le *wu xia pian*, ou les comédies romantiques.

Par ailleurs, les films d'auteur chinois dialoguent avec la modernité européenne et sont exigeants dans leur forme, en refusant bien souvent le récit classique, en multipliant les plans-séquences et les temps morts, en montrant un visage cruel de la Chine contemporaine. Cela peut rebuter certains spectateurs.

EMMANUEL LINCOT : Le cinéma, durant toute la période maoïste, est un cinéma de propagande, « proche des masses », qui se produit dans les villages et dont l'écrivain Mo Yan a gardé - à la manière du cinéaste russe Vitali Kanevsky - la plus grande nostalgie... La décision prise par Xi Jinping dès son arrivée au pouvoir d'exhorter les cinéastes de son pays à retourner à la campagne participe-t-elle selon vous du même sentiment ?

NATHALIE BITTINGER : Oui, il me semble, et cette volonté affichée de mise au pas des artistes sous la férule du politique est inquiétante. Xi Jinping a réactualisé le discours de Yan'an prononcé en 1942 par Mao Zedong, incitant alors les artistes à aller vivre parmi les masses – paysans, ouvriers et soldats – considérées comme la source de toute création.

La mise en place de telles mesures en 2014 fait rejaillir le spectre des « mouvements de rectification » et de la Révolution culturelle, pendant laquelle tant de jeunes « instruits » avaient été envoyés en « rééducation » à la campagne, expérience vécue par maints cinéastes de la « cinquième génération » (Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang...). En exhortant à « développer une vision correcte de l'art », à défendre la patrie, le peuple et les « valeurs socialistes », Xi Jinping tente de réintroduire un contrôle idéologique sur les

créations et museler les artistes contestataires, jugés trop critiques envers le régime ou les mutations de la Chine.

EMMANUEL LINCOT : Avec les réformes, c'est bien davantage le cinéma d'Ogawa Shinsuke et de Frederick Wiseman ainsi que la *Nouvelle vague* qui inspirent la nouvelle génération chinoise. Cette pluralité des références est évidemment liée à un changement de l'économie chinoise et à un développement considérable des moyens de production télévisuelle. Quel serait, selon vous, le documentaire le plus symptomatique de cette période (les années 1980) et pourquoi ?

NATHALIE BITTINGER : Je ne suis pas spécialiste du documentaire, contrairement à Flora Lichaa qui a écrit dans le dictionnaire. Elle explique qu'après la période maoïste, la télévision se met à produire des documentaires thématiques sur l'histoire et la culture chinoises, en lien avec les réformes lancées par Deng Xiaoping. *Élégie au fleuve* (1988) de Su Xiaokang se permet une relecture critique de l'histoire chinoise qui n'a guère plu, tout en expérimentant le tournage sur site. De nouvelles techniques voient le jour, comme le son synchrone. À propos de *La Grande Muraille* (1991) de Wang Changcheng, la chercheuse démontre que « laisser des gens du peuple s'exprimer devant la caméra constitue une révolution par rapport aux documentaires de la période maoïste, qui n'accordaient la parole qu'aux grands hommes et aux héros issus du peuple » (p. 149).

EMMANUEL LINCOT : Quels seront vos prochains chantiers ?

NATHALIE BITTINGER : J'ai plusieurs chantiers en cours, et notamment un ouvrage collectif sur le cinéma coréen contemporain. Certains auteurs chinois mériteraient des monographies en français et j'ai quelques idées en tête. ■

ASIA FOCUS #140

LES CINÉMAS CHINOIS : UNE PLURALITÉ SINGULIÈRE

Entretien avec Nathalie BITTINGER / Agrégée de lettres modernes et maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Strasbourg, elle a publié *2046 de Wong Kar-wai* (Armand Colin, 2007) et a dirigé *Cinéma d'Asie. Nouveaux regards* (Presses universitaires de Strasbourg, 2016) ainsi que directrice de l'ouvrage collectif *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taiwan* (Hémisphères/Maisonneuve et Larose, 2019).

Réalisé par Emmanuel LINCOT / Chercheur associé à l'IRIS, professeur à l'Institut Catholique de Paris et sinologue.

MAI 2020

ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférence à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, chercheur associé à l'IRIS et professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue.

courmont@iris-france.org — emmanuel.lincot@gmail.com

PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférence à l'Université catholique de Lille

courmont@iris-france.org

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis rue Mercoeur

75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60

contact@iris-france.org

@InstitutIRIS

www.iris-france.org