

Le cinéma de la Chine continentale Les multiples voix du nouveau cinéma numérique chinois

Bérénice Reynaud

Number 155, December 2011, January 2012

Le cinéma chinois d'aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66683ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Reynaud, B. (2011). Le cinéma de la Chine continentale : les multiples voix du nouveau cinéma numérique chinois. *24 images*, (155), 12–15.

LE CINÉMA DE LA CHINE CONTINENTALE

Les multiples voix du nouveau cinéma numérique chinois

par Bérénice Reynaud

SI LE CINÉMA NUMÉRIQUE CHINOIS ÉTAIT UNE CATHÉDRALE, SA VOÛTE SERAIT SOUTENUE PAR TROIS PILIERS essentiels : Wu Wenguang, Jia Zhangke et Wang Bing. Et cet édifice, érigé par des centaines, si ce n'est des milliers, de travailleurs anonymes ou semi-anonymes, abriterait une foule bigarrée : mineurs de Mongolie, jeunes filles rebelles du Liaoning, travelos du Guangxi, artistes marginalisés, petits commerçants expulsés de leurs quartiers, ouvriers de Shengyang, paysans-cinéastes de Jindezheng, délinquants de Shanghai, domestiques d'Anhui, ados boudeurs du Shanxi ou de la Mongolie-Intérieure, retraités trop souvent oubliés, parents d'homosexuels, bergers tibétains, célibataires montagnards, survivants de catastrophes naturelles, écologiques ou politiques, enfants uniques de familles pékinoises, malfrats de Chongqing, mendiants du Hubei, bonnes âmes du Sichuan, escrocs de Canton, artistes-peintres du Hunan, travailleurs saisonniers et prostituées d'un peu partout.

Se plonger dans le nouveau cinéma numérique chinois revient à faire un voyage fascinant et plein de surprises dans une « autre Chine », à explorer la vitalité irrésistible de sa population – sa diversité culturelle, linguistique, architecturale –, l'abîme qui sépare les nouveaux riches de ceux qui s'enfoncent dans la pauvreté – le rapport ambivalent à la modernité –, les conflits violents provoqués par la spéculation immobilière, la loquacité débordante des « petites gens », qui fait un pied de nez au cliché orientaliste du paysan stoïque ou de l'épouse-enfant dans le palanquin des larmes.

Si un sens du sacré se manifeste à des moments inattendus (images catholiques dans un film « gay », rescapés d'un tremblement de terre dissertant sur Bouddha), ce serait une cathédrale sans Dieu, et, en tout cas, sans Grand Timonier. Mao est mort, mais la « société harmonieuse » qu'il avait promise regorge d'injustices et d'inégalités. Les voix des innombrables laissés-pour-compte nous le rappellent, en particulier par le biais des nouveaux médias numériques. Cela non seulement parce que les petites caméras légères sont aussi pratiques sur un chemin muletier que dans une chambre ou un atelier d'usine, et que, du coup, Pékin n'est plus le centre du cinéma indépendant, qui gagne les provinces les plus reculées, mais aussi parce que cette nouvelle démocratisation de l'image met fin au « studio-centrisme » créé après la nationalisation de l'industrie du cinéma à l'époque maoïste. Toute production était auparavant cantonnée dans les 16 studios d'État répartis dans le pays. C'est *Mama* (1990) de Zhang Yuan qui devait briser ce monopole – en inaugurant le mode de production-guérilla qui marqua les premières années de la sixième génération dont les films, illégaux en Chine, ne pouvaient être vus qu'à l'étranger. Au même moment, en marge de la télévision officielle, émergeait ce qu'on devait appeler le « nouveau documentaire chinois ». Empruntant des caméras Betacam, une poignée de jeunes gens – Wu Wenguang, Duan Jinchuan, Jiang Yue, Li Hong, etc. – se sont mis à filmer la Chine telle qu'elle se présentait à eux, et non comme les documentaires de propagande (*zhuantipian*) cherchaient à la montrer.

Tout changea avec l'arrivée de caméras mini DV à la fin des années 1990. Wu Wenguang s'en procura une en 1998 et l'utilisa « comme une caméra-stylo » pour le tournage de *Jiang Hu: on the Road* (1999), au cours duquel il partagea l'existence quotidienne d'une



À l'ouest des rails (2003) de Wang Bing

troupe de chanteurs et danseurs ambulants originaires du Hénan. Il voyait dans ces nouvelles caméras et dans les logiciels de montage sur ordinateur personnel un moyen de mettre fin à la tyrannie du « professionnalisme ». N'importe qui, n'importe où, pouvait alors prendre une caméra et se mettre à filmer. Wu transforma Caochangdi Work Station, studio qu'il partagea avec sa partenaire, la danseuse et chorégraphe Wen Hui, en un lieu polyvalent, où il forme paysans, étudiants, jeunes gens et danseurs au documentaire et organise des projections de cinéma indépendant. Dans *Self Portrait With Three Women* (2011) la jeune danseuse Zhao Mengqi lie la danse, le *body art*, l'image de son propre corps et des documents d'archives pour

dresser un portrait émouvant de ses rapports avec sa mère et sa grand-mère. Wen Hui se décida lui aussi à prendre la caméra et à se plonger, avec *Listening to Third Grandmother's Stories* (2011), dans l'histoire de la Chine républicaine des premières années du maoïsme, de l'époque de la réforme agraire, telle qu'elle lui a été racontée, de façon intime, par une vieille paysanne de sa famille.

Wu Wenguang aussi a su analyser sa pratique de cinéaste, ainsi que les lignes de force, les inégalités qui traversent les milieux du cinéma, indépendant ou pas. Œuvre de transition, *Wu's Fuck Cinema* (2005) jette un regard sans complaisance sur l'abîme qui sépare ceux qui ont le pouvoir de fabriquer des images et ceux qui ne l'ont pas – en suivant les efforts d'un paysan qui hante les studios de Beijing pour essayer de faire produire son script. Ce faisant, il utilise les contacts de Wu, tandis que le cinéaste le transforme en objet cinématographique. Wu devait ensuite abandonner la réalisation pendant quelques années, avant d'y revenir en se faisant l'avocat du « cinéma personnel » avec *Treating* (2010), belle réflexion sur la mémoire, le passage du temps et la perte, inspirée par la mort de sa mère. Mais c'est à Yang Lina, ancienne actrice des troupes de l'Armée rouge, qu'il revient d'avoir introduit le concept de « cinéma personnel » en Chine. Elle s'est saisie tout simplement d'une petite caméra pour filmer son interaction avec ses voisins (*Old Men*, 1999) ou avec un octogénaire amoureux (*L'amour de Monsieur An*, 2007) ou encore pour rendre compte du bouleversement affectif causé par le divorce de ses parents (*Home Video*, 2001).

les contributions d'« amateurs » et celles de « professionnels ». Au sein de sa maison de production, Xstream films, il a accueilli les œuvres numériques de jeunes réalisateurs, dont les deux premiers films de Han Jie, *Walking on the Wild Side* (2006) et *Hello, Mr. Tree* (2011) ou *Perfect Life* (2008), dans lequel Emily Tang mêle plusieurs niveaux de représentation (mise en scène de fiction, documentaire, photographie) pour évoquer, par touches impressionnistes, la condition féminine en Chine.

Ces dix dernières années, les festivals internationaux se sont graduellement équipés d'appareils de projection numérique, et, de plus, ils offrent des fonds d'aide aux cinéastes indépendants. L'œuvre monumentale de Wang Bing, *À l'ouest des rails* (2003), a bénéficié d'une subvention du Fonds Hubert-Bals à Rotterdam. Pendant près de deux ans, Wang s'est immergé dans une communauté en crise (les ouvriers d'un complexe industriel en plein démantèlement). Devenu un « corps filmant », il a rapporté des centaines d'heures de matériel. Grâce à l'aide qu'il a reçue, il a pu produire la version de neuf heures que l'on connaît et qui, après sa première à Rotterdam, a été gonflée en 35 mm et distribuée en salles par un distributeur français, MK2. *Crude Oil* (2008), installation de 14 heures, a été produite par le Festival de Rotterdam ; les autres projets de Wang Bing, *Fengming, femme chinoise* (2007), *L'argent du charbon* (2008), *L'homme sans nom* (2009) et son premier long métrage de fiction, *Le fossé* (2010) sont des productions ou des coproductions françaises. Aucun de ces films n'a pour le moment été montré officiellement en Chine.



Winter Vacation (2010) de Li Honqi

En 1998, Jia Zhangke écrivit un article important sur « le retour du cinéma amateur » dans lequel il voyait d'immenses possibilités. Il aborda l'image numérique avec le court métrage documentaire *In Public* (2001), suivi de *Plaisirs inconnus* (2002), ce qui lui a permis un nouveau rapport au plan-séquence et à l'improvisation dans le jeu des acteurs. Dans la suite de son œuvre, Jia continuera à alterner et souvent à mêler le documentaire et la fiction, et à panacher

Aussi le cinéma numérique chinois se trouve-t-il à exprimer des détails singuliers, originaux, parfois ineffables, de la société et de la culture postmaoïstes, tout en s'inscrivant dans un vaste mouvement de globalisation qui redistribue les tropes de l'identité nationale. Coréalisé par un cinéaste belge (Olivier Meys) et une productrice chinoise (Zhang Yaxuan), *Sous les décombres* (2008) fait écho au *Meishi Street* (2006) de Ou Ning et Cao Fei, et à des dizaines

d'autres documentaires tournés pour protester contre l'éviction des résidents de quartiers ou de villages voués à la démolition. Révélé par son documentaire sur les jeunes fugueurs, *Along the Railway* (2001), Du Haibin collabore depuis plusieurs années avec Mary Stephen, Chinoise de Hong-Kong et ancienne monteuse de Rohmer ; il la considère comme la coréalisatrice *de facto* de son dernier film, *1428* (2009), qui montre les conséquences du tremblement de terre du Sichuan sur le quotidien de ceux qui survivent dans les ruines.

Ce qui est passionnant, c'est la pluralité des approches quant aux choix formels, au mode de distribution et de diffusion, au contenu. Certains cinéastes se servent de l'écran comme d'une toile où ils peuvent expérimenter sur le plan visuel, se servant du Cinémascope pour composer des images au sein desquelles chaque geste fait l'objet d'une chorégraphie précise. D'un côté *Winter Vacation* (2010) de Li Honqi repose sur une opposition stratégique entre extérieurs et intérieurs, profilant les silhouettes d'une douzaine de personnages sur les paysages plats, les champs de neige d'une petite ville du nord ; de l'autre, version claustrophobique du cinémascope, le cycle *Oxhide* (voir encadré ci-dessous). Dans *The Other Half*

(2006) Ying Liang et Peng Shan font alterner des plans frontaux rigoureusement composés et privés de contrechamp avec des images documentaires – approche que l'on retrouve dans *Jalainur* (2008) de Zhao Ye, bien que dans un style visuel différent (Zhao pense comme un peintre, Ying et Peng comme des cinéastes de la Nouvelle Vague). Certains, comme Huang Weikai dans *Désordre* (2009) ou Ou Ning et Cao Fei dans *Meishi Street*, recueillent des vidéos tournées par des amateurs et les retravaillent pour exprimer le chaos urbain et le déséquilibre de pouvoir entre la population et les autorités.

Il y a un désir passionné *d'enregistrer, de monter et de montrer toute image qu'il est possible de filmer* chaque maison menacée de démolition, chaque route de campagne, mine de charbon illégale, école misérable pour enfants de travailleurs saisonniers, « salon de massage », petit atelier de production familiale, bar *gay*, l'intérieur de chaque prison. La Chine change si vite qu'il y a urgence, car des populations entières pourraient disparaître sans témoin. Aussi la distinction entre le documentaire et la fiction devient-elle inutile. Avec ces millions d'histoires à raconter, qu'importe si on les

OXHIDE DE LIU JIAYIN



En 2004, Liu Jiayin avait 23 ans, faisait des études de cinéma au département « écriture de scénario » du prestigieux Institut de cinéma de Beijing et rentrait tous les soirs chez ses parents. Maman, Jia Huifen, travaillait en usine. Papa, Liu Zaiping, avait un atelier de confection de sacs et articles divers en peau de bœuf. C'est ce que veut dire *oxhide*, en chinois, *niupi*. Produit de la loi de 1978 sur le contrôle des naissances, Liu Jiayin est fille unique ; elle adore ses parents, mais ils vivent dans une proximité physique et affective parfois agaçante. On n'explique pas le génie. Comment cette jeune fille eut-elle l'idée non seulement de s'acheter une lentille Cinémascope pour sa petite caméra DV (elle admirait *Lawrence d'Arabie*), mais aussi de s'en servir pour tourner un *kammerspiel* éblouissant de

précision, fait de 23 plans statiques dessinés au cordeau où Jia Huifen, Liu Zaiping et Liu Jiayin jouent le rôle de la mère, du père, de la fille dans un appartement pékinois de 50 m², et reconstituent des scènes, parfois gênantes, de leur vie privée ?

Oxhide qui a été une révélation, remporta, entre autres, le prix FIPRESCI à Berlin et a été acheté par MK2. Cinq ans plus tard, rebelote. La cinéaste a son diplôme, est professeur à l'Institut de cinéma de Beijing, vit toujours chez papa-maman, et part pour Cannes avec *Oxhide II*, film qui va encore plus loin que le premier sur le plan formel. Unité de temps et d'action : autour de la table/atelier/plan de travail, on confectionne des raviolis en famille. On se dispute sur la manière de couper les oignons

verts, on ne peut éviter de parler de la faillite imminente qui menace la petite entreprise du père. Liu découpe l'action en neuf plans de longueur inégale qui font le tour de la pièce à 45 degrés l'un de l'autre (effectuant un tour complet de 180 degrés), à des hauteurs et selon des angles différents, ne montrant parfois qu'une partie des corps, jouant avec le hors-champ problématique de cet espace exigü. Le minimalisme – et l'humour – des dialogues (entièrement scénarisés), la chorégraphie précise de la gestuelle, la composition rigoureuse des plans font émerger une tension de l'intérieur même du cadre ; chaque mot échangé, chaque mouvement remettent en cause l'équilibre du pouvoir et des émotions entre les trois personnages. Liu Jiayin prépare déjà *Oxhide III* et *Oxhide IV*. Elle réfléchit à la mise en scène d'une autre sorte de hors-champ : la vie intérieure de ses protagonistes. Peut-on ajouter que le cycle *Oxhide* représente une des applications les plus brillantes, les plus originales et les plus profondes des possibilités ouvertes au cinéma par les caméras numériques ? On n'explique pas le génie... – **Bérénice Reynaud**



The Other Half (2006) de Ying Liang et Peng Shan

arrache au « réel » ou si une mise en scène les recrée pour la caméra ? Les meilleurs films sont ceux qui suivent une impulsion documentaire pour créer une œuvre de fiction : le voyage de Peng Tao dans le monde des mendiants professionnels avec *La même Xiao* (2007) ; les différentes lignes narratives qui s'entrecroisent dans *The High Life* (2010) de Zhao Dayong ; les couches d'onirisme et de réalisme qui se chevauchent dans le portrait complexe de *Er Dong* (2008) que dresse Yang Jin ; les expériences d'improvisation naturaliste et d'expressionnisme des couleurs saturées auxquelles se livre Andrew Cheng Yu Su dans *Shanghai Panic* (2002) et *Welcome to Destination Shanghai* (2003) ; la descente de Pan Jianlin dans la noirceur de *Good Morning Beijing* (2004) et de *Feast of Villains* (2008) ; la représentation affectueuse que Hao Jie donne de la vie sexuelle de vieux paysans célibataires dans *Single Man* (2010) ; l'écoute et l'observation minutieuse du rythme de vie du peuple Wa qu'achève Yang Rui dans *Crossing the Mountain* (2009), etc.

Mais c'est du côté du documentaire que la dissémination des modes d'enregistrement numérique a produit une véritable explosion – et il serait futile d'essayer de rendre compte de ce phénomène dans l'espace dont nous disposons. On se contentera de citer quelques noms, quelques films phares : Feng Yan (*Bing Ai*, 2007) ; Hu Jie (*Though I Am Gone*, 2007) ; Li Yifan et Yan Yu (*Before the Flood*, 2005) ; Li Ying (*Yasukuni*, 2007) ; Shan Zuolong (*Hard Old Rock*, 2010) ; Wang Qingren (*Game Theory*, 2010) ; Xu Tong (*Shattered*, 2011) ; Xu Xin (*Karamay*, 2010 ; voir encadré p. 16) ; Yu Guangyi (*Bachelor Mountain*, 2011) ; Zhao Liang (*Petition*, 2009 ; voir encadré p. 9) ; Zheng Dasheng (*DV China*, 2003).

Le cinéma numérique est aussi devenu un outil militant pour la communauté homosexuelle – suivant la voie tracée par Cui Zi'en, « parrain »

de l'underground queer, qui parvient à diriger plusieurs longs métrages numériques par an – des films de fiction expérimentale (*Enter the Clowns*, 2001), des mixtures de documentaires et de fiction (*Night Scene*, 2004) ou des documentaires plus didactiques (*Queer China*, *Comrade China*, 2009). Inspirés par son exemple, des jeunes gens s'emparent de caméras et montrent comment vivent les homosexuels en Chine : Fan Popo, (*Chinese Closet*, 2010), Zhang Hanzi (*Tang Tang*, 2004), Echo Y. Windy (*The Box*, 2001), Shitou (*Dyke March*, 2002).

Le nouveau cinéma numérique chinois est en plein essor, bien qu'un système de censure tracassier le confine à la marginalité économique. Mais les films qui restent sont ceux qui se font l'écho des rêves et des inquiétudes qui hantent la Chine actuelle. Avec *À la recherche de Drimé Kunden* (2009), le cinéaste tibétain Pema Tsenden utilise les codes du cinéma d'auteur (longs plans de paysage) pour exprimer, au-delà de la quête

d'un artiste pour ses racines culturelles, la position ambiguë des « minorités ethniques » qui sont simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de la société chinoise. La parabole moderniste de Zhu Wen *Thomas Mao* (2010) s'appuie sur la dynamique d'un rapport entre deux hommes, un Chinois et un Européen, pour évoquer le changement de perspective qui définit la modernité chinoise – délaissant la position de pays du tiers monde et d'objet du regard colonial pour celle de superpuissance et sujet du regard dans le nouvel ordre mondial. Et, avec le cycle *Oxhide*, Liu Jiayin prouve que, à l'ère numérique, on n'a besoin que de 50 mètres carrés, de ses parents, d'une petite caméra et de beaucoup de culot pour créer une œuvre d'art qui soit à la fois uniquement chinoise et profondément universelle, et dont l'approche formelle nous renvoie une fugitive image de nous-mêmes. 📺



The High Life (2010) de Zhao Dayong