



La Marginalité dans le cinéma indépendant chinois. À propos des films East Palace, West Palace, Still Life et Les Trois Soeurs de Yunnan

Mémoire

Siyu Hu

Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Siyu Hu, 2020

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la figure de la marginalité apparue dans le cinéma indépendant chinois. Nous nous sommes intéressés au cinéma indépendant issu d'un contexte chinois postsocialiste. Cette étude nous a permis d'explorer les conditions sociales des personnes marginales, de même que leur représentation dans le cinéma indépendant. Afin d'identifier les caractéristiques de la représentation des marginaux dans le cinéma chinois, des approches thématiques et esthétiques ont été mobilisées. L'exploration de l'espace urbain, de la banlieue ou de la campagne a été privilégiée par certains cinéastes indépendants. Trois mouvements ont ainsi été examinés : le cinéma de la Génération urbaine, le cinéma de la Nouvelle quête des racines et le mouvement du Nouveau documentaire. Les trois films, qui leur sont associés, sont *East Palace, West Palace* (Zhang Yuan, 1996), *Still Life* (Jia Zhangke, 2006) et *les trois Sœurs de Yunnan* (Wang Bing, 2012). Ces films sont représentatifs de la présence de marginaux dans la société chinoise.

ABSTRACT

This thesis focuses on the figure of marginality that has appeared in Chinese independent cinema. In particular, it examines independent cinema in a post-socialist Chinese context. This study allowed the exploration of the social condition of marginalized people, as well as their representation in independent cinema. In order to identify the characteristics of the representation of the marginalized in Chinese cinema, thematic and aesthetic approaches were used. Urban space, the suburbs and the countryside have been favored by some independent filmmakers. Three movements were accordingly examined: the cinema of the Urban Generation, the cinema of the New *Xungen* movement and the New Documentary movement. The three films associated with them are *East Palace, West Palace* (Zhang Yuan, 1996), *Still Life* (Jia Zhangke, 2006) and *The Three Sisters of Yunnan* (Wang Bing, 2012). These films are representative of the presence of marginalized people in Chinese society.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 Le contexte de développement du cinéma indépendant en Chine	8
1.1 Le cinéma, la société et l’Histoire	7
1.1.1 Idéologie	8
1.1.2 Censure	9
1.1.3 Vraisemblance	10
1.1.4 Représentation et figure.....	11
1.2 La marginalité.....	14
1.2.1 La marginalité en Chine	16
1.3 Le développement du cinéma indépendant chinois – une enquête historique.....	20
1.3.1 Le contexte historico-social.....	20
1.3.2 Censure en Chine.....	21
1.3.3 Les définitions du cinéma indépendant	22
1.3.4 Le développement du cinéma indépendant	23
1.3.5 Le style et la politique	25
1.3.6 Production, réception et marché	26
1.3.7 Le cinéma indépendant - une situation en marge	27
Chapitre 2 Le cinéma indépendant en Chine.....	29
2.1 La ville ou l’analyse du film <i>East Palace, Ouest Palace</i>	29

2.1.1 La Nouvelle génération urbaine	29
2.1.2 Les figures de la marginalité dans la ville moderne	30
2.1.3 Le thème en commun	37
2.1.4 Récit et esthétique.....	38
2.1.5 Zhang Yuan, un pionnier du cinéma indépendant.....	40
2.1.6 Analyse du film <i>East Palace, West Palace</i>	42
2.2 La banlieue ou l'Analyse du film <i>Still Life</i>	48
2.2.1 Le Cinéma natal ou la Nouvelle quête de racine	48
2.2.2 Les figures de la marginalité en banlieue	50
2.2.3 Un personnage commun : le flâneur	53
2.2.4 Une esthétique de l'errance	55
2.2.5 Un sujet en commun : la majorité silencieuse	57
2.2.6 Une fascination pour le réel.....	58
2.2.7 Jia Zhangke, le réalisateur « migrant »	60
2.2.8 L'analyse du film <i>Still Life</i>	62
2.3 La campagne ou l'analyse du film <i>Les trois Sœurs de Yunnan</i>	67
2.3.1 Le Nouveau documentaire et la campagne	67
2.3.2 Les figures de la marginalité dans la campagne	68
2.3.3 Du cinéma-vérité au style personnel : un processus pour donner la parole aux paysans.....	71
2.3.4 Wang Bing — pour être plus proche du réel.....	73
2.3.5 L'analyse du film <i>Les trois sœurs de Yunnan</i>	75
Conclusion	81
Bibliographie	85
Filmographie.....	89

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à ma directrice de recherche, madame Lucie Roy. Je la remercie de m'avoir orientée, aidée et conseillée.

Je voudrais aussi remercier les professeurs de l'Université Laval, qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires.

Introduction

Lives of these marginal subjects, who have otherwise remained voiceless and powerless, constitute some of the politically sensitive subject matter in contemporary Chinese media. Such subject matter is sensitive not because it cannot be addressed (...) but because its coverage requires an unwavering alignment with the official line of interpretation.

Yingjin Zhang¹

Le cinéma est le reflet de la société. Le film en témoigne de diverses manières. Né dans les années 1990, le cinéma indépendant chinois se concentre sur les marginaux de la société alors que cette dernière fait l'objet d'énormes changements sociaux et économiques. Par nature, le cinéma indépendant profite d'une liberté économique, institutionnelle et esthétique que ses cinéastes cherchent par ailleurs à maintenir. La liberté qu'ils prennent face aux conventions associées au cinéma institutionnel chinois est à l'origine des caractéristiques les plus saillantes du cinéma indépendant. Leur esprit indépendant se reconnaît à une esthétique unique et à la singularité des sujets que les réalisateurs mettent en scène. La représentation de personnes ou de personnages qui se retrouvent en marge de la société ou l'aspect peu humain de l'économie dominante intéresse particulièrement les réalisateurs qui font partie de ce mouvement qu'est le cinéma indépendant. Yingjin Zhang, un chercheur dont les travaux portent sur le cinéma chinois, dit du cinéma indépendant qu'il se distingue des idéologies officielles et des conventions dominantes par le fait qu'il traite de sujets marginaux en leur imposant une interprétation différente. Ce phénomène invite à dégager les caractéristiques et

¹ Yingjing Zhang, « My Camera Doesn't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video », Yingjin Zhang, Paul Pickowicz et Yingjin Zhang (dir.), *From underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield coll. « Asia/Pacific/perspective », 2006, p. 31.

les évolutions remarquables de certaines représentations de la marginalité depuis l'apparition du cinéma indépendant en Chine.

Sorlin fait remarquer que, de manière générale, « on est aveugle à ce que la collectivité à laquelle on appartient ne veut pas ou ne sait pas reconnaître¹ ». Dans cette mesure, l'on conçoit que si la norme d'une société est plus ou moins « visible » aux yeux des individus qui la forment, la marginalité leur semble complètement « invisible ». Sorlin précise que certains « films mettent en évidence des zones aveugles² » de la société. Le cinéma indépendant révèle ces zones aveugles, un aspect différent de la Chine. Il tend à s'opposer à l'image idéale donnée par le gouvernement et les médias de masse. Il présente des problèmes sociaux liés à la main-d'œuvre et au développement du pays dans une époque postsocialiste qui a engendré des inégalités entre les individus. Il apparaît indispensable d'étudier le contexte sociohistorique de la Chine afin d'avoir une meilleure idée de la vraisemblance de la représentation de la marginalité sociale dans les films qui font partie du cinéma indépendant. Les approches filmiques que les réalisateurs ont privilégiées au moment de témoigner de problèmes sociaux et politiques nous intéressent particulièrement.

En mai 2002, un livre, *My Camera Doesn't Lie*, est paru en Chine. Ce livre inclut une introduction, des extraits de films et des interviews de huit cinéastes représentatifs du cinéma indépendant. L'année suivante, un documentaire également intitulé *My Camera Doesn't Lie* est paru qui a été réalisé par deux chercheurs européens basés à Pékin. À l'occasion de cette parution, l'expression « ma caméra ne ment pas » rendait compte de l'objectif principal du cinéma indépendant en Chine. Le cinéma indépendant revendique la vérité. Une vérité qui, différente des récits officiels, est reconstruite à l'aide de films que des cinéastes indépendants produisent. Ces derniers adoptent des styles variés. Dans le cadre du présent mémoire, il s'agira d'identifier les approches avec lesquelles les cinéastes se mettent au service de la vérité en produisant des films alternatifs. Au fil des années, différentes appellations liées au cinéma indépendant sont apparues. « Nouvelle génération urbaine », « Réalisation amateur » ou « Nouveau documentaire chinois » ont servi à l'identifier. Chacune de ces appellations

¹ Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », n° 85, 2015, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

témoigne d'un courant ou d'un style particulier. Examiner ces courants aidera à comprendre de quelle manière les films mettent en scène des personnages marginaux et comment la représentation de la société des marginaux a évolué. Avant d'entamer l'étude de films indépendants, force est de chercher à comprendre la dynamique de la marginalité en Chine.

Andrée Fortin cite André Gardies dans *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. Elle dit :

s'il est incontestablement un art du temps, le cinéma est avant tout et fondamentalement un art de l'espace. Sans ce dernier, point d'image et, partant, point de film ¹.

Nous croyons que l'espace imaginaire que mobilise le cinéma fait écho aux différents aspects de la marginalité en société. Elle émerge d'un espace social sans doute différent selon qu'il est question de la ville, de la banlieue ou de la campagne (selon, ici, la catégorisation de Andrée Fortin). Les espaces imposent, selon Andrée Fortin, une vision du monde ou un imaginaire que le film présente². Ils préfigurent l'identité narrative ou le contenu du film. Ils agissent comme des sortes de décors à caractère social, culturel, économique et politique. Ainsi, le choix des espaces où le récit se retrouve est déterminant. Dans le cinéma chinois, les espaces se distinguent entre la ville, la banlieue³ et la campagne selon les imaginaires différents qu'il présente. Le corpus de films soumis à l'analyse a été choisi en fonction de trois espaces où la figure marginalité se retrouve. Notre corpus s'inscrit par ailleurs dans une perspective diachronique. C'est dire que les films de plusieurs réalisateurs issus de différentes périodes de l'histoire du cinéma chinois seront pris en considération.

Le premier chapitre constitue une mise en contexte du sujet de la recherche. Nous introduirons les concepts fondamentaux qui nous guideront pendant notre recherche. Il s'agit de tisser un réseau d'aspects théoriques qui portent notamment sur le rapport du cinéma à l'Histoire et à la vraisemblance. Cette dernière est assortie à l'application d'une censure souvent intériorisée par les cinéastes qui font la promotion du cinéma institutionnel. Enfin, différents aspects en lien avec la représentation filmique retiendront notre attention. Ils ont

¹ Andrée Fortin, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015, p. 1.

² *Ibid.* p. 2.

³ En Chine, la banlieue signifie la petite ville ou le bourg (*xiao chengzhen*).

trait au personnage, à la société. Nous empruntons ensuite sur une approche socioéconomique et historique susceptible de fournir une idée de la vie en Chine. Ce sera l'occasion de mettre à jour les différentes déclinaisons de la marginalité dans la société chinoise. Afin de témoigner de la présence des films indépendants en Chine, nous devons témoigner du système de production établi par l'État, des règles de la censure dont il fait la promotion ou du contexte sociohistorique d'où la production indépendante a émergé. Nous établirons les paramètres utiles à la définition du cinéma indépendant en considérant sa production, sa distribution et sa circulation. L'hypothèse que nous cherchons à vérifier est la suivante : nous pensons que la réalité est représentée dans les films et qu'ils en subissent les effets.

Dans la deuxième partie, nous relèverons et analyserons des figures de la marginalité dans les films indépendants chinois. Pour ce faire, nous nous permettrons de les classer selon trois catégories principales déjà mentionnées : la marginalité dans la ville moderne, la marginalité en banlieue et la marginalité dans la campagne. Chacune d'elles exige le recours à une approche historique et culturelle. Ensuite, l'approche thématique nous permettra de relever des caractéristiques propres à la représentation de la marginalité. Une approche esthétique permettra de mettre à jour des traits communs qui s'attachent à la représentation de la marginalité. Les parties suivantes seront consacrées à l'analyse de trois films qui, faisant partie d'une école de pensée différente, illustrent trois genres de représentation de la marginalité. Nous verrons comment la représentation de la marginalité est traduite par le langage cinématographique ou une esthétique particulière et de quelle manière cette marginalité de la société est référencée par les films.

Le premier film que nous analyserons est *East Palace, West Palace*. Il raconte l'existence difficile d'un homosexuel et de sa rencontre avec un policier qui vit une crise identitaire. À travers une investigation entre le policier et son « criminel », leur relation de pouvoir est inversée.

L'histoire du deuxième film *Still Life* se situe dans une petite ville de banlieue destinée à être submergée au profit de la construction d'un gigantesque barrage. Les gens dans ce village sont obligés d'abandonner leur travail et leur maison. Les deux personnages principaux du film partent en voyage dans cette ville pour retrouver leur famille.

Le troisième film étudié est *Les trois sœurs de Yunnan*. Il s'agit d'un film documentaire qui suit la vie quotidienne des trois enfants qui vivent dans la montagne éloignée de Yunnan. Leurs parents les ont laissés pour travailler dans la ville. Elles vivent dans la condition extrêmement précaire, c'est la sœur la plus âgée (10 ans) qui prend soin de ses sœurs et qui est en charge des travaux domestiques.

**Chapitre 1 Le contexte de développement du cinéma
indépendant en Chine**

1.1 Le cinéma, la société et l'Histoire

Le cinéma se distingue des autres formes d'art, car il peut enregistrer, conserver, monter des images en mouvement en y ajoutant des sons. À la condition que cela corresponde à la volonté des cinéastes, cette spécificité du cinéma lui permet, d'entrée de jeu, d'agir comme un témoin de la société de son époque ou d'en représenter les traits à l'écran (époque, habitats, etc.). Plusieurs contraintes interviennent dans le processus de production dont la censure fait sans doute partie. Malgré ce genre d'exercice que l'État exerce parfois sur les cinéastes, des films tendent à rester fidèles à la représentation de la société de leur époque. Ils le font même lorsqu'ils la soumettent à critique. Ainsi, l'Histoire des hommes et l'histoire de cinéma tendent généralement à se faire plus ou moins écho. Les films apparaissent comme des sortes de miroirs de la société à travers lesquels le spectateur saisit des informations ou découvre certains de ses traits. Cinéma et société, et donc histoire, sont en interaction.

Bon nombre de chercheurs reconnaissent la contribution du cinéma aux recherches sociohistoriques qu'ils mènent. Pierre Sorlin s'est prêté à l'étude de la sociologie du cinéma. Il considère les liens que le cinéma entretient avec la société. Il examine trois aspects particuliers : la production, la réception et les représentations à caractère social dans le film. La production est soumise à des contraintes dont on pourrait dire qu'elles sont associées à une sociologie de l'industrie filmique. Les contraintes que la société connaît ont des répercussions sur la production des films, que les subventionnaires choisissent ou non de réaliser. Les champs de recherche de la réception visent l'étude du rôle de spectateur. Ce rôle va au-delà de l'écran dans la mesure où le spectateur conçoit le récit dans ses relations avec la société. La représentation de la société est notamment induite des agents sociaux qu'on retrouve dans le film. Ces agents, ce sont les personnages qui représentent des individus qui vivent en société. D'après Sorlin, la sociologie du cinéma doit « [...] s'interroger sur les modèles perceptifs, leur évolution, leur poids et sur l'exploration de leur milieu par les agents sociaux, elle [la sociologie du cinéma] tente de définir un champ à l'intérieur duquel chaque étude sociologique particulière devrait poser la question de la représentation¹ ». Sorlin met l'accent sur les critères relatifs à la représentation de la société à l'écran et sur la manière de

¹ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p.167.2020-11-24 21:51:00

la rendre perceptible par le spectateur. Ses recherches sociologiques se situent, à notre avis, au croisement des approches historiques de Marc Ferro. Les recherches de cet historien s'attachent au contenu du film. Cela étant, l'historien aborde le cinéma de fiction comme s'il s'agissait d'un matériel documentaire. Le cinéma a, selon lui, tendance à proposer une *contre-analyse* de l'Histoire. « Un film, documentaire ou de fiction, est toujours plus grand que son contenu. Au-delà de la réalité représentée, les films ont permis d'atteindre une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non visible¹. » Selon Marc Ferro, le cinéma aide à démonter « la mécanique de l'Histoire rationnelle² ». Force est toutefois de considérer le film dans son contexte particulier, car il est « intégré au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement³ ». Cette dernière assertion explique qu'on puisse considérer le film comme un révélateur non seulement l'Histoire mais de la société de son époque.

Christian Metz opte pour une autre approche. Il se concentre sur le film comme objet. Son approche est à la fois sémiotique et psychanalytique. C'est dire que les aspects contextuels liés à la production du film n'attirent pas véritablement son attention. S'appuyant sur les théories linguistiques, Metz traite un film comme un texte constitué par des signes ou des symboles que le spectateur peut décoder. Le film constitue un « signifiant imaginaire », selon le titre d'un ouvrage qu'il a signé et auquel nous référons plus loin. Ce signifiant dépend du langage cinématographique. C'est par ces deux aspects que Metz met en place une réflexion structuraliste sur le cinéma et sa réalité. Cette dernière a trait à son langage et au fait qu'il est imaginaire. Cet imaginaire, dont Metz parle, s'inspire des travaux de Lacan, chercheur réputé dans le domaine de la psychanalyse pour lequel l'image implique une entrée dans l'imaginaire.

1.1.1 Idéologie

Du rapport du cinéma avec la société émergent certaines idéologies. Les idéologies dépendent d'un « système d'idées générales constituant un corps de doctrine philosophique

¹ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio. Histoire », 55 », 1993, p.125.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

et politique à la base d'un comportement individuel ou collectif¹ ». Les idéologies posent des limites relativement aux comportements jugés acceptables ou non. Dans un sens voisin, Sorlin faisait remarquer que le monde que le film met en scène est « un lieu où, constamment, l'idéologie prend forme² ». Une doctrine philosophique ou politique est ainsi forcément référencée par le film. Elle se conçoit à partir des personnages, selon qu'ils agissent d'une manière ou d'une autre et qu'ils parlent d'une certaine façon. Les films témoignent des valeurs morales des personnages. Le film tend à les approuver ou à les désapprouver. Ce faisant il met inmanquablement en scène une doctrine ou un modèle associé à la pensée dominante pour le reconduire ou le questionner.

Selon Althusser, il y a un Appareil Idéologique d'État (AIE). C'est une « superstructure » qui domine la société de l'État. Cet appareil sert à inculquer au peuple les valeurs relatives à un certain ordre « psycho-social » et à maintenir son pouvoir. Les films populaires et de propagande sont au service de l'AIE. Au contraire, les films hors-norme ou qui participent d'une contre-analyse de l'Histoire et de la société défient l'idéologie dominante.

1.1.2 Censure

Selon Christian Metz, le film ne peut pas tout dire, car il y a trois genres de censure : la censure proprement dite (celle à laquelle l'institution se prête), la censure économique (celle qui fait la promotion de la production de films rentables) et, enfin, la censure idéologique (qui offre le plus souvent en partage l'idéologie commune). Cette dernière est intégrée par les créateurs. Elle restreint volontairement le nombre de possibilités de sujets susceptibles d'être abordés par le film et les diverses « façons de traiter ces sujets³ ». Discuter de la censure idéologique, c'est, bien sûr, référer aux choix de sujets abordés sur la base de l'opinion publique ou d'une certaine éthique sociale au caractère commun. Le cinéma ne présente généralement que ce qui est acceptable pour l'opinion commune. Dans son ouvrage qui a pour titre *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Metz favorise le *cinéma nouveau*, celui qui lutte contre un certain climat idéologique. Les premiers grands succès

¹ La citation est tirée de la version en ligne et placée à l'entrée du mot « idéologie » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/id%C3%A9ologie/41426?q=id%C3%A9ologie#41321>).

² Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 296.

³ Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1975, p. 23.

seraient le fruit des efforts déployés par les créateurs afin de produire un cinéma émancipé ou qui sort des conventions généralement admises¹.

Pour Sorlin, la censure est un pouvoir « qui domine l'esprit² ». Les réalisateurs sont ainsi obligés de se plier à la volonté de ceux qui exercent leur pouvoir sur la production des films, voire à celle de dirigeants qui dissimulent un ensemble des connaissances utiles à une bonne compréhension de la société. Bien qu'ayant l'apparence d'être le reflet direct de la société, le cinéma filtre, volontairement ou non, certaines des considérations qui la concernent. Cela incite à interroger le rapport du cinéma avec réalité, la vérité ou l'authenticité, voire à préférer discuter de la question de vraisemblance à l'écran.

1.1.3 Vraisemblance

La relation du cinéma avec la réalité est un des axes fondamentaux pour l'étude de cinéma. Étant donné que chaque film propose le plus souvent un récit, il a été abordé sous un angle narratologique. Christian Metz mentionne à ce propos : « [le récit est] un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements³ ». Il est fictif par définition ou par avance, puisque la « réalité » est forcément présentée sur un support, un écran. La réalité est ainsi soumise à la représentation et au récit. D'après Paul Ricœur, le récit inclut trois *mimésis*. La troisième désigne une reconfiguration de l'expérience temporelle effectuée par le lecteur ou le spectateur au moment de la réception du film. C'est le moment où le spectateur fait des liens entre le récit qu'il voit et la réalité (sociale ou politique) qu'il connaît. La deuxième *mimésis* a trait à la mise en intrigue, soit à la configuration de l'expérience temporelle à travers l'acte narratif. Le récit présente une série d'événements plus ou moins étrangers à la réalité. La configuration de l'expérience temporelle est comparable à l'« irréalisation temporelle » que Odin a mis à jour. Les deux chercheurs tendent à prouver que le temps narratif se distingue du temps de la réalité ou que le récit est différent du réel. Il s'agit d'un signifiant imaginaire, tel que le titre de l'ouvrage de Christian Metz l'indique. Enfin, la première *mimésis* a trait à la préfiguration. Cette dernière tient lieu d'inspiration quant aux faits sociaux dont le film et le récit témoignent. Les cinéastes indépendants tendent à faire

¹ *Ibid.*

² Pierre Sorlin, *op. cit.* p. 51.

³ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 35.

l'apologie des faits sociaux réputés invisibles pour la collectivité. Ils parlent des oubliés. Quoi qu'il en soit, ces *mimésis* témoignent du fait que la réalité est soumise à représentation, à une mise en intrigue. Pour ces raisons, le film n'est pas vrai, mais peut sembler vraisemblable. Il y a toutefois des films qui se rapprochent plus que d'autres de la vérité, de la réalité.

Selon Metz, le cinéma est « ce qui ressemble au vrai sans l'être¹ ». Pour en discuter, le chercheur réfère tout d'abord à la définition de la vraisemblable mise à jour par les philosophes grecs. Le vraisemblable ne dépendrait pas de la réalité, mais d'un effet de corpus. Il est ainsi basé sur les opinions communes qui sont issues de discours répétés. Le vraisemblable s'appuie contre des conventions du discours, dont, à titre d'exemple, la voix off souvent employée dans le cadre de récit documentaire. Les conventions renforcent la vraisemblance du récit ou tendent à persuader le spectateur que ce qu'il voit est vrai. D'après Metz, le vraisemblable fait appel à une certaine censure parce qu'il respecte « une restriction culturelle et arbitraire parmi les possibles réels² ». De ce point de vue, les films qui ne se conforment pas aux opinions publiques se situent plus ou moins en marge de la vraisemblance. Les contenus les moins conventionnés sont souvent tenus pour invraisemblables et tenus à l'écart de la production populaire. Le public occupe une place décisive en ce qui concerne la vraisemblance dans le film dans la mesure où c'est lui en reconnaît les traits.

1.1.4 Représentation et figure

Un film constitue un système de représentation. La représentation correspond à « ce que donne à voir » un discours, un film ou un système littéraire. Représenter, c'est rendre présent. La représentation est une question essentielle dans le domaine de l'art, car, comparativement à ses autres composants (cadrage ou montage), c'est la partie la plus visible, celle que le spectateur conçoit et qu'il associe le plus souvent au contenu.

¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 238.

² Christian Metz, « Le dire et le dit au cinéma », *Communications*, n° 11, 1968, p. 24.

D'après Sorlin, la sociologie du cinéma « est une étude qui tente de définir le champ à l'intérieur duquel chaque étude sociologie particulière devrait poser la question de la représentation¹ ».

Une approche sociologique du cinéma met ainsi à l'épreuve les diverses représentations de la société et le système de référence qui contribue à leur mise à jour. Dans cet esprit, la représentation est issue de signes offerts en partage au plus grand nombre de spectateurs. Les signes mobilisés dans le cadre de la représentation réfèrent à une catégorie ou à un aspect du monde, à une réalité, à une classe d'objets, à des manières de penser. Un signe, symbolique par nature, peut éveiller une idée dans l'esprit du spectateur. Il entraîne des associations depuis la représentation, les référents dont elle dépend et ses propres connaissances. Sur le plan psychanalytique, le signifiant « incarne l'imaginaire, [il] se met au service du signifié, du récit, de l'histoire² ». Le spectateur sait que le film propose un récit qui est issu de l'imaginaire du scénariste, mais à cause notamment du caractère analogique des images et de la vraisemblance du récit, il éprouve une impression de réalité. Au cinéma, la représentation mime le représenté et fonctionne comme une illusion dans l'esprit du spectateur. Le film ressemble à la réalité. Il « suscite une croyance en la vérité de l'image³ », une impression de réalité.

Quant aux personnages, ils partagent des traits, un caractère ou une psychologie plus ou moins semblables à ceux des individus qui font ou non partie de la société. Dans le domaine du cinéma, les personnages appartiennent à des classes sociales ou ils en sont écartés. Ils ont des professions différentes et des comportements variés. Les personnages « figurent » un type de personne. Le spectateur relie spontanément le personnage du film avec les personnes dont le personnage reprend les traits. Le spectateur ne considère pas que le personnage, il conçoit les valeurs que le récit lui accorde. Un bref retour sur l'identification nous renseigne là-dessus.

¹ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p.167.

² Christian Metz, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, éditions Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 64 (repris sur *Web Idixa*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708091608.html>, consulté le 10 août 2020).

³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre, Cinéma, éthique, politique*, éditions Verdier, 2012, p.17 (repris sur *Web Idixa*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1207282357.html>, consulté le 10 août 2020).

L'identification cinématographique témoigne de la participation volontaire du spectateur au film. Il y a trois niveaux d'identification ou conditions de possibilités de l'identification au cinéma. Le premier s'accorde avec le dispositif filmique ou, pour plus de précision, avec les points de vue proposés par le film (identification cinématographique primaire). Le regard du spectateur s'identifie forcément avec les points de vue qui lui sont offerts ou avec le regard-caméra qui lui fait voir les êtres et les choses qui font partie de la fiction. L'identification cinématographique secondaire s'attache aux personnages. Elle dépend toutefois de la place qu'occupe le personnage dans le récit et de la valeur qu'il accorde. Enfin, une troisième identification intervient. L'identification cinématographique primordiale concerne le récit. Ce dernier distribue les places occupées par les personnages et détermine la valeur des personnages auxquels le spectateur s'identifiera plus ou moins et à certains moments du récit. Le personnage n'existe que dans une histoire, une narration.

Citons Ricœur :

L'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée [...] C'est par [...] l'opération de mise en intrigue que le personnage conserve tout au long de l'histoire une identité corrélative de celle de l'histoire elle-même¹.

Le récit se prête à une mise en intrigue à laquelle les personnages sont soumis. Le contexte dans lequel le récit les place et les confrontations auxquelles ils sont soumis par rapport aux autres personnages suscitent, en effet, une certaine identification de la part du spectateur. Dépendamment des valeurs que le récit leur accorde, le spectateur peut éprouver de la sympathie ou de l'antipathie face à certains personnages. L'identification dépend ainsi de la vraisemblance du récit, mais cette dernière est également associée à des critères d'ordre idéologique ou sociologique. À cause de ces critères, les personnages marginaux ne sont pas toujours promis à une identification spectatorielle, mais tendent au contraire à susciter un certain recul critique.

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Points, coll. « Points. Essais, 330 », 2015, p.170.

1.2 La marginalité

La marginalité a fait l'objet d'une étude par le psychologue Kurt Lewin. Il semble que les membres des groupes se conforment généralement à des normes, explicites ou implicites, qui ont un caractère entendu. Les individus qui ne s'y conforment pas aux règles de la société, les anticonformistes, sont tenus pour des marginaux. La marginalité, qui a trait à une sorte de déviance relativement aux normes établies par les groupes, risque d'entraîner l'exclusion ou le rejet des groupes¹. Dans son court texte intitulé *Philosophie et minorité*, Deleuze définit les notions de majorité et de minorité. Selon lui, la « majorité implique une constante idéale, comme un mètre étalon par rapport auquel elle s'évalue se comptabilise² ». « La majorité suppose un état de droit et de domination, et non l'inverse. Une autre détermination que la constante sera donc considérée comme minoritaire, par nature et quel que soit son nombre, c'est-à-dire comme un sous-système ou comme hors-système (selon le cas)³ ».

En observant les relations entre les conformistes et les anticonformistes, la majorité et la minorité, force est de constater que la marginalité se situe en dehors de la norme. L'exclusion peut concerner un individu qui refuse de se conformer à la norme ou est incapable de s'y adapter. Parce que la norme est offerte en partage au plus grand nombre, à une majorité d'individus, elle domine. Mais les marginaux peuvent être des groupes et des groupes formés d'un nombre important d'individus. Par exemple, les femmes sont marginales dans une société patriarcale; les homosexuels sont marginaux dans une société où l'hétérosexualité est la norme. Les marginaux peuvent être passifs par rapport à la norme, mais ils peuvent l'être pour un temps seulement. La répression peut faire taire certains groupes, mais elle ne peut pas le faire durablement. Les notions relatives à la marge ou à la norme ont ainsi un caractère évolutif. Par exemple ce qui, à une époque, était tenu pour marginal ou ne correspondant pas à la norme peut aujourd'hui être tenu pour normal. Le phénomène de marginalité ou d'anormalité est toutefois constant. Ce phénomène a eu cours à toutes les époques et pour diverses raisons. Les individus marginalisés le sont à cause des exigences culturelles, historiques ou économiques qui sont assorties à des valeurs communes. Les individus

¹ Jean-Marc Stébé, *Risques et enjeux de l'interaction sociale*, Lavoisier, 2007.

² Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, Paris, Minuit, 1978, n° 369, p. 154-155.

³ *Ibid.*

marginaux ou marginalisés ne les satisfont pas. Les refus délibérés de faire partie de la norme sont associés à une marginalité qu'on pourrait qualifier d' « autonome ».

Les valeurs communes jouent ainsi un rôle important relativement à la construction de société ou à celle de son identité. Aborder la question de marginalité, c'est discuter de facteurs idéologiques et politiques. Le rapport entre la norme sociale et la marginalité implique une relation d'exclusion de l'une (la norme sociale) par rapport à l'autre (la marginalité). Lorsqu'elle n'est pas volontaire, la marginalisation implique un sentiment d'échec d'intégration ou d'exclusion sociale. Elle entraîne parfois une détérioration des conditions de vie. Du point de vue politique, la marginalité présente deux dimensions. Elle se définit de manière négative ou tient à l'absence de collaboration de certains membres au devenir du groupe ou de la société. Elle se définit également par opposition à la norme. La marginalité coexiste avec la norme qu'elle remet en question en même temps que certaines des valeurs de la société dominante. D'une manière ou d'une autre, les marginaux contribuent à l'évolution des sociétés, car ils invitent à réfléchir sur les règles sociales dont nous faisons généralement la promotion.

L'expression « être en marge » évoque des déterminismes d'ordre spatial qui expriment l'exclusion. L'exclusion n'est pas que culturelle ou sociale, elle a une incidence sur la situation géographique des marginalisés. Ils vivent en campagne ou dans des bidonvilles. Ils ne sont pas ou ils sont peu visés par la redistribution des ressources.

Leurs piètres conditions de vie et l'oppression sociale font que les marginaux sont vulnérables. Derald Wing Sue mentionne que :

To be confined to the margins of existence in mainstream life is to be oppressed, persecuted and subjugated; denied full rights of citizenship; imprisoned or entrapped to a lower standard of living; stripped of one's humanity and dignity; denied equal access and opportunity; invalidated of one's experiential reality; and restricted or limited as to life choices¹.

Autrement dit, le processus de marginalisation est la conséquence d'inégalités sociales. Toutes les formes de l'oppression (sociale, politique et économique) sont mises en cause. La

¹ Derald Wing Sue, *Microaggressions and Marginality: Manifestation, Dynamics, and Impact*, John Wiley & Sons, 2010, p. 6.

quête de l'égalité humaine et du respect d'autrui renvoie à la question de l'humanisme, dont on sait qu'il mobilise des valeurs de dignité, de tolérance et de respect de l'autre.

1.2.1 La marginalité en Chine

La République populaire de Chine a été fondée en 1949. C'est en 1976 que la Chine commence à devenir un État moderne. Pendant cette période, Deng Xiaoping a pris le pouvoir de l'État. Marquée par la coopération économique avec les autres pays, la Chine s'ouvrait sur le reste du monde. Depuis 1979, de nombreuses réformes économiques se sont succédé. Le dé-collectivisation des propriétés marque la fin de l'économie planifiée et la Chine s'ouvre sur un marché libéral. Dès que la classe moyenne urbaine est apparue, sa qualité de vie a été meilleure. La privatisation des entreprises et la venue des sociétés qui profitent de capitaux étrangers sont possibles depuis la libéralisation économique. Le concept de « socialisme de marché » a été adopté depuis 1992. Cela a contribué à l'accélération des réformes visant la modernisation du marché et une ouverture commerciale vers les pays étrangers. Les entreprises se sont adaptées de plus en plus facilement aux règles de l'économie de marché. La privatisation de la plupart des entreprises de l'État, qui avait été mise en place après 1997, a fait en sorte que la Chine a connu une croissance économique très rapide. Elle s'est prolongée jusqu'en 2008. À ce moment, la Chine était devenue la troisième puissance économique mondiale.

L'intégration de la Chine dans le marché mondial depuis 1976 a eu une grande influence sur la vie du peuple. La mutation ultra rapide du système économique et social a complètement changé l'image de la Chine. Derrière cette prospérité économique, il s'est trouvé des zones d'ombre. Une stratification sociale ou l'existence de classes sociales se sont imposées à cause de l'urbanisation et de l'industrialisation. La classe moyenne est apparue dans les villes en même temps que la diminution de nombre de paysans dans les campagnes. Dans les villes, les travailleurs migrants issus des campagnes font désormais partie de l'économie sociale.

Les paysans, qui représentaient les trois quarts de la population chinoise, ont rencontré plusieurs obstacles. Le décollectivisation des terres a diminué progressivement le nombre de paysans. Beaucoup de paysans ont abandonné leurs travaux dans les campagnes parce que leurs revenus n'étaient plus assurés. Ils sont allés travailler en ville ou en banlieue, dans des

entreprises ou des chantiers. La population commençait à faire face au problème de chômage dans les régions rurales. Pour finir, le manque de main-d'œuvre a affecté le développement de l'agriculture. Les paysans ont été les victimes de l'inefficacité du service public et de l'absence de ressources sociales. L'essor économique a favorisé une partie du peuple, qui a profité de la mutation économique du pays. Cependant, l'inégalité de la richesse a fait qu'une autre partie de la société chinoise n'a pas eu suffisamment de ressources. Les paysans ont été les grands perdants du développement économique de l'État et de la mondialisation.

Les travailleurs migrants tentaient le plus souvent de s'établir dans les villes. Pourtant, le système de *Hukou*, qui est le système d'enregistrement des résidents, les empêchait de changer de lieux de résidence. Par conséquent, les travailleurs migrants étaient clandestins. Sans contrat de travail, la plupart d'entre eux ont eu de la difficulté à trouver un emploi stable. Les mauvaises conditions de travail dans les chantiers de construction ou dans les usines en banlieue, les difficultés d'intégration à la vie urbaine, les discriminations que les citadins leur faisaient subir leur posaient de sérieux problèmes. Ces migrants se battaient pour sortir de leurs conditions misérables. Ils étaient nécessaires au commerce. Leurs petits salaires encourageaient la vie économique de la Chine.

Le système de *Hukou* empêche les parents immigrants d'amener leurs enfants dans la ville. Les coûts élevés de la vie urbaine est également mis en cause. Les enfants de migrants étaient ainsi forcés de rester dans la campagne. Éloignés de leurs parents, souvent sous la garde de grands-parents ou parfois seuls, ces derniers ne recevaient pas l'éducation et les soins qui leur étaient nécessaires. Le développement de leur personnalité était mis à mal, leur sécurité personnelle était sacrifiée et leur santé mentale était devenue un souci majeur. Leur situation particulière et leur nombre élevé a attiré l'attention de la société. Ces enfants sont devenus un souci majeur pour elle. Ils sont souvent appelés *Liushou Ertong* (enfants délaissées). Selon

un reportage, ils seraient aujourd'hui 61 millions dans les campagnes chinoises. Ils formeraient 40% de tous les enfants d'origine rurale de moins de 16 ans¹.

Le chômage était devenu important à la fin des années 1990. En 1997, la privatisation à large échelle des entreprises d'État avait fait perdre des emplois à des dizaines de millions d'employés. Si l'apport de nouvelles technologies était à l'origine de nouveaux métiers, les anciens étaient disparus. Un groupe d'individus était promis à un chômage de longue durée, qu'une nouvelle puissance commerciale mondiale avait laissé de côté. Du fait d'un manque de revenus suffisants et stables, bon nombre d'entre eux ont été incapables de s'intégrer au nouveau marché. Ils sont ainsi devenus des facteurs d'instabilité sociale dans les régions urbaines. L'échec de leur intégration financière les opposait à la majorité de la société. Ils devenaient des artisans, des marchands ambulants, des prostituées, des pickpockets, etc. N'ayant pas d'abris durables, ils étaient exposés aux maladies. Ils vivaient dans l'insécurité. À leur pauvreté, s'ajoutaient des problèmes de santé ou de santé mentale.

Les personnes mineures étaient, elles aussi, influencées par les changements sociaux ou familiaux qu'elles connaissaient. Les carences associées au système d'éducation et au système d'aide sociale ont eu leur importance. Les enfants abandonnés ou ceux qui, pour une raison ou pour une autre, quittaient l'école avant de s'assurer une bonne formation ont eu tendance à commettre des délits. Quand l'environnement social et le contexte socioéconomique n'offraient pas assez de protection aux mineurs, ces derniers risquaient de se mettre en marge de la société ou d'emprunter la voie de la criminalité. Les personnes handicapées étaient également vulnérables.

La grande mutation sociale qu'elle a connue a plongé la Chine d'aujourd'hui dans une situation complexe. Insistons sur le fait que la conséquence principale tient à une répartition inégale des revenus. Cette répartition inégale existe d'abord entre milieux urbain et rural : la ville est visiblement plus riche que la campagne. Ensuite, elle existe entre les métiers. De

¹ « En Chine, au pays des enfants délaissés », texte écrit par Brice Pedroletti pour *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/international/visuel/2016/03/29/en-chine-au-pays-des-enfants-delaisses_4891826_3210.html, consulté le 23 novembre 2020.

larges écarts entre les riches et les pauvres se sont particulièrement manifestés dans les régions urbaines, puisque les chômeurs ont constitué un important groupe d'individus. À cause de la polarité entre richesse et pauvreté, la structure sociale est confrontée à des inégalités entre les groupes sociaux. Elle est la cause de l'instabilité de la société. Les marginaux vivent au fin fond de la société sans réel poids politique ou économique. Leur statut social est précaire, leurs conditions de vie sont misérables. Selon les reportages récents, il semble qu'on considère que, jusqu'en 2004, il y avait plus de dix millions de chômeurs dans les milieux urbains, plus de quatre-vingt-quatorze millions de travailleurs migrants, dont dix millions ont perdu leur propriété dans la campagne.

D'autres groupes d'individus sont tenus pour des marginaux. Des considérations liées à leur appartenance ethnique, leur orientation sexuelle interviennent. Sur le plan social ou culturel, la Chine est en transition entre la pensée traditionnelle et la modernité. Les valeurs morales étaient extrêmement strictes dans la culture traditionnelle. Jusqu'à notre époque, le grand public garde encore une partie des éthiques confucianistes. Injustices, préjugés, discriminations ont été le fait de groupes mal vus, soit les femmes, les homosexuels et les prostitués. Les minorités ethniques et religieuses subissent souvent des agressions jugées mineures. La loi ne définit pas clairement le droit de mariage pour les homosexuels. Aucune loi ne peut les protéger contre les discriminations ou les agressions. Étant exclus de la majorité, ces individus sont rejetés.

En bref, la société se polarise pour des raisons économiques et à cause de critères culturels. Les minorités identifiées selon leur genre, leur orientation sexuelle, leur origine, leur métier, leurs valeurs et leurs comportements ne font pas partie de la majorité.

Depuis, le gouvernement chinois a pris certaines mesures afin de contrer certains problèmes sociaux. L'objectif, qui consiste à bâtir une société aisée (Xiao Kang), est considéré dès 2002 et jusqu'en 2020. La politique menée par Xi Jinping vise « l'intégration des régions urbaines et rurales ». L'idée est, bien sûr, d'en finir avec les problèmes des régions rurales (les problèmes de San Nong). Le programme de développement de l'Ouest a été créé en 1999 pour équilibrer son développement par rapport au reste de la Chine. Quant à l'attitude envers l'homosexualité, la Chine a légalisé l'activité homosexuelle en 1997. En 2001,

l'homosexualité n'était plus considérée comme une maladie mentale. En 2013, le président Xi Jinping a proposé la stratégie de « lutte ciblée contre la pauvreté » dans le but de réduire la pauvreté, surtout dans la campagne. Pendant le 18^e congrès national du Parti communiste, Xi a mis à jour le problème des enfants abandonnés (LiuShou Ertong). Le gouvernement a promulgué différentes politiques avec l'intention de bâtir un système social plus égalitaire et plus humain. Cependant, la marginalité n'est jamais disparue et certains problèmes persistent dans la société chinoise.

1.3 Le développement du cinéma indépendant chinois – une enquête historique

1.3.1 Le contexte historico-social

L'histoire du cinéma chinois est indissociable du développement de la société chinoise, car les films témoignent plus ou moins des changements de système d'État. De 1949 à 1978, l'industrie de cinéma était totalement socialiste. Le cinéma servait à diffuser l'idéologie et à faire la propagande du pouvoir. Dans sa Parole à Yan'an (*Yan 'An Jianghua*), Mao a déclaré, en 1942, que la littérature et l'art sont « subordonnés¹ » au politique. En 1978, le cinéma chinois est entré dans une période de réforme, car la Révolution culturelle était terminée et l'industrie culturelle était instaurée. La cinquième génération² de cinéastes est apparue dans les années 1980. Ils ont créé leurs films avec des styles artistiques différents des anciens et ils ont, pour finir, fait la renommée internationale du cinéma chinois. Le système de production et de distribution est toutefois resté socialiste jusqu'à 1993. Après plusieurs réformes, le monopole d'État de la production filmique a finalement pris fin. La globalisation et la commercialisation du cinéma ont toutefois incité certains réalisateurs à se prêter à la concurrence du marché.

Dans les années 1990, la sixième génération de cinéastes est apparue et le cinéma indépendant a pris forme. Les cinéastes indépendants pouvaient « acheter les logos de

¹ « Subordinate. » [Traduction libre], McDougall, Bonnie S., *Zedong Mao, Mao Zedong's, « Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art » : A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980, p.75.

² La classification par génération est l'outil de conceptualisation dans le domaine critique et industriel en Chine. Elle s'attache surtout aux films produits dans les années 1980 et 1990 où les cinquième et sixième générations ont produit des films d'art distincts de ceux qui ont été faits par les générations précédentes. Nous utilisons cette classification qui a cours dans les études universitaires dédiées au cinéma chinois.

studio (Mai Changbiao) » pour pouvoir produire leurs films. Contre une certaine somme d'argent, les studios nationaux louaient leurs droits de production aux producteurs privés. Cette pratique a favorisé les productions de cinéma indépendant qui pouvait ainsi éviter de faire appel aux capitaux de l'État. À partir de l'année 2002, la production, la distribution et la diffusion étaient ouvertes aux secteurs privés et, au surplus, à des compagnies étrangères. La révision du système et le progrès de l'industrie ont promu le cinéma chinois. De plus en plus de films indépendants ont été produits. L'industrie du cinéma chinois était dans une période de développement constant :

With an average annual growth rate of 35% (2002–2014), it had become the second-largest film market after the United States by 2012. In 2017, the total revenue passed 5.5 billion yuan, which means that the industry revenue increased by at least 50 times over a 15 years period¹.

Malgré tous les développements qu'a connus l'industrie de cinéma chinois, elle n'a jamais pu échapper au contrôle de l'État. Le Bureau du Cinéma, sous la tutelle de l'Administration d'État de la radio, du cinéma et de la télévision (SARFT, pour State Administration of Radio Film and Television) n'a jamais cédé ses droits sur l'industrie de cinéma, que ce soit : 1) le droit d'importer les films étrangers; 2) le droit de prendre la décision sur le ratio de films domestiques et importés; 3) le droit de créer le contingent de la production domestique; 4) le droit de censurer le produit final d'un film (*Zhongshen quan*)². La censure continuait d'avoir un impact indéniable sur le cinéma indépendant.

1.3.2 Censure en Chine

Suivant le discours de la Parole de Mao à Yan'an, l'art en Chine était destiné à servir le politique. Mais, depuis les réformes de l'État qui ont eu cours dans les années 1970, cette exigence a perdu quelque peu en importance. La fonction de divertissement ou le caractère proprement artistique de cinéma ont été pris en considération. L'objectif de Mao reste toutefois présent, puisque le cinéma est toujours au service de la masse. Les films continuent,

¹ Li Yang, *The formation of Chinese art cinema: 1990-2003*, New York, NY, Springer Science+Business Media, 2018, p. 64.

² « (1) the right to import foreign films, (2) the right to decide on the ratio of domestic films and imported films, (3) the right to create quotas on domestic film production, and (4) the right to censor the final film product (*zhongshen quan*). » [Traduction libre], Ni Zhen, *Gaige yu zhongguo dianying (Reforms and Chinese Cinema)*, Beijing, Press of Chinese cinema, 1994. p. 78.

en effet, de fournir des images de la société qu'ils offrent en partage à un large public. Ils ne mettent pas en cause la société. Selon Li Yang, « même dans un temps récent où il y a plus de liberté, le cinéma pourrait facilement toucher au tabou politique de l'autorité¹ ». La censure pratiquée par le système gouvernemental vise à diffuser et à renforcer la culture de masse. Elle a pour objectif le maintien du système socialiste. Elle est essentiellement liée à l'idéologie dominante. Le Bureau du film demeure l'institution qui surveille toutes les activités reliées à la production, à la distribution et à la projection. Puisque la censure en Chine ne procède pas par l'établissement de règles clairement établies, son application est arbitraire. La phrase « le cinéma est pour tout le monde » est souvent utilisée pour expliquer la raison de l'intervention d'autorité sur les œuvres filmiques. C'est seulement après avoir été examiné par le Bureau de Film (*Song Shen*) qu'un film peut sortir dans les salles de cinéma. De ce fait, il existe des films « hors du système » qui ne dépendent pas du marché des salles. Ce sont les films qu'on appelle *underground* ou indépendants.

1.3.3 Les définitions du cinéma indépendant

Underground ou avant-garde contemporaine constituent autant de façon de nommer le cinéma indépendant. Ces termes identifient le même type de cinéma. En 2003, Jim Chen a donné une brève définition du cinéma *underground* qui a émergé en Chine avant 2003 :

Tous les films qui ne peuvent pas passer à travers la censure ou qui ne sont jamais soumis à l'institution gouvernementale de la censure font partie du cinéma indépendant. Ils circulent dans les lieux inofficiels, tels que les événements privés, les clubs, les bars, les campus d'université et les festivals internationaux².

Dans les années 1990, le mot « *underground* » était plus utilisé que le terme « indépendant », car il indiquait le caractère peu orthodoxe des pratiques qui lui sont associées. Après 2003, les conditions de la production ont changé et différentes définitions ont surgi qui concernaient le cinéma indépendant. Nous en fournissons une large définition : le cinéma indépendant en

¹ « Even in more-liberalized recent times, films would still touch upon the sensitive political nerves of the authorities. » [Traduction libre], Li Yang, *op. cit.*, p. 44.

² « 任何未能通过或者没有送交政府审查, 而不能在电影院公映, 但是能通过非官方的渠道, 譬如在私人家中, 影吧, 大学校园, 国外电影节上放映的电影. » [Traduction libre], Jim Cheng, "嬗变中的当代中国独立电影及其海外收藏", *当代海外中国研究*, Shanghai Shehui Kexue Press, 2010 p. 145-162.

Chine est un courant qui apparaît dès les années 1990 avec les changements de système de l'État et de l'industrie. Il n'est pas contrôlé par l'autorité qui vise autant le contenu de film que sa production. Il profite d'investissements privés peu importants, de sorte que ces films sont produits à l'aide de petits ou moyens budgets. Essentiellement, leur production se fait en dehors du système officiel, leur circulation et leur diffusion sont indépendantes et ne sont pas soumises à l'examen de l'autorité étatique.

1.3.4 Le développement du cinéma indépendant

Au début des années 1990 les jeunes, qui allaient faire partie de la sixième génération des cinéastes, viennent de finir leurs études à l'Université de cinéma de Beijing. L'ouverture du marché de la production leur a permis de s'exprimer librement à l'aide de films. Ces nouveaux cinéastes recueillent des fonds de compagnies privées. Ils choisissent des sujets, rédigent des scénarios et dirigent les productions. Le premier film indépendant à avoir fait partie de ce type cinéma produit en Chine est *Mama* (1991) de Zhang Yuan qui a été réalisé en 1990. Pour ce film, le réalisateur a acheté le logo du studio gouvernemental. Après cela, Wang Xiaoshuai a produit son film *The Days* (1993) de manière autonome. Ce film a également fait partie des premiers films indépendants en Chine. Après Zhang Yuan et Wang Xiaoshuai, plusieurs cinéastes de la sixième génération comme Guan Hu, Lou Ye, He Jianjun ont sorti leurs propres films indépendants. Même si ces films ne pouvaient pas être distribués officiellement, ils ont pu être visionnés par un grand nombre de spectateurs. Ils ont participé aux festivals internationaux ou ont été projetés dans des salles de cinéma ou dans des salles privées.

À partir de 1990, ce mouvement s'est rapidement développé. La grande envie des jeunes cinéastes de changer l'État pendant la période de mutation que la Chine connaissait s'est largement exprimée dans leurs films. En 1994, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai et quatre autres cinéastes étaient sanctionnés par le gouvernement chinois, parce qu'ils avaient participé au festival de Rotterdam sans obtenir son consentement. Après cet évènement, plusieurs cinéastes ont eu la même sanction gouvernementale. Certains cinéastes se sont faits refuser le droit de participer à la production de films pendant une période de huit ans. Ce fut le cas pour Tian Zhuangzhuang. D'autres ont connu une interdiction de deux à

cinq ans. Leur statut de cinéastes non légitimés par le système expliquait leur participation au mouvement *underground* dont ils faisaient partie. Leurs films se sont ainsi situés dans le *grey zone* de l'industrie domestique. Bien que cette situation hors système ne favorisait pas la distribution de leurs films sur le marché, elle leur a ouvert la voie vers le marché occidental. Les festivals internationaux du cinéma étaient la façon principale de faire connaître leurs films. Une partie des films s'est ainsi trouvée financée par des sources étrangères et distribuées sur le marché occidental. Quelques-uns des films produits de cette manière ont été projetés dans les salles de pays étrangers. Le réalisateur Jia Zhangke, qui a été chaleureusement accueilli par les médias français, a réussi à distribuer tous ses films en France. En 1998, son premier film *Xiao Wu* a été sélectionné au festival de Berlin. Les films qui ont suivi, lui ont permis de gagner en visibilité dans les festivals internationaux. *Xiao Wu* a été l'un des premiers films indépendants chinois à entrer sur le marché étranger. Cela annonçait une période de maturité pour le cinéma indépendant en Chine.

Le documentaire est une forme importante du cinéma indépendant. En 1990, le mouvement de Nouveau documentaire a été initié par *Bumming in Beijing : the last Dreamers* (1990) de Wu Wenguang. Ce film a été produit hors du système officiel. Il a été distribué non officiellement. À la fin des années 1990, l'utilisation de la caméra portable (DV) a encouragé l'apparition de nombreux documentaires. *Old Man* (1999) de Yang Tianyi a été le premier film chinois filmé à l'aide d'une caméra DV. Il a montré qu'il était possible de produire des films de manière autonome. Les films ainsi produits gagnent en intimité et en liberté. Wang Bing, réalisateur de *A l'ouest des rails* (2003), a attiré l'attention du monde sur ce phénomène.

À partir de 2003, et depuis la réforme politique dans l'industrie cinéma, faire un film indépendant était désormais possible. Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai et certains autres cinéastes de la sixième génération ont toutefois commencé à collaborer avec le système. Leurs films sont ainsi devenus « upground ». Des cinéastes, comme Wang Bing, ont toujours refusé d'entrer dans le système, car ils craignaient de perdre leur liberté de création. Après 2002, le cinéma indépendant demeure actif, mais sa caractéristique *underground* est de moins en moins appropriée. Pour ces cinéastes, le contrôle de l'autorité n'était plus leur premier souci. Face à la force du capital, la réintégration dans le marché de la production était devenue leur défi principal. C'est dans ce contexte que les nouveaux cinéastes post-sixième

génération sont apparus. Une partie de ces nouveaux cinéastes ont continué de participer au développement du cinéma indépendant, ce qui lui permettait de conserver leur liberté d'expression devant la nouvelle époque qui s'annonçait.

1.3.5 Le style et la politique

Les films, qui ne dépendent pas du système politique et qui ne sont pas soumis aux lois du marché, ne connaissent pas les mêmes restrictions de contenu ou de forme que les autres. Les cinéastes adoptent des regards critiques envers la société. Ils dénoncent plus particulièrement les raisons qui motivent l'existence de cette classe d'individus qu'on appelle les marginaux. Un style qui s'apparente au néoréalisme italien est souvent adopté, surtout pendant les années 1990. Ces films utilisent des cadres fixes et des séquences longues. Des ellipses de narration sont, comme à l'habitude, utilisées au profit des actions principales ou importantes visées par le film. Ce style a fait ressortir un certain humanisme à travers des images des personnages aux prises avec une vie quotidienne difficile.

L'alliance entre la production indépendante et la propriété artistique de ce cinéma plus près des marginaux est à l'origine du cinéma indépendant. Elle l'identifie ou en définit la spécificité. Selon Li Yang, face au marché « [...] les artistes sont comme des individus au lieu d'être les membres des collectivités culturelles d'État¹ ». Les films produits par ces cinéastes sont assurément plus personnels que ceux qui servent la collectivité. Ils témoignent d'expériences individuelles et ils renoncent aux mythes culturels et à l'identité nationale.

En Chine, le cinéma de masse regroupe des films à caractère commercial ou de propagande. Le gouvernement s'en sert pour diffuser certaines idéologies. Par conséquent, il est fortement influencé par la politique. Les règles du marché font que les cinéastes se montrent plus soucieux de produire des films rentables que des œuvres d'art. Le film doit ainsi satisfaire les besoins de divertissement de la masse des individus qui forme la société.

Au début des années 1990, trois sortes de films font partie de l'industrie du cinéma de la Chine. Il s'agit de films de propagande, du cinéma commercial et, enfin, du cinéma d'art. Le

¹ « [...], artists were pushed to directly face the market as individuals, not members of a state-owned collective cultural unit like writers' associations or film studios. » [Traduction libre], Li Yang, *op. cit.*, p. 26.

cinéma d'art est celui dont il a précédemment question, puisque les cinéastes indépendants se montrent plus soucieux de la qualité artistique de leurs films que de leur rentabilité. À la fin de la décennie des années 1990, le cinéma commercial s'est rapproché de l'idéologie officielle. Le cinéma de propagande ou *leitmotiv* profite, quant à lui, du lustre de la production commerciale. Face à l'idéologie dominée par l'orthodoxie socialiste, le cinéma indépendant reste exclu. Les pensées rebelles et l'idéologie potentiellement dissidente dont il tend à faire la promotion signent cette exclusion. Tandis qu'une partie de ces films suscitent des controverses à caractère politique, une autre partie insiste sur leur nature « apolitique ». Cependant, d'après Yingjin Zhang, ce sont tous essentiellement des films politiques, puisque l'idéologie associée à la « posture 'apolitique' est initialement définie à l'opposé de l'idéologie officielle et du discours dominant de nationalisme et d'héroïsme¹ ». À travers leurs films, l'indépendance s'exprime par le choix des sujets abordés, un style artistique affirmé et une idéologie dissidente. Chen Mo et Zhiwei Xiao en concluent :

In the Chinese case, the underground filmmakers' refusal to conform to the official ideological position and to serve the state, as well as their elitist view regarding popular culture, have greatly reduced the chance that their films will have a mass appeal. The experimental nature of their work makes it impossible for their films to be distributed to the mainstream market ².

1.3.6 Production, réception et marché

La marginalité de la production se prolonge jusqu'à concerner la distribution et la projection de films indépendants. Certaines institutions comme les festivals, les académies de cinéma et les clubs de cinéphiles les accueillent. Les festivals internationaux ont fait la promotion de certains films indépendants en reconnaissant leur valeur artistique. Ces institutions jouent un rôle important quant à l'acceptation de ce genre de films par le public. Elles servent de plateforme de distribution à l'étranger. L'académie BFA (Beijing Film Academy) encourage le déploiement de la culture associée au cinéma indépendant. Les ciné-clubs, qui se retrouvaient initialement dans les bars et les cafés, ont migré vers des galeries. La première exposition du cinéma indépendant a été tenue en 2001 par la BFA. Ayant été fermée par l'autorité,

¹ « [...] their apparently “nonpolitical” stance was initially defined in counterpoint to official ideology and the mainstream discourses of nationalism and heroism. » [Traduction libre], Yingjin Zhang « My Camera Doesn't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video », Yingjin Zhang, *op. cit.* p. 26.

² *Ibid.*, p.149.

l'exposition s'est par la suite retrouvée en banlieue. Malgré les obstacles qu'elles ont rencontrés, plusieurs expositions sont réapparues. Des copies piratées des films ont circulé sur le marché noir ou sur des sites Internet. Bien qu'illégale, la piraterie n'implique pas forcément la violation de droits d'auteurs pour les documentaristes indépendants qui souhaitent distribuer gratuitement leurs œuvres¹. Cette pratique a joué un rôle important dans l'élargissement de leur audience en Chine. Dans le même temps, elle a aidé le cinéma indépendant à lutter contre la nature commerciale de l'opération médiatique chinoise².

En entrant dans le 21^e siècle, le cinéma indépendant fait face à un marché culturel qui se développe à grande vitesse. Les médias sont progressivement dominés par des capitaux distribués dans un contexte postsocialiste. Bien que la commercialisation ait libéré les artisans du cinéma du contrôle total du gouvernement, des contraintes sont restées. La nature capitaliste du cinéma pendant la réforme commerciale de la Chine oblige les cinéastes indépendants à lutter contre le leurre d'un capital aisément accessible. Certains s'y sont soumis en faisant appel à une autocensure ou à censure idéologique intégrée par les cinéastes. Ils la croyaient justifiée, car le gouvernement avait promis une entrée dans le marché à l'aide d'une distribution publique – qui paraît d'un grand intérêt pour les élites artistes. Citons Li Yang, « la pression politique a été largement remplacée par la pression commerciale³ », signifiant la désintégration du système socialiste du cinéma dans les années 2000.

1.3.7 Le cinéma indépendant - une situation en marge

Les années 1990 ont non seulement vu apparaître le cinéma indépendant en Chine, elles ont vu le système socialiste de l'industrie du cinéma se défaire progressivement de son emprise sur la production. Il n'empêche que le cinéma indépendant demeure marginal par rapport au système commercial. Les cinéastes indépendants ont des conceptions de l'art, de l'idéologie et du capital qui diffèrent de ceux qui ne le sont pas.

¹ Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii Press, coll « Critical interventions », 2010, p. 149.

² « Piracy constitutes an act of defiance or protest against the increasingly commercial nature of Chinese media operations. » [Traduction libre], *Ibid.*

³ « Political pressure has largely been replaced by commercial pressure. » [Traduction libre], Li Yang, *op. cit.*, p. 216.

À travers des styles alternatifs, en offrant en partage une idéologie contre-officielle, en produisant des films à petits ou moyens budgets, le cinéma indépendant chinois reste en dehors de l'industrie de cinéma de masse. Il a survécu à une certaine oppression politique et il survit toujours malgré un manque de capitaux. Il constitue un sous-produit de l'industrie culturelle qui continue de se développer dans le contexte de la mondialisation.

Chapitre 2 Le cinéma indépendant en Chine

2.1 La ville ou l'analyse du film *East Palace, Ouest Palace*

2.1.1 La Nouvelle génération urbaine

De jeunes artistes avant-gardistes ont mis en valeur l'image des non-conformistes et des esprits rebelles. *La génération de cinéastes post-89* ou *La génération urbaine*, selon, ici, l'appellation de Zhang Zhen, a fait partie d'un groupe de cinéastes non-conformistes. Il est apparu après les changements politiques survenus à la fin des années 1980. Contrairement aux allégories historiques privilégiées par les réalisateurs de la cinquième génération, les jeunes cinéastes du début des années 90 ont choisi une forme unique de narration, proche de leur propre manière de voir la société.

La sixième génération s'est tournée vers l'espace le plus fascinant de la Chine depuis les années 1970 : la ville où elle est née. Les villes sont décrites dans le livre *The Urban Generation* de Zhang Zhen : « [elles] sont les sites les plus visibles et les plus concernés par cette transformation économique, sociale et culturelle, ce qui est radical et parfois violent¹ ». Dans le contexte de la vie urbaine en pleine transformation, les personnages, à la périphérie de la masse d'individus qui forment la société, sont présents à l'écran du cinéma indépendant. Ce choix et les points de vue personnels du cinéaste indépendant s'expriment notamment à l'aide des personnages soumis à des conditions de vie difficiles. La survie des jeunes gens est le sujet privilégié par ces cinéastes. Ce mouvement cinématographique chinois se présente comme le « nouveau cinéma urbain² ». Les villes cosmopolites comme Beijing, Shanghai, Guangzhou étaient au centre des récits urbains. La ville de Beijing dans *Beijing Bicycle* (2000) et *East Palace, West Palace* est représentée. Shanghai l'est dans *Suzhou River* (2000) et *Weekend Lovers* (1995) et Shenzhen l'est également dans *World*. Ces villes n'étaient pas montrées dans la cinématographie chinoise précédente ou sous l'ancien régime. Les biais politiques et historiques de l'ancien régime a été remplacé par des interrogations sur la

¹ « The cities are the most visible and concentrated sites of this drastic and at times violent economic, social, and cultural transformation. » [Traduction libre], Zhen Zhang, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, 2007, p. 5.

² « The New Urban cinema. » [Traduction libre], Yomi Braester, « From Urban Films to Urban cinema. A Emergence of a Critical Concept », Yingjin Zhang (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, coll. « Wiley-Blackwell companions to national cinemas », 2012, p. 355.

« jeunesse impitoyable¹ » présente dans la ville. Cette « jeunesse impitoyable » est décrite ainsi par Dai Jinghua, chercheur qui se consacre à l'étude du cinéma chinois, « young people of the nineties [appear] as urban roamers, various kind of marginal figures, with fading childhood memories of the city in transformation² ». Les cinéastes partagent avec elle un intérêt commun et des expériences similaires. Dai constate que, dans les œuvres de la sixième génération, le « trait le plus saillant était la présentation de la culture sur place »³. Les œuvres constituent des témoignages de « la scène culturelle des années 1990⁴ ». La contre-culture et, surtout, le *rock and roll* sont les sujets de prédilection des cinéastes. D'autres figures, sous-jacentes comme la drogue, la sexualité et les relations interpersonnelles difficiles sont aussi représentées. Étant au centre de la contre-culture, les marginaux urbains ont des traits similaires.

2.1.2 Les figures de la marginalité dans la ville moderne

En tant que produit culturel introduit par l'Occident dans les années 1980, le *rock and roll* a prospéré. Il s'est en quelque sorte glissé entre la musique *pop* et les chansons patriotiques. Il encourage la création d'un espace culturel d'où émergent des changements d'ordre sociopolitique. Zhou Xuelin associe la musique rock et la culture de la jeunesse, à une « rébellion⁵ » et à une certaine « authenticité⁶ ». Cette jeunesse va à l'encontre du système ou d'une idéologie issue d'une politique dûment établie. Cette jeune culture se situe à l'époque post-maoïste. Elle est à la recherche d'une vie qui profite de l'« absence d'une croyance forte ». Elle croit à la nécessité de « décoller le masque idéologique⁷ ». « Rends-moi ma chair et mon sang, et laisse-moi courir sur la terre enneigée ». Nous citons, ici, les paroles de la chanson *Let Me Go Wild in the Snow* de Cui Jian. Un désir ardent de se débarrasser de l'oppression institutionnelle s'y exprime. La sensation d'aliénation et le mécontentement véhiculé par la musique rock sont très proches de l'expérience vécue par le public de l'époque.

¹ « Ruthless youth. » [Traduction libre], Jinhua Dai, Jing Wang et Tani E. Barlow, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, London, Verso, 2002, p. 93.

² *Ibid.*, p. 93.

³ «Their most conspicuous trait was the on-site presentation of culture. » *Ibid.*, p.95.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ Xuelin Zhou, *Young rebels in contemporary Chinese cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2007, p.114.

⁶ *Ibid.* p.117.

⁷ *Ibid.* p.114.

Le pionnier du rock chinois, Cui Jian, chante : « Je t'ai demandé sans cesse, quand tu pars avec moi ? Tu te moques toujours de moi, de n'avoir rien à mon nom ». Ces paroles laissent à penser que les jeunes n'étaient pas à même de trouver leur appartenance dans le contexte de pression matérielle que la Chine capitaliste leur a fait subir.

Le *rock and roll* a fait partie du milieu urbain depuis *Rock Kids* (1987) de Tian Zhuangzhuang. Dans *Beijing Bastards* (1993), Zhang Yuan a présenté directement la répétition à laquelle des stars du rock se sont prêtées. Il s'agissait de Cui Jian, Dou Wei et Zang Tianshuo. La narrativité fragmentée à laquelle les clips qui présentent des performances rock ont recours évoque le style de vie alternatif que certains préfèrent à l'autre, assurément plus stable. Guan Hu utilise un collage d'images et de sons de style *mtv* dans son film *Dirt* (1994). À la fin du film, la protagoniste Ye Tong se prête à une performance au moment où l'on entend *A Night with No Dreams*. Bien qu'il s'agisse d'une pratique intertextuelle, la chanson exprime les sentiments de perte et d'isolement des jeunes vagabondes.

Dans *Weekend Lover* (1995), la musique rock est utilisée en alternance avec l'histoire d'amour de jeunes urbains et celle d'un groupe de jeunes délinquants qui flânent dans des édifices démolis. Dans *The Making of Steel* (1997), la musique rock est également utilisée pour exprimer l'univers intérieur des personnages. Le film *Quitting* (2001) présente la biographie de l'acteur Jia Hongsheng. Ce dernier a imaginé être le fils de John Lennon. À l'aide de la musique, le film montre qu'il a pu sortir de son impuissance et de sa confusion.

Dans les films, les références à la culture rock évoquent « la dissidence et la résistance¹ ». Le rock est indissociable de la conscience politique des cinéastes *underground*. Les diverses représentations musicales et filmiques de cette sous-culture expriment un désir ardent de subvertir les valeurs traditionnelles ou commerciales qui existaient dans leur société contemporaine. Grâce au rock, Guan Hu de *Dirt*, Lou Ye de *Weekend Lover* et Zhang Yang de *Quitting* ont mis en scène des personnages qui exprimaient leur colère, leur anxiété et leur confusion. Il fallait faire *tabula rasa* des valeurs du passé, sans qu'il soit toutefois possible d'envisager un avenir possible. Les rockeurs ne peuvent que vivre dans le moment présent. Ils sont, en un sens, perdus, mais lucides. La « rébellion » et une quête d'« authenticité » sont

¹ Zhen Zhang, *op. cit.*, p.61.

offertes en partage entre les cinéastes et les personnages des films qui s'inspirent du rock. Les narrations témoignent des expériences des jeunes cinéastes qui sont de la même époque que leurs protagonistes. En témoignant, la « jeunesse impitoyable » (les cinéastes et leurs protagonistes) ouvre leurs films sur des réflexions qui portent sur les valeurs subversives de la ville.

L'esprit du rock a profondément influencé les jeunes artistes de l'époque. En parlant de son travail *Quitting*, le réalisateur de Zhang Yang a déclaré : « Ce que j'exprime est quelque chose qui imprègne le sang de notre génération. [Mon] film est représentatif des pensées et des sentiments de mes pairs¹ ». Le *Rock n roll* constitue, en un sens, le symbole spirituel de l'époque. Comme l'a dit Dai :

Facing rejection and loss, seeking out trauma, the glorious moment created by rock and roll achieved a momentary perfection. As they (la jeunesse impitoyable) roamed the dilapidated back alleys of the metropolis, they existed between legal and illegal boundaries, seeking and roaming, vulnerable and ruthless.²

À partir des années 1990, le milieu artistique devient marginal et minoritaire par rapport à l'idéologie de la consommation dont la société dominante est empreinte et relativement à la masse des individus qui la forme. Dès lors, les artistes, qui réclament une certaine liberté d'expression, sont en rupture avec l'ordre social dominant. Les cinéastes indépendants qui produisent des films n'en font pas l'apologie. Ce n'est pas un hasard si d'autres arts se reflètent également dans le nouveau cinéma urbain indépendant, car bon nombre d'artistes de tous les domaines étaient en rupture avec le système dominant.

En 1990, Wu Wenguang a témoigné de la vie des artistes de Pékin dans le documentaire *Bumming in Beijing*. Son film s'attachait à l'existence des pionniers du théâtre, à des photographes, des peintres et des écrivains. Le film présente quelques jeunes artistes qui sont venus à Pékin avec des idéaux différents de ceux de la classe dominante et qui ont essayé de survivre en dehors du système en étant migrants et pigistes. Le film les montre alors qu'ils

¹ « 我所表达的是一种渗入我们这一代人血液里的东西。这部影片更能代表我和我同龄人的思考和感情. » Article de nouvelles sur le film *Quitting*, <http://www.zzqklm.com/w/yl/16936.html>, consulté le 10 août 2020.

² Jinhua Dai, Jing Wang et Tani E. Barlow, *op. cit.*, p. 94.

peinent à affronter une réalité qui ne correspond pas à leur idéal. Dans *The Days*, Wang Xiaoshuai présente à l'écran la vie d'un couple de peintres. À travers l'ambiance déprimante créée par un langage audiovisuel caractéristique, le film présente une histoire d'amour qui est sur le point de finir. La difficile survie de ce couple implique un travail quotidien fastidieux et désespéré. Leurs conditions de vie sont semblables à celles qui sont représentées dans *Bumming in Beijing*. À la fin de ce film, on montre quelques personnages atteints de troubles mentaux, tandis que d'autres, souffrant des pressions matérielles et idéologiques de la société, partent pour l'étranger. *Frozen* (1999) de Wang Xiaoshuai raconte l'histoire d'un artiste de performance. Ce dernier est à la recherche du sens de la vie. Il se prête à cette recherche à l'aide de formes d'art extrêmes. Cherchant à créer une œuvre d'art, l'artiste se suicide à la fin du film. L'image de l'artiste dans le film est un puissant moyen de soumettre la société à critique. La performance de l'artiste reflète le malaise existentiel du cinéaste, de même que sa critique de la société post-maoïste.

On peut légitimement penser que les protagonistes ou les artistes, qui souffrent d'un mal de vivre dans les films, témoignent quelque peu la situation des cinéastes. La fiction et la réalité se rencontrent ici, car les cinéastes et les personnages s'inscrivent tous dans le courant de la marginalité. Cette attention portée par les réalisateurs sur les artistes « engendre une auto-représentation subjective¹ ». Ils défient le vieux monde à travers des pratiques artistiques novatrices.

Le statut marginal des femmes dans la société patriarcale a été un sujet privilégié dans les films de la cinquième génération. Ils ont souvent discuté de l'oppression traditionnelle du pays et de l'autorité des hommes dans la société à travers la situation des femmes, mais ces cinéastes ne leur ont pas donné la parole. La sixième génération des cinéastes s'oppose à cette manière faire. Ils préfèrent encourager le point de vue des femmes. Les femmes ne sont plus uniquement des personnages qui occupent, le plus souvent, une fonction narrative limitée, elles sont capables d'agir, de réagir et de s'exprimer par elles-mêmes.

¹ Shuqin Cui, « Working from the Margins: Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China », dans Sheldon H. Lu et Jing Nie (dir.), *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, U of Hawaii P, 2005, p. 100.

Le film *Maman* de Zhang Yuan raconte l'histoire d'une mère qui s'occupe seule de son fils atteint d'une maladie mentale. La mise en scène intimiste du film amène le spectateur à prendre part à la vie de la mère. Les détails de son travail sont mis au jour, de même que la relation délicate qu'elle a avec son fils. Le film adopte également une approche documentaire au moment d'interviewer les mères d'enfants handicapés. Elles ont pu témoigner de leur insatisfaction à l'endroit des politiques nationales en vertu desquelles les protections sociales s'avèrent déficientes. Optant pour une perspective humaniste, le film utilise un style cinématographique réaliste. Ce faisant, la dénonciation de la négligence des groupes défavorisés et de l'oppression que les femmes subissent paraissent authentiques.

La sexualité, qui était un sujet tabou dans la société traditionnelle chinoise, ne fait plus l'objet de la censure dans le cadre de la production des films indépendants. Cui Shuqin déclare dans *Working From The Margins* dit :

sexuality in its open form enables the independent films directors to deal directly with the subject (woman). [...] It also reveals the space behind the curtain by making the once-hidden gay image visible. The unrestrained representation of heterosexuality and the counter exposure of homosexuality bring the rhetoric onto center stage and under reinscription¹.

L'apparition de la sexualité à l'écran permet aux femmes et aux homosexuels de s'affirmer. Les femmes et les minorités sexuelles peuvent désormais apparaître à l'écran sans être soumises au filtre du machisme ou de l'hétéronormativité.

L'héroïne de *Weekend Lover*, Li Xin, tombe amoureuse de deux hommes. En plus d'être la protagoniste, elle est la narratrice du film. Le film témoigne ainsi de la lutte émotionnelle dans laquelle elle se trouve alors qu'elle est, au même moment, amoureuse d'un musicien de rock et d'un jeune homme rebelle. La narratrice raconte également des histoires d'amour des jeunes urbains en utilisant la sexualité comme motif narratif. À la fin du film, les personnages se réunissent. Nous sommes quelques années plus tard. La protagoniste et narratrice du film parle au public : « Nous étions des adolescents naïfs, arrogants et impulsifs dans le passé, mais nous avons atteint la maturité maintenant ». Cui Shuqin fait remarquer que « le fait d'annoncer la fermeture du récit et les aspects négatifs de l'histoire de leur jeunesse indiquent

¹ *Ibid.*, p.105.

un certain empressement à mettre fin à leur position de personnages marginaux¹ ». La marginalité semble s'opposer à la maturité. La jeunesse constitue, dans le film, un motif d'exploration de la sexualité. Elle inclut l'homosexualité. C'était un sujet tenu pour anti-éthique dans le contexte de culture chinoise traditionnelle. Les groupes homosexuels n'existaient pas pour l'idéologie contemporaine dont le système politique faisait la promotion. Ils ont, autrement dit, été ignorés. Les créateurs indépendants, qui sont à la poursuite de la réalité sociale, ont tenu à aborder ce thème à l'intérieur de leurs films. Bien que marginale dans la société urbaine, la culture LGBT est active. L'étant, la nouvelle génération urbaine des cinéastes indépendants, eux-mêmes marginaux, ont voulu mettre à jour la manière de vivre de ces groupes.

Parmi tous les tabous culturels présentés dans *Postman* (1995), on retrouve l'homosexualité, le sadomasochisme, les aventures extraconjugales, la prostitution, le suicide, la consommation de drogue et le sida. Il y a des films qui traitent exclusivement de l'homosexualité comme *East Palace, West Palace* (1996), *Men and Women* (1999), *Fish and Elephant* (2001), *Old Testament* (2001), *The Snake Boy* (2002).

East Palace, West Palace est vu comme un film important quant à représentation de la figure gai au cinéma. Zhang Yuan fait appel à une esthétique expressionniste afin de représenter le désir homosexuel. Il attire l'attention du spectateur sur une relation entre deux individus, qu'il associe au pouvoir. L'un des personnages est gai tandis que l'autre est policier.

À partir de 2002, le cinéma *underground queer* chinois a été associé à Cui Zi' qui l'a fondé. De fait, il est tenu pour un activiste du cinéma *underground*. Cui s'est engagé à porter le groupe *queer* à l'écran et à lutter contre l'exclusion de groupe LGBT menée par le système. Ses films se concentrent sur des personnages *queers*, bisexuels et polyamoureux (*Old Testament*, 2002), des transgenres (*Enter the Clowns*, 2002), des travailleuses du sexe (*Ayaya Feeding Boys*, 2003) ou des personnes sexuellement curieuses (*Star Appeal*, 2004). Zhou Yuxing résume ainsi l'engagement de Cui et ses démarches artistiques : « avec une esthétique peu conventionnelle, des séquences extrêmement longues, une caméra instable et

¹ *Ibid.*

une narration minimaliste, le cinéma *underground* de Cui conteste la répression des LGBT menée par les hétéronormatifs ou les représentants du pouvoir de l'État ».

Les films de la sixième génération comme *The Days*, *Summer Palace* (2006) et *Pirated Copy* (2004) s'affranchissent de la sexualité. Ils explorent la nature humaine et examinent les relations interpersonnelles dans la société de leur époque. L'accent est mis sur les expériences intimes des individus.

Dans la société moderne, l'aliénation sociale et l'isolement émotionnel sont associés à la maladie mentale. Dans *Mama* de Zhang Yuan, le fils Dong Dong, qui est mentalement retardé, a grandi dans une famille pauvre sans amour paternel. Les écoles n'acceptent pas un tel enfant et l'isolement social pousse la mère et le fils à leurs limites. L'histoire se déroule lentement. Les images sont en noir et blanc. Quelques séquences de documentaire sont en couleur. Leur insertion dans le film renforce la vraisemblance de l'histoire. Des images issues de la réalité et des images associées à la fiction s'entrecroisent. Des plans rapprochés méticuleux invitent le spectateur à être empathique. Cela est d'autant plus efficace que l'émotion intense des personnages révélée par ce film. Cette manière de faire met en question la condition de vie de personnes défavorisées, voire d'une communauté vulnérable.

He Jianjun, un autre cinéaste issu la sixième génération, a raconté une histoire d'amour entre un infirmier de l'hôpital psychiatrique et sa patiente. Il l'a fait dans son premier film qui a pour titre *Red Beads* (1994). La caméra se promène dans l'hôpital psychiatrique à l'affût des manifestations de l'univers intérieur des personnages. Le récit est centré sur la maladie mentale ou sur les effets des chocs post-traumatiques sur eux. Le film est empreint de subjectivité. Il s'agit, en effet, de découvrir l'identité instable des personnages dans un environnement oppressant, celui d'un l'hôpital psychiatrique. Le spectateur est susceptible de se prêter à une interprétation sociohistorique des structures du pouvoir ou rituels associés aux institutions psychiatriques.

Les films de la nouvelle génération de la ville évoquent également l'existence d'individus qui se trouvent dans la zone grise de la société, soit les vendeurs ambulants, les amuseurs publics, les trafiquants de drogue, etc. Dans *Beijing Bastards*, il y a un jeune écrivain qui se fait arnaquer et est victime de voyous dans la rue. On trouve des vendeurs de DVD piratés

dans le long métrage de fiction *The Pirated Copy* de He Jianjun. Ils se retrouvent également dans le documentaire *Paigu* (2005) de Liu Gaoming et dans *Tiaoyou* (2002) de Zhang Huilin. Des prostituées de Beijing sont représentées dans le film *Winter Story* (2007) de Zhu Chuanming, de même que dans le film *Mai Shou* (2008) de Xu Tong. Le film *Xuechan* (2007) de Peng Tao raconte l'histoire d'un couple qui utilise des enfants handicapés pour tromper des individus afin de leur soutirer de l'argent. Ces portraits font notamment ressortir des conséquences sur les individus d'une « désorientation face à une économie de marché¹ », selon Yomi Braester.

Dans le cinéma indépendant, l'illégalité acquiert un nouveau visage. L'illégalité n'est pas nécessairement représentée pour la combattre. Dans l'histoire de *Pirated Copy*, les DVD des films piratés sont devenus des porteurs de l'humanité. Les personnages se servent des films pour donner un sens à leur vie auquel ils n'auraient pas eu accès autrement. De la même manière, les films indépendants, qui parlent de ces films piratés, invitent le spectateur à reconnaître leur poids et leur portée sur le plan idéologique.

2.1.3 Le thème en commun

En raison de la complexité et de la diversité des espaces urbains, les groupes réputés marginaux de la ville varient selon leurs emplois, leurs statuts sociaux et leurs conditions de vie. Leurs représentations dans le cinéma ne se limitent pas aux seuls types de personnages précédemment évoqués. Les mêmes sujets, que le nouveau cinéma urbain offre à la représentation, constituent un nouveau phénomène qui surgit dans le milieu urbain et parmi les jeunes gens de la ville des années 1990. Grâce à ce mouvement, la nouvelle génération urbaine est à la recherche d'un style de vie individuel alternatif par rapport à l'ensemble de la population. L'art est au service de l'expression individuelle. La sexualité et la criminalité, qui sont au nombre des sujets abordés, sont au cœur des préoccupations des cinéastes de cette génération.

¹ « The experience of anomie and disorientation in ... the age of market economy. » [Traduction libre]. Yomi Braester, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Durham [NC], Duke University Press, coll. « Asia-Pacific: culture, politics, and society », 2010, p. 244.

Les artistes avant-gardes et les délinquants juvéniles sont figurés dans les films phares de la 6^e génération. Le *rock* en tant qu'un médium d'expression de la jeune génération est au service des films. Pour Cui, « la vie urbaine implique une forme de manifestation de soi lorsqu'on fait partie de la jeune génération¹ ». La ville constitue une espace de création pour les jeunes cinéastes. La ville n'est pas seulement représentée comme un décor, mais aussi comme une attitude du personnage et du cinéaste². Les films de cette génération confèrent aux personnages des qualités menant à la rébellion ou à la dissidence. Ils leur accordent une certaine conscience d'eux-mêmes, même si elle s'accompagne d'une inquiétude à caractère existentiel.

En outre, des sujets tabous ont émergé dans le cinéma urbain. La sexualité et l'homosexualité a trouvé leur place à l'écran. La vie désormais cachée de la communauté LGBT est devenue visible. L'image des femmes ne provient plus uniquement des hommes qui exerçaient leur autorité sur elles. Elles s'expriment par elles-mêmes. Les individus mentalement troublés ou les handicapés sont considérés et trouvent leur place à l'écran. La criminalité est tenue pour un sous-produit de la société matérialiste. Ce dernier conduit à une forme d'aliénation individuelle.

Plus essentiellement, les sujets du cinéma indépendant de la Génération urbaine font état de l'inquiétude des cinéastes devant une société en mutation.

2.1.4 Récit et esthétique

Le cinéma indépendant du début des années 90 satisfaisait, le plus souvent, une « impulsion documentaire³ ». Le style documentaire du film permet d'observer des personnages dans leur vie quotidienne et d'opter pour des témoignages. À l'aide d'un montage de style journaliste, d'insertions de musiques différentes, d'utilisation de longs plans-séquences, des thèmes abordés, les films acquièrent une forte vraisemblance. L'attitude rebelle, avant-gardiste et idéaliste de la jeunesse urbaine est mise en relief par une sorte d'esthétique brute. Tout

¹ « Urban life as a form of youthful self-display. » [Traduction libre], Cui, Shuqin, *op. cit.* 2005, p.99.

² Yomi Braester, « From Urban Films to Urban Cinema: the Emergence of a Critical Concept », dans Yingjin Zhang (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, coll. « Wiley-Blackwell companions to national cinemas », 2012, p. 353

³ *Ibid.*, p. 348.

comme la musique rock, qui est chaotique et sauvage, la vie marginalisée de la jeune génération urbaine acquiert ce même caractère. Dans *Beijing Bastard*, le scénario fragmenté et privé d'histoire centrale a un fort impact émotionnel. Les histoires indépendantes les unes par rapport aux autres se déroulent dans le milieu urbain. Cette dernière permet au spectateur d'avoir une meilleure idée de l'atmosphère qui règne dans les villes. Des acteurs non-professionnels interviennent, comme c'était le cas dans les films néo-réalistes italiens. Dans le film *Mama*, des extraits de documentaire font partie d'un récit fictif au caractère minimaliste. Avec attention et minutie, le film présente la vie quotidienne de la mère et son fils. L'approche subjective privilégiée dans le film *Suzhou River* est mise au service de l'incarnation des points de vue des protagonistes. Une voix off et une caméra les suivent alors qu'ils se promènent dans les villes. Des *zooms* imprévus et des cadrages instables dans *Suzhou River* incarnent le désespoir, l'inquiétude et l'incertitude. Cette manière de faire tend à marquer le caractère singulier du protagoniste.

Outre ces films qui partagent une même impulsion documentaire, d'autres, relativement peu nombreux, ont des styles différents. Ils mettent l'accent sur la psychologie humaine, centrée sur l'aliénation émotionnelle des individus qui vivent en milieu urbain. Par exemple, dans *Postman*, le point de vue est celui d'un homme voyeuriste qui travaille pour la poste. Il observe et envahit la vie privée des personnes qu'il côtoie. L'histoire de *The Days* raconte des relations amoureuses modernes en se concentrant sur les changements émotionnels des personnages. De gros plans rapprochés sur les expressions des visages et les mouvements minutieux des corps des personnages sont privilégiés. Dans ces deux films, nous pressentons l'émotion et la psychologie des personnages.

Dans *Red Beads* (1993), l'hôpital psychiatrique est l'espace symbolique où retrouver « l'opresseur » et « l'opprimé ». Dans *East Palace, West Palace*, une salle de bain publique dans la ville interdite symbolise le conflit entre la culture traditionnelle représentée par le policier et la culture moderne qui l'est par le personnage homosexuel. Des symboles comme celui-ci participent au récit. Ils s'offrent à l'interprétation par le spectateur qui en reconnaît le sens et la portée. Une critique sociale est ici proposée d'une façon subtile.

2.1.5 Zhang Yuan, un pionnier du cinéma indépendant

Diplômé de la *Beijing Film Academy*, Zhang Yuan est parmi les cinéastes de la sixième génération. Il a ouvert la voie au financement indépendant du cinéma chinois. Sans autorisation officielle, le réalisateur a assisté et participé à plus de vingt festivals de cinéma internationaux. Il y a présenté son premier film *Mama*. Bien que la distribution en Chine ne lui ait pas été pas favorable, sa participation à ces festivals a attiré l'attention de l'industrie cinématographique internationale sur ses pratiques. Après *Mama*, Zhang Yuan a tourné *Beijing Bastards* et, avec Duan Jinchuan, il a collaboré à la réalisation du documentaire *Square*. La vie quotidienne du début des années 1990 y est représentée, de même que la place Tiananmen, symbole de l'autorité nationale¹. *Sons* (1996) est un long métrage fortement documentaire. Il a été réalisé après *Square*. Le film met en scène les véritables histoires d'une famille. Les personnes qui en font partie y jouent leur propre rôle. Ce film (*Sons*) a été primé au Festival de Rotterdam. Ainsi, le documentaire, ou disons la méthode de tournage documentaire, constitue une composante importante du cinéma de Zhang Yuan.

Les films *Mama*, *Beijing Bastards* et *Sons*, ont en commun une forte impulsion documentaire. Comme Zhang Yuan l'a dit, ce style particulier était « recherché par les élites et l'audience académique² », mais il ne pouvait pas obtenir l'attention du grand public peu habitué à ces pratiques filmiques. Contraint par l'autorité et séduit par le marché, Zhang Yuan n'a pas toujours été un fervent défenseur du cinéma *underground*, ou il ne l'a plus été après 2000. Il a réalisé des films qui s'adressent à un large public : *Seventeen years* (1999), *I love you* (2002), *Green Tea* (2003) et *Jiang Jie* (2003), un film de propagande. Ces films l'ont fait connaître par un large public. Ils ont été en proie à une certaine controverse, dans la mesure où le cinéaste a été accusé de trahison face au cinéma indépendant. Zhang Yuan a toutefois été constant quant à sa recherche stylistique et aux modes de production de ses œuvres.

Comme d'autres cinéastes de la sixième génération, Zhang Yuan accorde une grande importance aux groupes marginaux. Cela se reflète dans ses différentes réalisations de la

¹ La Place Tian'an Men était l'entrée de la cité impériale.

² Michael Berry, « Zhang Yuan: Working up a Sweat in a Celluloid Sauna », in *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005, p.150.

période *underground*. Des enfants souffrant de handicaps mentaux sont représentés dans *Mama*, de jeunes errants urbains le sont dans *Beijing Bastards*, des membres faisant partie d'une famille dysfonctionnelle le sont dans *Sons*. Des homosexuels sont présents dans *East Palace*, *West Palace*, des personnes transgenres apparaissent à l'écran dans *Miss Jin Xing* et des ménages mis à mal dans *Démolition et Relocalisation* sont au cœur du récit. L'attention portée sur ces groupes de personnes vulnérables et sans voix sur le plan social a servi à évoquer divers problèmes sociaux. Vivant dans la ville de Beijing, le cinéaste explore souvent les espaces urbains dans son film. Le paysage de Pékin apparaît dans *Beijing Bastards*, *Demmolition and Relocation* et *Mama*. Des architectures anciennes de Pékin font partie des décors dans *East Palace*, *West Palace*. D'un film à l'autre, Zhang Yuan se prête à différents choix artistiques. Des séquences documentaires surgissent dans le film *Mama*. Le récit est fragmenté dans *Beijing Bastards*. Une vraie histoire compose le film *Sons*. Des opéras traditionnels sont revisités dans *East Palace*, *West Palace*. Ce dernier film est considéré comme un point tournant du style du cinéaste, puisqu'il est passé du documentaire à la fiction.

Avant 1996, les œuvres de Zhang Yuan mobilisaient généralement des techniques documentaires. Ainsi que Zhang Yinjing le faisait observer, dans *The son*, Zhang Yuan s'est inspiré directement de « vraies personnes et de vrais événements [. II] a laissé les personnes jouer elles-mêmes dans le film¹ ». Il a fait montre d'une véritable impulsion documentaire lorsqu'il a utilisé des images documentaires dans ses films de fiction (*Mama*, *Beijing Bastards*). Il s'est également inspiré du style néoréaliste en utilisant des acteurs non professionnels dans ses premiers films. Des prises de vue non scénarisées, de longues séquences et des récits fragmentés y sont également privilégiés. Ce mélange permet de révéler des sujets marginaux, en les présentant comme des « vérités et [des] réalités cachées² ». Les vies difficiles de gens vivant en marge de la ville sont mises en relief, de même que leur état mental.

Insistons sur le fait que sa préférence pour le documentaire n'a pas empêché Zhang Yuan d'explorer de nouveaux styles. En 1996, avec le film *East Palace*, *West Palace*, il est passé de l'examen de la réalité sociale à celui de la réalité psychologique, du néo-réalisme à un

¹ Yingjin Zhang, *op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*

réalisme psychologique. Son regard s'est, cette fois, tourné vers la communauté homosexuelle.

2.1.6 Analyse du film *East Palace, West Palace*

Avant l'apparition de *East Palace, West Palace*, l'homosexualité n'était jamais apparue dans le cinéma en Chine continentale. La culture de masse et l'autorité gouvernementale s'y opposaient. Le film *East Palace, West Palace* a mis au jour l'image d'homosexuels et il l'a exposée aux spectateurs chinois. Cette initiative, révoltante selon Cui Shuqin, « a subverti le discours hégémonique et soumis l'image gai à la discussion publique¹ ». Cui Zi'en, un autre cinéaste qui a porté son attention sur la communauté homosexuelle, a également utilisé une caméra DV pour enregistrer la vie quotidienne de la communauté. Il l'a fait au moment où Zhang Yuan avait déjà abandonné son style documentaire ou néo-réaliste pour se tourner vers un style dramatique, un cinéma de fiction. D'autres films sur les questions LGBT ont été produits en dehors de la Chine continentale. *Happy together* (1997) de Wang Kar-wai a été réalisé à Hong Kong, tandis que *Lan Yu* (2001) de Stanley Kwan a été produit à Taïwan. Sans les limitations de la censure, ces films ont pu présenter des scènes dans lesquelles la sexualité est explicite.

L'histoire de *East Palace, West Palace* se passe pendant une interrogation menée par un policier, Xiao Shi. Son prisonnier, A Lan, est homosexuel. Pendant une rencontre avec son amant gai dans un parc de Beijing, A Lan est interpellé et conduit au commissariat. Par dégoût, il se prête à un exercice de discrimination. L'agent Xiao Shi le traite de manière irrespectueuse. Pendant l'interrogation qu'il subit, A. Lan raconte son histoire à Xiao Shi. À la fin de l'interrogation, il dit à Xiao Shi qu'il l'aime. Xiao Shi, étonné, tente de faire sortir A Lan du commissariat. A Lan refuse. Par la suite, Xiao Shi force A Lan à s'habiller et à se maquiller en femme. Ils se câlinent et s'embrassent. Dans un bâtiment abandonné, Xiao Shi bat A Lan violemment. A Lan, qui est masochiste, y trouve du plaisir. Cette fois, c'est A Lan qui interroge Xiao Shi : « tu m'as posé plein de questions, pourquoi ne pas vous les demandez vous-même? ». Le film se termine avec le départ de Xiao Shi.

¹ « The cinematic construction (of homosexual image) subverts hegemonic discourse and brings the gay subculture into cinematic representation and public discussion. » [Traduction libre], Shuqin Cui, *op. cit.*, p. 106.

Le « palais nord » et le « palais ouest » sont des toilettes publiques situées dans les parcs. Elles se trouvent des deux côtés de la place Tiananmen à Pékin. Les homosexuels de Pékin s’y réunissent. Ce sont dans ces « palais » que les premières intrigues se déroulent. Le titre du film est fortement connoté en raison de cette localisation spéciale de l’action : en marge du symbole de puissance gouvernementale. Le film reflète ainsi le statut social défavorable de la communauté homosexuelle en Chine, dont on dira qu’elle est marginale. À l’aide de diverses stratégies esthétiques ou narratives, le film n’en défend pas moins leurs droits. Il constitue une allégorie mettant à jour la subversion du pouvoir central.



Au début du film, la caméra se déplace (travelling). Elle franchit le mur du parc et se glisse dans les toilettes des hommes où A Lan est victime d’un interrogatoire malveillant de la part de l’agent de police. Un deuxième interrogatoire est mené par les « réformateurs » civils. Ces deux interrogatoires mettent en cause les relations de l’autorité (le pouvoir) avec le peuple (dont les marginaux font, en principe, partie). Les décors où ces actions se situent sont significatifs. Il s’agit de toilettes malpropres. Les murs sont envahis d’herbes sauvages. Ces lieux forment un fort contraste par rapport au parc où il y a beaucoup d’animation. Symboliquement, l’espace gai est séparé du monde de la norme. Cette utilisation particulièrement symbolique des décors se trouve également dans la présentation du commissariat. Le récit du film se déroule en grande partie dans ce dernier endroit. Pendant que A Lan est observé, le plan présente le commissariat d’un point de vue subjectif. La nuit, la caméra encadre le bâtiment situé au fond de l’allée bordée d’arbres. Cette image suscite immédiatement un sentiment de mystère. Le plan qui suit montre l’intérieur du bâtiment à partir duquel une cour centrale apparaît. Le bâtiment semble inviolable et isolé du monde extérieur. Ce lieu austère revêt un caractère mystérieux et sacré. Par la suite, le commissariat semble plus ouvert sur le monde grâce aux portes et fenêtres qui y sont disposées. Elles permettent de voir le prisonnier de l’extérieur. L’autorité semble omniprésente auprès des

individus. Ces lieux invitent à des interprétations qui concernent l'environnement social des homosexuels et la position des institutions qui exercent leur autorité sur eux.



L'histoire implique, bref, des individus aux prises avec le pouvoir de l'État. La relation sadomasochiste est l'enjeu principal du film. Pendant l'interrogation, A Lan avoue à la police son complexe masochiste, son désir de souffrance physique et de soumission mentale. Selon la sociologue Li Yinhe, « la relation sadomasochiste est la sexualisation de la relation de pouvoir¹ ». Il semble que le sadisme soit associé au pouvoir, tandis que le masochiste « se soumet complètement pour obtenir le pouvoir² ». « C'est [de] ludification des relations de pouvoir [dont il s'agit]³ ». Cela explique la raison pour laquelle Alan a tenté de provoquer la colère de Xiao Shi. Il l'a fait en racontant son expérience masochiste avec son amant de jeunesse. Ce faisant, A Lan tend à indiquer qu'il peut résister au contrôle de l'agent Xiao Shi. Après que Xiao Shi ait fait preuve de violence contre lui, Alan a affiché une expression de succès et de bonheur. Ainsi, l'agent Xiao Shi, qui représente l'autorité, et A Lan, qui représente les homosexuels, ont mis en scène un jeu de pouvoir à travers un désir sadomasochiste. En manipulant sa relation avec Xiao Shi, Alan défie l'hégémonie de la société.

Le scénario du film affiche une progression dramatique liée au changement de pouvoir entre les deux personnages. Au début, Xiao Shi a arrêté A Lan. Il l'a amené au poste de police. Alan était accroupi dans un coin. À ce moment, il était filmé en plongée et semblait fragile.

¹ «虐恋是权力关系的性感化»[traduction libre], Yinhe Li, *Sociology of Sexuality (虐恋亚文化)*, 1^{re} éd., Huhehaote, Nei Menggu da xue chu ban she, coll. « Li Yinhe wen ji », n° 006, 2009, édition Kindle, # 3076-3077.

² «彻底的屈从是为了得到权力» [traduction libre], *Ibid.*, # 3182-3188

³ «虐恋是权力关系的游戏化» [traduction libre], *Ibid.*, # 3182-4100.

Xiao Shi était assis sur une chaise, en position de force. Lorsque Xiao Shi interroge A Lan, la caméra se situait parfois à l'extérieur du bâtiment, de l'autre côté des fenêtres. A Lan était constamment observé par le policier et la caméra. En champ/contrechamp, Xiao Shi répondait aux questions qu'A Lan pose. Sauf au moment où leur image apparaît dans le miroir, ils apparaissaient rarement ensemble à l'écran.



La situation initiale évolue à la 33^e minute du film, au moment où A Lan avoue son identité d'écrivain et lorsque Xiao Shi l'invite à s'asseoir sur la chaise qu'il occupait. Peu après, A Lan raconte son complexe masochiste. Ce faisant, il annonce : « j'ai réalisé que j'étais vivant ! ». Cette déclaration d'identité constitue un signe de désobéissance pour Xiao Shi. C'est la première fois que son autorité est contestée. La relation de pouvoir de Xiao Shi sur A Lan est de nouveau questionnée. À la 43^e minute, Alan raconte qu'il a été battu par la foule dans sa jeunesse. Puis, il fait face à la caméra et dit : « Si ce n'est pas permis de souffrir pour la vie, à quoi ça sert de vivre ? ». Par sympathie, Xiao Shi lui tend une cigarette. A Lan se lève. À ce moment, ils apparaissent ensemble dans l'image et font face à la caméra. Ce changement de position des personnages révèle une sorte d'équilibre retrouvé du pouvoir. Après avoir entendu l'histoire de l'ami travesti d'A Lan, Xiao Shi se rend compte qu'Alan ne répond pas à toutes ses questions. Il use de violence contre A Lan. À genoux sur le sol, A Lan cite sa mère : « sans obéissance, la police vous arrêtera ». Il lui explique que, dès qu'il a entendu cette phrase dans son enfance, il a éprouvé du désir pour les policiers. Sans s'en apercevoir, l'identité de Xiao Shi et la violence qu'il exerce sur A Lan satisfont les désirs de ce dernier. Dès lors, le pouvoir entre les deux personnages commence à s'inverser. Après une heure et onze minutes du film, Xiao Shi libère A Lan. Cette fois, c'est A Lan qui, à l'extérieur du commissariat, observe Xiao Shi à travers la vitre. La position d'interrogateur/interrogé a changé. A Lan a pris l'avantage. Peu après, il dit : « Je t'aime » à

Xiao Shi. En recevant cette déclaration, Xiao Shi est temporairement compromis. Ensuite, il lui demande de se travestir en femme. Après quoi, il éprouve un désir ardent pour A Lan. Les deux s'embrassent. À la fin du film, Xiao Shi part seul. La caméra emprunte le regard de A Lan qui l'examine de haut en bas. Cela laisse à penser que A Lan a gagné. Xiao Shi a, quant à lui, surmonté la discrimination homophobe dont il était à l'origine. On remarque que la relation entre A Lan et Xiao Shi est, au début du film, une relation d'opposition entre l'autorité et la marginalité. Elle se développe à la fin du film vers une relation inverse, car la marginalité s'empare du pouvoir et s'écarte de l'autorité.



Le film a par ailleurs changé de narrateurs. Un narrateur extradiégétique, soit, dans ce cas-ci, une voix extérieure à l'histoire est intervenue et un narrateur intradiégétique a fait de même. Ce dernier, c'est le personnage A Lan. Le récit alterne entre la focalisation zéro (point de vue extérieur) et la focalisation interne (point de vue subjectif). Cette dernière focalisation s'accorde avec le discours de A Lan. Bien que les homosexuels ne puissent pas exprimer leurs propres droits dans la réalité, le film leur donne un droit de parole. Au cours de l'interrogatoire, A Lan ne répond pas à toutes les questions que Xiao Shi pose. Au contraire, il raconte son histoire de manière erratique. Il le fait, malgré les interventions de Xiao Shi pour l'inciter à parler. Entrecoupé par le discours de A Lan, Xiao Shi tombe dans une situation passive. Le film construit une image gaie à travers les *flash-back* de A Lan accompagnés de sa voix off. Le discours de A Lan est une occasion de faire connaître l'homosexualité. Ce système de narration renforce la sympathie du spectateur pour le narrateur. A Lan dit à Xiao Shi : « nous vous aimons, il n'y a pas d'autre choix ». En utilisant « nous » et « vous », A Lan s'adresse non seulement à son interrogateur, mais aussi aux spectateurs ou au grand public. L'énonciation ne se limite pas au seul cadre du récit, elle se réfère à la réalité et invite à y réfléchir.

L'identité de A Lan est expliquée au cours du discours qu'il tient. Sa voix intervient de même que des images tirées de sa mémoire. De manière fragmentée, il parle de l'absence du père, de l'attachement à caractère sexuel qu'il a eu envers sa mère, de l'agression sexuelle de jeunesse qu'il a subie, de même que de ses relations homosexuelles. Ses expériences ont forgé son identité homosexuelle. Il a également parlé du traitement injuste qu'il a subi à l'âge adulte en raison de son orientation sexuelle, que l'autorité a essayé de « guérir » avec les traitements forcés. Parce qu'il y a résisté, il s'est opposé à l'autorité. Il fait état de sa douleur et du désespoir qu'il a ressentis. Le film communique avec les spectateurs en les invitant à s'identifier au personnage.

Le discours de A Lan évolue. Au début, il ressemble à une confession et, à la fin, à une plainte. Les phrases suivantes en font état : « vous avez tort », « Non, je suis gai, et je l'aime », « pourquoi ne pas demander à vous-même ? ». Le discours de A Lan est adressé au pouvoir qu'il cherche à renverser. Outre sa mémoire à laquelle il fait appel pour se raconter, A Lan inclut aussi une histoire à caractère mythologique. Dans le mythe qu'il raconte, une prisonnière tombe amoureuse de son garde ou de son bourreau. Ému par l'amour qu'elle a pour lui, le garde la libère. La prisonnière, c'est A Lan, tandis que le garde est représenté par Xiao Shi. Cette sorte de métaphore qu'implique le recours au mythe est un moyen pour le personnage de prendre la parole et de convaincre son interlocuteur.

Le style de *East Palace, West Palace* a un caractère mélodramatique. Les intrigues dépendent beaucoup des dialogues. Les personnages sont sentimentaux. Ils font appel aux émotions, qui forcent l'empathie du spectateur. Mais le film est, en quelque sorte, surréaliste ou fantastique. La mise en abîme de Kunqu, une forme d'opéra traditionnelle, rompt avec la réalité établie par le récit. La mise en scène de cette partie du film relève d'un univers surréel, fantastique. Le fond sonore et la musique sont également mystérieux et chargés de théâtralité. Cette dernière a permis de dévoiler le monde intérieur du personnage. Lorsque la prisonnière est arrêtée par le garde, avec ses mains « grosses et puissantes » et lorsqu'elle est exécutée par le bourreau muni d'une lame « tranchante et froide », l'expérience mentale du personnage est montrée d'une manière dramatique. De plus, les traits particuliers de Kunqu, mélancoliques et tragiques, renforcent la psychologie du personnage. Ils contribuent à l'abolition de la frontière entre la réalité et l'imaginaire. En plus de l'opéra, le film utilise un traitement

subjectif afin de rappeler des souvenirs et des images empreintes d'imaginaire dont le personnage gai est à l'origine. Les espaces où des relations sexuelles ont lieu sont des salles de bain sombres et humides, des bâtiments abandonnés ou des ruines. Les formes privilégiées évoquent la psychologie du personnage.



East Palace, West Palace est un film qui témoigne de l'homosexualité en Chine. Il fait état des considérations du pouvoir à son endroit. Les expériences personnelles, que le personnage relate, « normalisent » l'homosexualité. Elles ont été longtemps discriminées et leur existence a été cachée. Les styles dramatiques et fantastiques mettent en évidence la psychologie du personnage. C'est ainsi que le film ridiculise les préjugés envers les communautés marginales et bouleverse les idées traditionnellement enracinées dans la culture patriarcale qui les concernent. Comme le scénariste du film Wang Xiaobo et son épouse Li Yinhe en ont témoigné, ils espèrent que, à travers une telle écriture, la société accordera à la communauté homosexuelle suffisamment d'attention et qu'elle bénéficiera des mêmes droits que les hommes (en référence aux droits de l'homme¹).

2.2 La banlieue ou l'Analyse du film *Still Life*

2.2.1 Le Cinéma natal ou la Nouvelle quête de racine

Le terme « banlieue » connaît plusieurs acceptions selon les pays où on l'utilise : pour la Chine, les banlieues désignent des zones inférieures aux grandes villes et supérieures aux régions rurales. L'économie y est sous-développée, l'artisanat et le développement industriel constituent la partie principale de leur économie. Les petites villes et les faubourgs sont tenus pour des équivalents de la banlieue. C'est ce que l'expression *Cheng Zhen* désigne en chinois.

¹ 王小波 (Wang Xiaobo),李银河(Li Yinhe), *他们的世界——中国男同性恋群落透视* (*Their Worlds: A Deeper View of the Homosexual Community in China*), 1st éd., Shanxi, Shanxi Renmin Chubanshe, 1993.

Après la réforme néolibérale, les banlieues chinoises ont été démolies et transformées. Leur population a été placée dans un contexte qui leur impose une mobilité constante. L'émergence de nouveaux types de régions, comme le « village dans la ville (*Cheng zhong cun*) » et la « combinaison de villes et de cantons (*Cheng xiang jie he bu*) » implique diverses difficultés sociales, sans doute provoquées par l'urbanisation rapide.

Dans *Bearing Witness : Chinese Urban Cinema in the Era of the "Transformation"*¹, Zhang Zhen a indiqué que, concernant le cinéma indépendant chinois, Jia Zhangke a inauguré une phase différente de celle de la sixième génération et que, après Jia, de nouveaux cinéastes ont émergé. Ces derniers ne faisaient pas partie de l'académie regroupant des élites de la production cinématographique. Dévoués à la cause du « cinéma amateur² », les nouveaux cinéastes indépendants utilisent des caméras numériques pour capturer la vie quotidienne d'une manière brute et observatrice. Le cinéma indépendant se tourne vers les banlieues. Les films qui en font partie sont souvent tournés dans les villes natales des cinéastes. Ce courant est aussi nommé « cinéma natal (*Jiexiang Dianying*) » ou « nouvelle quête de racine (*Xin xungen yundong*) » par certains.

Ce courant, qui implique une quête des racines, a été marqué par l'apparition de *Rain Clouds Over Wushan* (1995) de Zhang Ming, dont l'histoire a lieu dans la petite ville de Wu Shan. Il est plus officiellement représenté par Jia Zhangke. Ce cinéaste a expliqué les raisons pour lesquelles la création du cinéma banlieue lui tenait à cœur :

En Chine, la différence entre grandes et petites villes est frappante, ainsi qu'entre les villes côtières et celles de l'Intérieur. Mais tout le monde ne la mesure pas. Voilà pourquoi il me semble utile de montrer les films à Pékin, pour permettre aux Pékinois de s'intéresser à la réalité des petites villes³.

Sa *Trilogie Locale* inclut *Xiao Wu* (1997), *Platform* (2000) et *Plaisirs inconnus* (2002). Les histoires se déroulent dans la ville industrielle de Fenyang où le cinéaste est né. D'autres cinéastes ont également exploré leur ville natale dans leurs films. Kaili de Bigan et Ordos de Zhou Ziyang ont été les sujets de films. Un village du Nord-Ouest au Gansu de Li Ruiyu et

¹ Zhen Zhang, *op. cit.*, p.15.

² *Ibid.*

³ Luisa Prudentino, *Le regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003, p. 95.

une ville industrielle au Hei Longjiang de Diao Yinan ont également été représentés. Les films sont ainsi marqués par des traits géographiques spécifiques. La nouvelle quête de racines est née de la réflexion des cinéastes sur les pays qui les a vus naître. Elle reflète la crise individuelle de chacun face à l'environnement turbulent contemporain. Ces films se concentrent sur les individus ordinaires dont on prétend qu'ils font partie d'une sous-classe. L'identité des cinéastes, les procédés associés à la production, les contenus narratifs et les styles pour lesquels ils optent font plus ou moins partie des caractéristiques communes des films de ce courant.

2.2.2 Les figures de la marginalité en banlieue

Les personnages dans le cinéma de banlieue sont tenus pour marginaux, parce qu'ils sont au nombre des chômeurs, des artisans, des forains, des vagabonds, des migrants. Comme Zhang Zhen le suggère, une distinction apparaît entre « les bohèmes urbains mécontents, mais néanmoins hautains¹ » qui apparaissent dans les premiers films du cinéma indépendant et « les artisans, les petits voleurs ou les artistes migrants qui s'imposent dans les petites villes² ». Cette distinction peut être interprétée comme un « marqueur visible d'un changement paradigmatique dans la Génération urbaine à la fin des années 1990³ ».

Les banlieues deviennent des lieux d'émergence des artisans et des marchands. C'est le cas concernant le voleur Xiao Wu dans *Xiao Wu*, un artisan pickpocket. Il préfère être vu comme un artisan, car, comme eux, il travaille pour avoir de l'argent. Silencieux et timide, il marche souvent seul dans les rues à la recherche de cibles ou d'éventuelles victimes. Bien qu'il rejette la loi, il est attaché aux membres de sa famille et à ses amis. Malgré ses efforts pour partager d'anciennes valeurs confucianistes, Xiao Wu est, pour finir, abandonné par sa famille et ses amis. Les réformes économiques et la course à l'argent ont transformé les relations entre les gens, ainsi que la culture et les valeurs qu'elle offre en partage. Le personnage est un jeune homme typique qui vit dans la petite ville de Fenyang. Il n'a pas reçu une bonne éducation, il fait un travail simple et répétitif. Il est incapable de rompre avec la situation difficile dans laquelle il se trouve. Un rôle similaire est apparu dans *Rain Clouds Over Wushan*. Mai Qiang

¹ «The disaffected but nonetheless haughty urban bohemians. » [Traduction libre], Zhen Zhang, *op. cit.*, p. 16.

² « The 'artisans'(petty thieves or migrant amateur performers) in small towns. » [Traduction libre], *Ibid.*

³ « A visible marker for a paradigmatic shift within the Urban Generation in the late 1990s. » [Traduction libre], *Ibid.*

est un jeune signaleur qui travaille sur le fleuve Yangtze. Il habite dans un petit phare dans les Trois Gorges qui allait être submergé. Il est solitaire, mais il rêve de rencontrer une jeune femme grâce à laquelle son quotidien pourrait changer. Dans *The Orphan of Anyang* (2001), un mécanicien est condamné à mort après avoir tué un homme par accident. Les artisans et des marchands ambulants sont des figures qui tentent d'échapper à leur existence, mais leurs tentatives semblent toujours futiles. Leur impuissance et leurs silences les désignent comme des êtres sans pouvoir dans la société. C'est seulement dans l'amour ou l'amitié qu'ils retrouvent leur dignité perdue.

Le nomadisme semble un sujet important. Certains personnages sont des hors-la-loi qui dénoncent le conformisme. Ils sont souvent présentés comme des êtres irrationnels et démunis. Des exemples suivent. Dans le film *plaisirs inconnus*, Bin Bin vend des disques piratés pour rembourser une dette. Lui et son ami fument des cigarettes et flânent dans les rues sinueuses d'une petite ville. Les deux jeunes hommes ont tenté de voler une banque. Dans *Still Life*, le nomadisme s'exprime par le personnage Xiao Ma. Il est l'homme de main d'un tyran local. Au moment où il veut aider les autres, il est tué lors d'un combat. Enterré sous des décombres, il est oublié. Trois voyous dans *Walking On The Wild Side* (2006) se sauvent après avoir participé à un incident très violent. Ce sont trois adolescents téméraires qui connaissent l'amitié et la trahison pendant leur évasion. Ils paraissent désorientés. Leur jeunesse est imprégnée de violence et de brutalité. Ayant traversé une période de chômage collectif (*xia gang*), étant en proie à la pression du développement du pays, les nomades s'opposent à morale et à l'ordre. Au lieu de critiquer ces personnages, les films, qui en parlent, les observent avec sympathie, car, pour les cinéastes, les hors-la-loi sont les victimes d'une époque. Dans un monde où chacun se bat pour survivre, l'indifférence pour les autres gagne en importance.

Les figures intellectuelles et artistiques prennent, elles aussi, une place dans le cinéma de banlieue. Éclairés par la culture occidentale, les personnages qui les représentent poursuivent leur quête de liberté et de bonheur personnel. Ce sont des idéalistes qui essaient de s'arracher de l'ombre pour atteindre la lumière. Les jeunes musiciens dans *Platform* (2000) se trouvent à la fin de la révolution culturelle des années 70. Dans les conditions changeantes, qui ont eu cours au début de l'ère de la réforme post-mao, les jeunes membres de la « troupe culturelle

(*wen gong tuan*) » font face à diverses déceptions. Ils cherchent en vain à accomplir leurs rêves, car la modernité ne semble pas être à la portée des gens issus de la banlieue. L'image d'artiste dans le cinéma de banlieue reflète, encore une fois, celle des cinéastes indépendants. Ce sont des gens qui s'expriment à travers l'art, qui désirent prendre position contre les inégalités sociales, mais qui se trouvent en marge de la société.

La dernière figure que nous voudrions aborder ici est celle des migrants. Dans les banlieues, il y a surtout des mineurs qui travaillent dans les mines de charbon à Shanxi et des millions de personnes obligées de se déplacer à cause de la construction du barrage des Trois Gorges. Les migrants sont non seulement les victimes de grands projets nationaux, mais aussi des témoins de l'Histoire. Dans *Blind Shaft* (2003), Tang Chaoyang et Song Jinming, deux mineurs, gagnent peu. Pour cette raison, ils pensent arnaquer un jeune garçon et le tuer pour avoir une fortune associée à une compensation. Yuan, un jeune homme naïf, va travailler dans la mine sans connaître le malheur qui l'attend. Dans ce film, les descriptions de la condition précaire de travail renforcent le ton tragique du film. Dans *Night and Day* (2004), l'histoire se passe dans le même genre de paysage ténébreux. Le mineur Guangsheng a survécu à l'éboulement de la mine, mais son ami en est mort. L'histoire porte sur la rédemption, le désir et l'amour. Les maux et les crimes croisent l'amour et les bonnes actions. Dans les deux derniers films, les personnages sont aux prises avec des pensées individualistes. À cause des conséquences de la modernité, ils commettent des gestes violents dont ils sont aussi victimes. D'autres figures de mineurs se remarquent dans les films *Still Life* et *Platform*. Elles révèlent l'empathie des cinéastes pour eux, car, malgré la précarité extrême qu'ils subissent, ils restent à l'ombre du développement capitaliste. Par ces films, on conçoit qu'ils se déplacent d'une région à l'autre dans l'espoir de dénicher un bon emploi.

Le barrage des Trois Gorges est non seulement apparu comme un décor, il fait aussi partie de la narration, puisque leur disparition entraîne nombre de conséquences auprès de la population des nomades et des migrants. C'est le cas dans les deux films *Still Life* et *Rain Clouds Over Wushan*. Dans *Still Life*, le travailleur migrant San Ming voyage entre les montagnes des Trois Gorges. La caméra l'accompagne en étant l'observatrice de l'espace de la banlieue promise à la démolition. Les anciennes villes seront englouties sous les eaux de barrage. Les deux personnages partent à la recherche de leur passé, mais ils passent, pour le

faire, entre de grands chantiers et des ruines. Des plans montrant des protagonistes au sein d'un paysage, qu'on est en train de détruire, témoignent de l'insignifiance et de la solitude des individus face au développement économique de l'État.

2.2.3 Un personnage commun : le flâneur

Aux prises avec la tradition, qui oppose le milieu rural et la modernité de la ville, les individus, les nomades ou les migrants, qui vont d'une banlieue à une autre ou d'une ville à une autre, semblent ne plus savoir où aller. Ils ont tous la même allure. Leur posture est relâchée. Ils semblent distants, isolés et indifférents face à l'environnement extérieur. Dans les films, les flâneurs urbains sont actifs, tandis que ceux de la banlieue sont plutôt passifs. Les actions de ces derniers paraissent fastidieuses. Leurs moyens de déplacement varient. Ils marchent dans *Xiaowu* et *Still Life*. Ils sont à vélo dans *Platform*. Ils se déplacent à l'aide de motos dans *Kaili Blues* (2015) et *Unknown Pleasure*. Les déplacements sont plus ou moins rapides, car ils s'ajustent aux moyens de locomotion des personnages et à l'environnement ils ont lieu. Les déplacements ou les déambulations des migrants sont à l'échelle du temps et des espaces à franchir. Leurs constants déplacements mettent à jour leur étrangeté relativement aux citoyens sédentaires. Par rapport à la société dominante, ce sont des exclus.

D'après Zhang Yinjing, il s'agit d'une altérité :

(mobility) produces a space of "othering" where the encounter with others is made enjoyable through embodied movements, and where individual identities are suspended to ensure anonymity in an urban crowd or others¹.

Le nomadisme ou la migration auquel les marginaux se prêtent sont indissociables de l'anonymat des individus. En plus de la mise en lumière d'un « espace d'altérité », les films font état de la psychologie des personnages. L'errance, qui est la leur, implique aussi un état mental particulier. Dans le film *Xiao Wu*, la confusion mentale du personnage vient de l'abandon qu'il a vécu de la part de la famille et de son ami. Dans le film *Platform*, la désillusion du personnage face à des promesses, qui ne se réalisent pas, fait son désespoir. Dans le film *Uniform* (2003), la quête d'un amour impossible désespère le personnage. Les protagonistes sont confrontés à la perte de leurs convictions dans une atmosphère changeante.

¹ Yingjin Zhang, *op. cit.*, p. 93.

Les personnages échouent à s'intégrer à un Nouveau monde capitaliste et individualiste. Bien que la réforme des marchés les ait peu touchés, leurs conditions de vie ne se sont pas améliorées. Jia a constaté que les jeunes Chinois « n'ont pas eu le temps de se préparer à affronter la crise de l'individu [...]. L'énorme impulsion donnée au développement du pays exerce sur les jeunes une pression déconcertante face à laquelle ils se trouvent complètement démunis¹ ». Ils ont perdu leur but dans la vie. Cela entraîne des conséquences différentes ou diverses réactions de la part des personnages. La culture pop joue un rôle important. Elle permet à certains de trouver un réconfort. Dans plusieurs films, la musique populaire agit comme un motif affectif. L'intériorité des personnes se révèle par la subtilité de la musique. Pour le migrant Xiao Ma, personnage dans le film *Still Life*, c'est le cinéma qui lui permet de sortir du quotidien. De plus, la violence de certains personnages est manifeste. Il s'agit d'une manière d'extérioriser leurs émotions. Elle vient de l'aliénation de l'individu que les figures du nomadisme, de la migration ou d'individus hors-la-loi expriment. Les personnages restent toutefois en quête d'amour et en proie à des désirs sexuels qui s'expriment de manière improvisée. Par exemple, Xiao Wu cherche un moment paisible chez son amant Meimei (*Xiao Wu*).

L'errance, dont il est ici question, a également un caractère métaphorique. Dans les films de Jia Zhangke, elle est associée au long voyage de la vie et au fatalisme avec lequel les personnages l'abordent. Zhang interprète ainsi la présence de la gare utilisée dans le film *Platform* : « *a platform is the place where you start a journey, it's also the place where you finish a journey. That's the fate of characters in this film* ». Pour les personnages dans le film *Platform*, la gare de trains implique un retour perpétuel à la case départ. Les personnages sont ainsi placés dans un perpétuel état d'attente. Ils attendent en vain de profiter de l'essor économique de l'État en partant du village à l'aide du train. D'une certaine manière, le train n'en est jamais parti. Les errants sont devenus les prisonniers d'un voyage avorté, puisque, dans les faits, ils n'ont jamais pu être prospères. Le bien-être n'a jamais été leur lot.

¹ Luisa Prudentino, *op. cit.*, p. 89.

2.2.4 Une esthétique de l'errance

Les films de banlieue partagent une même esthétique, un même goût pour la poétique. Les cinéastes préfèrent utiliser des plans-séquences pour accompagner les personnages alors qu'ils sont en errance. Pour Pasolini, ce genre de pratique agit comme un « discours indirect libre ». L'errance des personnages qui entraîne celle de la caméra tient lieu de démonstration librement consentie par le cinéaste. Pour Gilles Deleuze, le récit poétique « dépasse le subjectif et l'objectif. [Il va] vers une forme pure qui s'érige en vision autonome [...]. C'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût de "faire sentir le cinéma"¹ ». Des plans-séquences surgissent dans *Kaili Blues* et *Rain Clouds Over Wushan* qui correspondent parfaitement à ce goût de faire sentir le cinéma ou son langage par le spectateur.

Un plan-séquence, qui dure quarante minutes dans *Kaili Blues*, est constitué de mouvements de caméra qui participent d'une certaine pratique poétique. La caméra erre sur les chemins sinueux du village de Dangmai. Elle fait l'aller-retour entre de différents personnages principaux. Le film opte pour le point de vue d'un observateur attentif aux déambulations des personnages. L'alternance de son attention entre deux personnages principaux ajoute à la séquence une grande fluidité. Le caractère poétique du film s'en trouve enrichi.

Le plan-séquence au début du film *Rain Clouds Over Wushan* fait appel à une fluidité similaire. Le film privilégie toutefois des points de vue sur l'environnement qui entoure le personnage. En plongée, contre-plongée, pano-travelling, une séquence donne à voir des montagnes verdoyantes, alors qu'un bateau pénètre lentement dans le cadre (du côté droit). Le protagoniste Mai Qiang apparaît au premier plan de l'image. Il est situé au coin inférieur gauche du cadre de l'image, tandis que la caméra se place entre la montagne, le phare et le Ciel sombre. D'après Tarkovsky, « the time that pulsates through the blood vessels of the film, making it alive, is of varying rhythmic pressure² ». Ce cinéaste, rendu célèbre par sa quête de pratiques poétiques à l'écran, cherche à laisser couler le temps à travers ses films. Cela confère à ses films un caractère à la fois poétique et réaliste. Dans le plan-séquence de *Rains Clouds Over Wushan*, le paysage de la ville où se trouve le héros est présenté à l'aide

¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983, p. 108.

² Tarkovsky, Andreï, *Sculpting in Time, Reflection on the Cinema*, Texas, University of Texas Press, 1986, p. 114.

d'un panoramique. Sa durée correspond au mouvement naturel du regard. Ce plan, qui est fortement descriptif, met à profit une certaine poésie du paysage. Il permet également d'explorer l'intériorité du personnage. Il le fait en mettant en scène son rapport avec l'environnement.

L'esthétique du film est liée à certains éléments. Des objets arrachés de leur environnement acquièrent un caractère métaphorique et émotionnel. D'après Gilles Deleuze, certaines images peuvent être tenues pour des images-affection. C'est le cas lorsqu'un objet, qui apparaît sous la forme d'un insert par exemple, semble avoir été « arraché de l'image aux coordonnées spatio-temporelles [différentes] pour faire surgir l'affect en tant qu'exprimé¹ ». L'attitude du moine taoïste, qui surgit dans *Rain Clouds Over Wushan*, constitue une marque à caractère affectif. Il s'agit d'une image-affection. La boule disco et la montre présentées dans *Kaili's Blue* sont d'autres exemples d'images-affection. Ces objets ne permettent pas de faire avancer le récit, mais leur signification est liée à la thématique du film.

L'attitude du moine est associée à la fatalité, tandis que la boule disco s'accorde au souvenir d'un personnage qu'elle suscite. La montre correspond au temps ressenti par un autre personnage. En plus de l'attitude du moine, les objets extraits de leur environnement font surgir des affects dont les personnages témoignent. Il est toutefois possible qu'un spectateur inattentif ne fasse pas le lien entre la boule disco et le souvenir que le personnage en a. Heureusement, la répétition ou l'insistance à utiliser de gros plans peuvent contribuer à leur reconnaissance. La répétition ou l'insistance sont, bien sûr, assorties à la recherche poétique des cinéastes. Par exemple, le train dans le film *Platform* et le ferry dans *Rain Clouds Over Wushan* qui se répètent accentuent l'errance à laquelle les personnages sont destinés. Ils laissent également à penser l'existence d'un monde extérieur chargé d'espoirs que le train ou le ferry puisse atteindre.

Le sens poétique, voire le mysticisme qui émerge des films s'exprime par les expériences perceptives ou sensorielles qui s'accordent avec la diversité des points de vue et la longueur des plans qui donnent notamment à voir des paysages, de même que des sujets (le moine) des objets (la boule disco et la montre) à caractère symbolique. Il en va de même du docteur-

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 137.

poète Chen Sheng qui, dans *Kaili's Blue*, émerge d'un brouillard opaque qui sévit dans le Sud de la Chine, du signaleur Mai Qiang qui, se trouvant dans un paysage serein, donne à voir des montagnes et des plans d'eau. Dans le film *Kaili's Blue*, le voyage au village Dangmai constitue une occasion de permettre la rencontre du passé, du présent et du futur. Les images donnent à voir ces temps qui se croisent pendant une expérience fantastique du personnage qui semble somnambule.

2.2.5 Un sujet en commun : la majorité silencieuse

Dans la culture traditionnelle chinoise, être taciturne constitue une qualité. La langue chinoise prévoit l'usage de phrases brèves. Cette culture est mise à profit par les cinéastes indépendants dans leurs films. Le mutisme du peuple de banlieue face à une époque en pleine transformation participe de cette culture. Les films de banlieue prévoient que les personnages utilisent un dialecte qui les identifie à la localité dont ils sont issus. Ces deux traits culturels (un caractère taciturne et l'autre du dialecte) sont au service de l'identité des personnages. Les traits psychologiques ou de langage précédemment identifiés font que ces personnages représentent la majorité de la société chinoise. C'est une majorité vulnérable qui vit en marge dans un pays qui privilégie le développement des grandes villes au détriment des banlieues. Ce sont, disons-le avec les mots de Jia Zhangke, des gens « ordinaires ».

Dans la *Trilogie Locale* de Jia Zhangke, le récit individuel devient un récit historique qui se reconnaît au grand nombre de symboles qu'elle contient. Du film *Platform* à *Xiaowu* en passant par *Unknown Pleasures*, le cinéaste a proposé une lecture de la transformation des banlieues depuis le début de la Réforme économique jusqu'au nouveau siècle, d'une économie planifiée communiste à une économie capitaliste. Les récits historiques y sont choisis et reconstruits à travers les récits individuels des personnages présentés dans ces films. Dans les trois films, la vie collective de l'ère « économie planifiée » communiste se manifeste dans les détails historiques issus des années 1950 -1970. Ils incluent le slogan de l'idéologie de masse, la photo de Mao et le groupe culturel local d'État. L'ère de la société capitaliste qui vient ensuite dans les années 1970 est référencé à l'aide des objets de la culture pop. Elle inclut des vêtements occidentaux, des magnétoscopes, des discothèques et des consommations variées. Ces objets, qui reviennent dans les trois films de *Trilogie Locale*,

font référence aux différentes époques que les protagonistes ont vécu. Ils ont ainsi un caractère historique, car ils évoquent l'existence de « l'économie planifiée communiste » et la « réforme du système d'économie du marché » qui la suit. Ces objets constituent la mémoire collective du spectateur des années 1950 jusqu'au nouveau siècle.

En plus des objets référencés dans les films mentionnés, les personnages qui en font partie tiennent lieu de symboles. Ils s'intègrent dans un récit dénué d'intrigues dramatiques fortes. Les actions sont rares et la chronologie des actions est linéaire. La lenteur du film fait en sorte que le spectateur s'en distancie. La caméra semble observer les personnages. Cela invite le spectateur à faire de même et, ultimement, à réfléchir sur les conditions de vie de ces hommes ordinaires. Des critiques de la société représentée dans le film ne sont pas fournies. Le spectateur est invité à se prêter lui-même à critique. Dans *Unknown Pleasures*, Bin Bin chante à voix haute alors qu'il se trouve dans une station de police après avoir été arrêté pour un vol de banque. Xiao Ji fuit le policier. Pour ce faire, il conduit une moto alors qu'il est sur une autoroute qui paraît sans fin. À l'aide de longs plans, le spectateur suit les personnages principaux dans leurs aventures. L'absence de tension ou de conflits dramatiques fait que le spectateur est libre de porter attention à la situation des deux jeunes hommes qui n'arrivent pas à changer de vie. À travers la construction d'un imaginaire lié à l'espace de la banlieue en Chine, grâce à des références culturelles qui ont trait à la mémoire collective, l'expérience des personnages vaut, en un sens, pour celle de la collectivité.

2.2.6 Une fascination pour le réel

L'esthétique réaliste constitue, pour les cinéastes du cinéma de banlieue, une tendance dominante. Elle est associée à un « nouveau réalisme ». Cette appellation distingue les films qui en font partie du cinéma socialiste. L'esthétique du nouveau réalisme utilisée dans le cinéma de banlieue sert à faire découvrir ce qui se cache derrière l'image de succès de la Chine. Elle permet au cinéaste de se porter à la quête de la vérité en dévoilant l'existence des marginaux, dont on sait que leur représentation à l'écran n'est pas favorisée par le pouvoir.

Jia Zhangke fait partie des cinéastes qui adoptent cette esthétique particulièrement importante dans le cadre du cinéma indépendant. Mais il ne s'arrête pas à un réalisme brut comme c'est le cas dans le cinéma de Zhang Yuan. En outre, Jia Zhangke pratique un formalisme

esthétique réaliste qui tient à la mise en scène et à la recherche de formes filmiques novatrices. Comme Li Yang l'indique dans son livre : « Il a apprécié la pertinence sociale du film pour le public, l'authenticité des matériaux et la vraisemblance représentationnelle¹ ». Pour citer Jacques Aumont, mentionnons que « le vraisemblable peut d'abord se définir dans [la] relation [du film avec] l'opinion commune [et qu'] est estimée vraisemblable ce qui est prévisible² ». La vie quotidienne des gens ordinaires présentés dans les films de Jia Zhangke est assez conventionnelle et aisément prévisible. Les actions courantes de la réalité sont identifiables. Le film *Still Life* présente l'histoire des deux personnages principaux. Le récit est toutefois fragmenté, car des événements, que subissent des personnages secondaires, s'entrecroisent. Des résidents sont en quête de leurs prestations d'immigrants. Des handicapés sont attendus de leurs indemnités. Des femmes sont à la recherche d'un travail dans le Sud du pays. Un travailleur est enterré dans un champ destiné à une construction. Ainsi, par cette fragmentation du récit principal, le film attire l'attention du spectateur sur les résidents des Trois Gorges et sur leur existence. Cela renforce la vraisemblance du récit.

Dans le film *Xiaowu*, le plan-séquence montrant Xiao Wu alors qu'il est attaché au bord de la rue fait appel à une pratique similaire : la caméra se tourne vers la foule qui l'entoure et l'observe. Le récit a abandonné l'histoire de Xiao Wu pour donner à voir des citoyens de la même ville. La vie de ces derniers ressemble à celle de Xiao Wu. Le film montre la misère qui est la leur.

Jacques Aumont reprend la théorie de Bazin en témoignant de son refus du montage. Bazin préfère « le filmage en plans longs et profonds [...qui] montre “davantage” de réalité dans un seul et même morceau de film. [Le montage] met tout ce qu'il montre sur un pied d'égalité devant le spectateur. [Il] doit logiquement être plus respectueux du “réel”³ ». Ces pratiques ont été adoptées par les cinéastes Jia Zhang, Zhangming et Wang Chao. Outre des « plans longs et des profondeurs de champ », l'utilisation de décors naturels, de lieux déserts et de

¹ « He valued the social relevance of the film to the audience, the authenticity of the materials, and the representational verisimilitude. » [Traduction libre], Li Yang, *op. cit.*, p. 165.

² Jacques Aumont et alii, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 55.

rues sordides, de même que, dans un autre d'idées, celle d'acteurs non professionnels font partie de leurs pratiques.

Dans *The Orphan Of Anyang*, le réalisateur Wang Chao a maximisé l'utilisation du plan-séquence et du plan fixe. Les séquences inaugurales du film transportent le spectateur dans la banlieue. L'industrie abandonnée, les maisons délabrées, les chemins poussiéreux, les marchands qui déambulent sont présents en arrière-plan ou avant-plan des images qui composent le film. La caméra est si discrète qu'on l'oublie. Le spectateur tend ainsi, imaginativement, à participer à la vie des personnages. La caméra plonge au fond de l'espace et n'hésite pas à pénétrer dans des espaces peu fréquentés, cachés ou souterrains. Dans son film *Blind Shaft*, Li Yang a filmé des puits de mine à l'aide de plans-séquences. Un faible éclairage permet de distinguer vaguement les visages des personnages. L'obscurité de l'image renforce la cruauté de la réalité des mineurs. C'est ainsi que le récit dévoile l'inhumanité des conditions de vie dans les mines.

La fascination de Jia pour la réalité s'exprime par la représentation d'univers vraisemblables. Selon lui, la société chinoise baigne dans une atmosphère surréaliste en vertu de l'aspect improbable de ce qu'elle vit et face à un futur inconnu et inquiétant. Des événements improbables, fantaisistes ou surréalistes sont ainsi susceptibles de faire partie de la réalité filmique¹. Dans *Still Life*, un immeuble inconnu s'effondre, tandis que deux amants se trouvent à l'avant-plan. Alors que Sanming part de la ville de Fengjie, un plan montre la silhouette lointaine d'un homme qui marche sur un câble suspendu dans le ciel. Bien que fantastiques ou surréalistes, ces éléments invitent le spectateur à aborder d'une autre manière les situations prétendument réalistes des personnages. La subjectivité du cinéaste enrichit le sens du film.

2.2.7 Jia Zhangke, le réalisateur « migrant »

En tant qu'un *outsider* par rapport au groupe de l'élite du département de réalisation et de cinématographie de BFA, Jia a été surnommé le « cinéaste migrant » par la presse. Ce surnom

¹ Tonglin Lu, « Trapped Freedom and Localized Globalism », dans Paul Pickowicz et Yingjin Zhang (dir.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield, coll. « Asia/Pacific/perspective », 2006, p. 126.

fait référence à son humble origine. Il vient d'une petite ville de province appelée Fenyang. L'évocation du nom du réalisateur est aussitôt associée aux travailleurs migrants, le sujet principal de ses films. Le nouveau mode de production du cinéma amateur de Jia est encouragé par la technologie associée à la caméra numérique portable (DV). Cette technologie a également été mise à contribution par d'autres réalisateurs, dont Zhang Yang et Wang Chao. Après la production de la *Trilogie Locale* qu'il a réalisée pendant sa période *underground*, Jia a continué à défier les normes de la production et de l'esthétique cinématographiques établies en Chine. Ses films accordent une attention constante aux gens ordinaires, ceux à qui l'on n'accorde pas de privilèges, ceux qui sont ignorés par le cinéma destiné à un large public. En faisant appel à une esthétique associée à un nouveau réalisme, le réalisateur capture la vie quotidienne des migrants, de même que celle des itinérants présents dans les rues de la banlieue. Dans ses premiers films (*Xiaoshan Going Home*, *Xiaowu et In Public*), il avait fait appel à un style « sur la scène (*zaichang*) ». Ce style est inspiré des nouveaux documentaires indépendants. L'utilisation d'une caméra portable et des enregistrements documentaires est fréquente dans ces films. Les premiers films du cinéaste ont été tournés dans la petite ville de Fenyang. Elle est située à l'arrière-pays et éloignée des centres culturels. Le territoire de cette petite ville représenté dans ses films transmet de manière discrète un sentiment de « *hometown* » qui est « personnelle et riche en saveur locale¹ » ainsi que Li Yang l'a mentionné. Dans les films qui ont suivi (*Platform*, *Unknown Pleasures*, *The World*, *Still Life* et *A Touch of Sin*), il a utilisé des panoramiques et des plans-séquences. Il a porté une grande attention à la composition de ses images et, enfin, il a ajouté des effets spéciaux. Il ne se limite plus au style réaliste qui témoignait présumément de l'objectivité du cinéaste. Il se tourne vers une expérimentation formelle et laisse libre cours à sa subjectivité. Jia utilise des éléments fictifs comme des images animées dans *The World* et des effets spéciaux dans *Still Life*. La poursuite du tournage dans la rue et des scènes prises sur le vif a été remplacée par la poursuite d'impressions réelles. Ces dernières fournissent au spectateur des occasions de se livrer à des lectures diversifiées du film.

Compte tenu du fait que Jia Zhangke se prête à des productions indépendantes, son emploi de l'esthétique réaliste, à caractère humaniste, a probablement teinté les films qu'il a produits

¹ « (A sense of hometown that is) both personal and rich in local flavor. » [Traduction libre], Li Yang, *op. cit.*, p. 167.

ultérieurement (*The World, Still Life, The Touch of Sin*). Même si certains mettent en doute l'indépendance de ses dernières productions parce que ses films ont été diffusés auprès d'un large public, il n'a jamais fait de compromis quant à l'idéologie de masse. Le fait que ses films peuvent être vus par un large public est considéré comme un pas effectué au profit de la visibilité de la marginalité. Contrairement à la soi-disant trahison faite à l'endroit du cinéma *underground*, les films de Jia Zhangke constituent, sur le plan idéologique et relativement à leur financement, de bons exemples de films indépendants. Notons que la sortie publique de *The World* et *Still Life* n'a pas empêché l'exercice de la censure sur le film *A Touch of Sin*.

2.2.8 L'analyse du film *Still Life*

L'histoire de *Still Life* se déroule dans la petite ville ancienne de Fenjie. Elle fait partie du projet de la construction de Barrage aux Trois gorges. À partir de 1993, le projet a fait déplacer 1,4 milliard de personnes de leur pays natal. Il y a deux personnages principaux du film dans le film. Après 16 ans de séparation, Sam Ming, un mineur de charbon voyage à Fenjie pour retrouver son ex-femme et sa fille. Shen Hong, une infirmière, arrive de Fenjie pour retrouver son mari avec qui elle n'a pas eu de contacts depuis deux ans. Les deux personnages arrivent au même endroit et poursuivent un même but, la recherche de leur famille. Leur histoire est simple. Après avoir rencontré son ex-femme, le mineur de charbon a décidé de se remarier avec elle. Il part pour gagner de l'argent afin de payer des dettes qu'elle a contractées. L'infirmière, déçue par son mari infidèle, accède à la richesse et au pouvoir. Elle décide de divorcer et de prendre le chemin du retour. À travers ces deux récits et, en particulier, la quête des personnages qui a lieu dans un endroit inconnu, le film explore, à l'occasion, leurs relations avec l'espace. L'espace de la banlieue est l'occasion de représenter une mosaïque d'individus que forme la société chinoise en pleine mutation. Des protagonistes ainsi que d'autres gens ordinaires y subissent l'effet négatif des changements qui s'opèrent dans le pays.

2.2.7.1 Une première séquence significative

Le film s'ouvre sur une séquence du ferry. C'est l'occasion de mettre en scène le personnage de San Ming. C'est une longue séquence très significative. À l'aide d'un panoramique, la caméra se déplace de gauche à droite. Les gens sont assis ou accroupis côte à côte dans l'obscurité du ferry. Voyant les peaux bronzées et les corps robustes, le spectateur peut facilement déduire qu'il s'agit de travailleurs migrants à la recherche d'emplois à Fenjie. Le générique se trouve en bas de l'écran, la musique d'un opéra chinois joue en *off*. À la fin du panoramique, San Ming apparaît devant la caméra. Il regarde vers le paysage pittoresque de la rivière de Yantzé. Le plan suivant donne à voir l'ensemble du paysage à partir du point de vue de San Ming. Le titre du film se donne à lire sur un fond d'image qui présente des habitats de Fenjie. La voix d'une femme se fait entendre par un haut-parleur. Elle annonce le départ d'un bateau de touristes. Le plan suivant montre des touristes qui attendent leur bateau. À peine arrivé, San Ming porte ses bagages et marche parmi eux. Au loin, un bateau de luxe arrive.



Cette première séquence fournit au spectateur une description des travailleurs qui sont à bord. Leurs traits laissent à penser que leurs conditions de travail sont précaires et qu'ils sont souvent physiquement en surcharge. La durée de la séquence et la lenteur des actions comprises dans ces plans constituent des caractéristiques clairement établies. L'obscurité, la musique et les bruits d'ambiance qui sont utilisés accentuent le caractère pénible de leur existence. Afin d'encourager le spectateur à opter pour une posture contemplative et afin d'introduire le personnage principal, la caméra présente San Ming de façon graduelle. Le ferry transporte San Ming qui est à la recherche de sa conjointe et d'un emploi pour survivre. Un contraste se forme quand le ferry se trouve dans la même image que le bateau de luxe. Le ferry est chargé de travailleurs migrants, tandis que, sur le bateau, ce sont des touristes que

le spectateur voit. Ils viennent visiter la ville ancienne avant sa disparition. Les travailleurs ont, eux, été recrutés pour veiller sur la démolition des bâtiments de la ville. Le film montrera plus tard qu'ils risquent leur vie pour le faire : ils martèlent des structures métalliques lourdes et ils récupèrent des briques et des blocs de béton. Motivés par la culture capitaliste, les touristes viennent pour admirer le grand projet des Trois Gorges. Il s'agit, pour eux, d'une occasion d'admirer la puissance capitaliste et politique actuelle. Comble d'ironie, la première séquence du film, qui s'attache à la banlieue Fenjie, permet la rencontre de travailleurs migrants et d'admirateurs du capitalisme.

2.2.7.2 La mise en forme d'une espace banlieue : capital et travailleur migrant

La première séquence n'est pas la seule dans laquelle le pouvoir du capital et les conditions défavorables des travailleurs sont suggérés. Autour de la 26^e minute du film, lorsque San Ming est assis sur le lit d'un motel avec d'autres travailleurs, il regarde un billet de banque de 10 RMB. Le signe iconique utilisé sur le billet représente les Trois Gorges. San Ming ne reconnaît pas cet endroit sur le billet de banque parce qu'il n'y a jamais été. Il montre ensuite une autre pièce de 50 RMB et fait remarquer à d'autres travailleurs que le signe iconique qu'elle représente est la chute de Hukou, sa ville natale située dans la province du Shanxi. Les personnages s'échangent ensuite des compliments qui concernent les paysages des régions qu'ils habitent. Le symbole de la richesse suscite d'emblée une certaine nostalgie auprès des travailleurs migrants, car ils en sont loin. La mise en rapport entre le pouvoir du capital et l'absence d'humanisme est aussitôt comprise. En admirant la belle nature représentée sur les billets de banque, il semble que les travailleurs ne sont pas conscients qu'ils soient, dans le film, les symboles d'un capitalisme qui a fait d'eux des marginaux. La séquence suivante est encore plus révélatrice que la précédente. San Ming est vu devant le paysage des Trois Gorges, à même endroit que dans le billet de 10 RMB. Tenant un billet de 10 RMB dans la main, il se rend compte que le paysage n'est plus le même, car, à cause de la construction du barrage, l'eau dans le fleuve est montée. Deux plans se succèdent de la sorte. Le premier montre le billet en gros plan, tandis que, dans le second plan, c'est la nature qui apparaît. Entre les deux plans, le paysage n'est plus le même. Il a changé. La mise en

rapport de ces deux plans évoque le pouvoir destructeur du capitalisme sur la banlieue de Fenjie.



Le rapport entre les travailleurs migrants et leur environnement, naturel ou social, se reflète diversement dans le film. Dans la dernière séquence du film, après que San Ming et ses amis travailleurs se soient dit au revoir, San Ming tourne la tête. Au-dessus de lui, un homme marche sur un mince câble tendu. Le câble est suspendu entre deux bâtiments démolis. Après un instant, il retourne la tête. Il continue de marcher et quitte la ville. L'homme au loin, en plein exercice d'équilibre, semble faire partie d'un univers surréaliste. Mais la séquence n'a pas l'air absurde. Un plan général avait donné à voir le site de la démolition. Il a fourni une description des conditions de vie en banlieue. Dès lors, il semble que, comme l'équilibriste, les travailleurs migrants sont en quête d'équilibre. Ils tentent d'avoir une place dans le monde contemporain. L'écran qui est, selon Wang Qi, « à la disposition du regard comme un champ uniforme de potentialité ondulante et de plénitude¹ » l'a bien fait comprendre.



¹ « Available to the gaze as an even field of rippling potency and plenitude. » [Traduction libre], Qi Wang, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh, Edinburgh UP, coll. « Edinburgh Studies in East Asian Film - Edinburgh Studies in East Asian Film », 2014, p. 93.

2.2.7.3 La nostalgie d'un vieux monde détruit

Les protagonistes sont déracinés ou éloignés de leur pays natal. Cela confère à l'ensemble du film un ton nostalgique. Le film est divisé en quatre parties qui sont identifiées à l'aide de titres qui apparaissent à l'écran : cigarette, liqueur, thé et caramel. Ils sont assortis à quatre intrigues différentes. Chacune dévoile un lien émotionnel des protagonistes. Dans l'histoire de San Ming, on le voit qui fume une vieille marque de cigarette de son pays natal. Il la partage avec son nouvel ami Xiao Ma. Il utilise des liqueurs pour montrer son respect envers le frère de son ex-femme qu'il espère revoir. Après avoir retrouvé son ex-femme, il partage un bonbon caramel avec elle. Cela n'est pas sans évoquer une certaine tendresse entre l'homme et la femme. En l'attendant, le spectateur a pu apercevoir un bâtiment inconnu qui s'est écrasé, un plan qui paraît surréaliste. Le personnage de Shen Hong porte avec elle le thé qu'elle trouve dans le placard de son mari. Le fait qu'il ait passé la date de péremption ne l'empêche pas de le faire.



Les vieux objets incarnent la présence visible du passé dans le présent. Ils représentent des souvenirs, sources d'émotions. Dans le film, il peut s'agir d'objets personnels ou de billets de banque montrant une image du pays natal. La nostalgie est liée au natal, à un ancien couple d'amoureux et, surtout, à un vieux monde détruit.

Si les objets personnels incarnent des souvenirs individuels, le bâtiment en démolition et les usines abandonnées sont des vestiges du passé de la ville de la province Fenjie. Dans le film *Still Life*, les débris sont présents dans différentes séquences. Dans la séquence présentée à la 18^e minute du film, au moment où San Ming va chercher le frère de son ex-femme au port, le spectateur voit, en profondeur de champ d'un plan général, les sites de démolition couverts de poussière et de débris. Des travailleurs y sont exposés au soleil. Alors que la caméra suit

la marche du protagoniste et s'avance, la vue sur les ruines apparaît à l'écran. Wang Qi souligne que « la caméra de Jia reste non intrusive, mais attentive, anonyme, mais consciente, plaçant le spectateur dans une position sensible, d'où les interventions cinématographiques et le monde historique réel qui les informe sont vus et vécus simultanément dans l'ensemble¹ ». Mis à distance, les spectateurs sont dans cette position que Wangqi décrit. Ils peuvent observer le paysage de Fenjie alors qu'il est en pleine transformation. La beauté de son passé, la démolition qui est son présent et la disparition du futur coexistent sur l'écran. Le regard du spectateur est, par conséquent, invité à réfléchir au passé, présent et futur de la ville de Fenjie. Il devient témoin de son Histoire. À la fin de la séquence, au fur et à mesure que San Ming sort de l'écran, un chien apparaît parmi les débris. Sa présence renforce le réalisme du film. Une telle présence témoigne, en effet, de la complexité et de l'imprévisibilité de la réalité. Puisque les bâtiments détruits étaient autrefois habités par les villageois et leurs animaux, elle encourage un sentiment de nostalgie.



2.3 La campagne ou l'analyse du film *Les trois Sœurs de Yunnan*

2.3.1 Le Nouveau documentaire et la campagne

Après les années 1980, la figure de paysans est peu apparue dans le cinéma chinois. Xie Xiaoxia² en a fourni deux raisons principales : le contexte culturel de la modernisation sociale et la montée du consumérisme dans l'idéologie de masse. La campagne est devenue

¹ « Jia's camera remains non-intruding yet attentive, anonymous yet conscious, placing the spectator in a sensitive position, from where cinematic interventions and the real historical world informing them are seen and experienced simultaneously as a whole. » [Traduction libre], *Ibid.*, p. 96.

² 谢晓霞 (Xie Xiaoxia), *在银幕遇见中国: 新时期农民形象的流变*(Meet china on the screen: the changes of farmers' image in the New Age), Shangwu yinshuguan, 2016, édition Kindle, #127/6220.

dans les médias de masse une page cachée de l'histoire chinoise. La figure du paysan y joue un rôle stéréotypé, prête à la consommation du large public. Les paysans sont associés à la pauvreté et à une absence d'éducation. À la fin des années 1980, l'apparition du mouvement Nouveau documentaire a donné à voir l'image des marginaux sur l'écran, surtout celle des artistes comme dans *Bumming in Beijing : The Last Dreamers* (1990). Par la suite, le documentaire indépendant n'a pas cessé d'enregistrer la vie de personnes vivant en marge d'une société chinoise en pleine mutation. Il a pénétré dans le milieu rural qui avait été laissé de côté par la modernisation et le consumérisme. Le documentaire se reconnaît à son approche de la réalité.

2.3.2 Les figures de la marginalité dans la campagne

La campagne s'appauvrit avec l'urbanisation. Même si le gouvernement a entamé des modifications avec un rapport portant sur les Trois Problèmes Ruraux (Sannong), la situation défavorable des paysans n'a pas changé. Dans le cinéma indépendant, les marginaux dans la campagne sont présentés de diverses façons. Il y a les fervents défenseurs des traditions culturelles, les paysans en crise d'identité et les vulnérables, les corps malades et les enfants délaissés.

Tandis que les villes sont en cours de transformations, le milieu rural demeure le même. Beaucoup de vieilles coutumes sont encore pratiquées en milieu rural. *Yin Yang* (1997) raconte l'histoire d'un diseur de bonne aventure qui vit dans la région aride du Nord de la Chine. Il guide les villageois afin qu'ils puissent repérer des sources d'eau et creuser des puits. Yin Yang est le symbole d'un vieux monde, car sa pratique date de l'ancienne dynastie chinoise. Il donne de l'espoir aux villageois quant à leur possibilité de trouver de l'eau. *The Cormoran and the Lake* (1998) examine comment un couple âgé forme des cormorans à pêcher pour eux et comment leur vie économique évolue. *Le Mariage* (1999) montre un mariage arrangé depuis sa négociation précoce jusqu'à son aboutissement par le mariage. Cette pratique traditionnelle s'oppose aux valeurs de la culture moderne.

Les ethnies minoritaires constituent une partie importante de la culture traditionnelle. Un film qui porte sur une ethnie minoritaire permet de découvrir un style de vie que peu de gens connaissent. Ces films sont riches d'informations pour les sociologues et les anthropologues.

C'est aussi le cas concernant *Fading Reindeer Bell* (1996) et *The Last Mountain God* (1992). Ces deux films de Sun Zengtian décrivent l'existence d'un chaman qui vit dans les bois situés au Nord-Est de la Chine. Le processus douloureux de la transformation du nomadisme à l'installation y est discuté. D'autres documentaristes, comme Mao Chenyu, Gu Tao et Gui Shuzhong, ont eux aussi créé des œuvres où la culture des minorités placées dans des circonstances nouvelles est mise au jour. La double identité des minorités ethniques ou des paysans face à la société changeante est une thématique fréquente que ces films abordent.

L'évolution des commerces dans le milieu rural a entraîné des difficultés pour les agriculteurs, car ils ont dû se séparer des terres qu'ils possédaient. *Bing Ai* (2007) raconte l'histoire d'une paysanne qui insiste pour rester sur ses terres. Elle le fait alors que d'autres villageois sont forcés de déménager à cause du projet des Trois Gorges. L'urbanisation remet en question la société rurale, dont sa dépendance de l'agriculture. *Jianghu : Life on the Road* (1999) fait le récit d'un spectacle de danse qui passe dans les villages et les banlieues. Les personnes qui en font partie étaient des villageois qui ont abandonné leur travail dans le domaine de l'agriculture pour adopter une vie d'itinérants. En raison du passage de paysans à forains, l'identité des personnages est mise en question.

Le film *Mai Shou* (2008) observe la vie d'une jeune fille qui travaille comme prostituée dans la ville de Pékin. Lorsqu'elle revient au village, elle exécute des travaux agricoles. Le passage de la ferme à la ville est également présenté dans le film *Cotton* (2014) et *Umbrella* (2007). Différentes scènes y montrent des espaces variés, des champs et des usines. Les paysans ne se trouvent pas seulement en milieu rural, dans la ville ou en banlieue, ils sont aussi des travailleurs migrants. Les agriculteurs ou les travailleurs migrants qu'ils sont devenus contribuent à l'économie tout en étant exploités. Le changement d'identité, en vertu duquel ils passent d'agriculteurs à ouvriers ou à migrants, n'améliore pas leur position sociale marginale.

Être handicapé dans les zones rurales implique un statut vulnérable qui s'ajoute au fait que les paysans sont le plus souvent défavorisés, marginalisés. Leur situation marginale ne s'exprime pas seulement au niveau social. Elle est aussi assortie des handicaps physiologiques. L'histoire du documentaire *Utopia* (2009) s'attache à une résidence où toutes

les personnes handicapées du village se rassemblent. Les subventions individuelles obtenues du gouvernement étant loin d'être suffisantes pour répondre à leurs besoins essentiels, ils décident de vivre ensemble pour mettre en commun leurs revenus. Le film montre des personnes handicapées qui espèrent un avenir meilleur.

Deux films, dont les titres sont *To Live is Better than to Die* (2003) et *The Blood of Yinzhou District* (2006), font état des problèmes du SIDA vécus en Chine. De nombreux pauvres qui vivent en milieu rural font le don de leur sang afin d'avoir suffisamment d'argent pour survivre. Ils ne se rendent pas compte que la collecte de sang commerciale pourrait mettre fin à leurs jours. Quatre membres d'une famille, qui en compte cinq, ont été infecté par le VIH dans *To Live is Better than to Die*. Le cinéaste a filmé pendant quatre ans. Il l'a fait bien qu'il ait été arrêté quatre fois par les autorités locales. Observant silencieusement les corps mourants de la mère et de son bébé, la caméra soulève un fort dilemme moral. Bien que cruelle, la scène est bien réelle. Alors que *To Live* attire l'attention sur la vie quotidienne d'une famille, qui est victime du SIDA, *The Blood of Yingzhou District* examine le déni familial relatif au sida et la discrimination communautaire qui s'expriment envers ses orphelins. Le film se consacre à la vie d'un petit garçon, Gao Jun. Il est stigmatisé à cause de cette maladie incurable.

Cunxiao's Children (2014), *Road* (2010), *Grade Three* (2014) et *Jia Yi* (2016) sont quatre films réalisés par Jiang Nengjie. Ils abordent le même sujet, celui des enfants délaissés. Ces films suivent la vie des enfants en remettant en cause l'image stéréotypée que les médias de masse affichent d'eux. Grâce à des interviews, le spectateur est amené à mieux les comprendre. Leur manque d'éducation, leurs carences physiques, leur santé mentale et leur confiance en soi suscitent, au surplus, des interrogations auprès des spectateurs.

Wang Bing a réalisé un film sur le même sujet. Il s'agit du film *Trois Soeurs de Yunnan* (2012). L'extrême pauvreté dans un village isolé à flanc de colline est l'endroit où vivent trois sœurs abandonnées. Le grand-père âgé, qui prend soin des sœurs, est lui-même en situation de précarité. La solitude et l'isolement révélés par les enfants sont poignants sous l'œil de la caméra de Wang Bing.

2.3.3 Du cinéma-vérité au style personnel : un processus pour donner la parole aux paysans

Les premiers cinéastes indépendants ont été influencés par le cinéma-vérité de Frederick Wiseman. Avec la voix synchrone enregistrée en même temps que l'image, des plans-séquences et des préférences marquées pour la prise de parole de personnes ordinaires, le cinéma-vérité préfère donner à voir des situations plutôt que de les expliquer. Revient au spectateur de se faire une idée des processus sociaux qui sont à l'origine de la situation dans laquelle les personnages se trouvent. Le tournage, qui privilégie le style de l'observation, permet de s'approcher des personnages et d'éviter de faire appel à des préjugés. Cette approche a permis aux cinéastes de plonger dans un sujet politiquement sensible sans prendre ouvertement position ou sans marquer leur dissidence relativement aux décisions politiques d'alors. Ainsi, l'espace public, qui revêt forcément une signification sociale, devient l'espace de tournage. Les cinéastes se concentrent sur la vie quotidienne des individus ordinaires, en particulier ceux qui restent en marge de l'économie de la société. Duan Jinchuan est un des premiers cinéastes à faire du cinéma-vérité. Ses films *Square* (1994) et *South Bkhor St.16* (1996) sont tournés dans les lieux significatifs qui sont la Place Tian'anmen et le Bureau de la communauté de la résidence à Lhasa au Tibet. Son approche permet à Duan de jeter un regard sur les changements de vie d'un certain peuple amené par la mutation politique.

Dans la mouvance du cinéma-vérité, la figure du paysan est tout d'abord apparue à l'aide d'un « regard invisible¹ », ainsi Wang Qi l'avait fait remarquer. C'est, en effet, à partir d'une caméra observatrice que le film dévoile la vie des paysans. Sans faire appel à des « personnages concrets, destins individuels, ou conflits augmentés² », le film cherche à mettre au jour la figure du paysan dans le contexte politique de la Chine de l'époque. Le paysan y évoque une certaine « subjectivité sociale », dissociée d'individualités singulières ou complexes³. C'est le cas dans les deux films *Pen Yao Village* (1990) et *Da Shu Village* (1992).

¹ « Invisible gaze. » [Traduction libre], Wang Qi, *op. cit.*, p. 127.

² « Concrete characters, individual destinies, or heightened conflicts. » [Traduction libre], Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, cité par Wang Qi *Ibid.*, p. 128.

³ « Social subjectivity . . . dissociated from any single individuated character. » [Traduction libre], *Ibid.*, p. 129.

Dans un autre ordre d'idées, Wang Qi précise que « l'observation détachée et la manipulation expressive (par la mise en scène et le montage) aboutissent à ce que Jean Rouch appelle " le cinéma ethnographique à la première personne" ¹ ». Avec cette manière de filmer, en masquant plus ou moins la présence de la caméra, mais en affichant la mise en scène et le montage, les paysans apparaissent étant sous le joug de la représentation filmique ou des pratiques filmiques du cinéaste.

Au fur et à mesure que le documentaire indépendant s'est développé en Chine, les pratiques filmiques ont évolué. *Yin Yang* (1997) a souhaité observer ses personnages tout en faisant sentir la présence de la caméra. Les codes cinématographiques (caméra malhabile ou repositionnements improvisés de la caméra) font ainsi ressortir la présence du cinéaste. Par exemple, le passage d'un gros plan du personnage à un plan large donnant à voir un paysage déserté est susceptible de donner à voir la coupure. Cela étant, le film paraît être écrit au « Je », dans la mesure où, ici encore, la représentation filmique s'en trouve affichée en même temps que les interventions sur elle du cinéaste.

Un plan rapproché donnant sur le fond d'un puits met en évidence la présence de la caméra. Mais, dans ce cas précis, l'obscurité fait ressortir l'aspect désespéré de la scène où des habitants persistent à creuser des puits sans succès. Dans le film *Yin Yang*, la caméra capture les images des villageois qui, malgré le nombre de leurs tentatives, ont encore espoir de trouver une source d'eau. Le film présente également un jeune villageois amoureux, des scènes montrant la formation des adolescents, la tristesse d'une mère qui assiste au mariage de sa fille, etc. Le film fait montre d'une certaine humanité en laissant libre cours à ces actions périphériques.

L'arrivée de la caméra numérique, qui a eu lieu à la fin des années 90, a, nous insistons encore une fois là-dessus, permis au documentaire de profiter de nouvelles techniques de tournage. L'accessibilité de la caméra portable a permis au documentaire d'entrer dans ce que Zhang

¹ « The combination of 'detached observation and expressive manipulation (through mise-en-scène and montage)' actually results in what Jean Rouch has called 'ethnographic cinema in the first person' » [Traduction libre], Wang Qi, *Ibid.*

Yinjing a appelé la « démocratisation et l'individualisation à l'ère DV¹ ». Le cinéma documentaire s'est ainsi rapproché encore davantage de la vie des gens ordinaires.

Bing Ai et Better to Live than to Die ont un style très personnel. La caméra explore les lieux privés où des personnages vivent. Les personnages principaux, Bing Ai et Ma Shenyi, dévoilent leur vie à la caméra. Des scènes imprévisibles s'offrent à la vue du spectateur, dont une querelle entre Bing Ai et les fonctionnaires locales, la mort pénible de la femme de Ma Shenyi. Le pionnier du mouvement documentaire indépendant, Wu Wenguang, estime que la méthode « sur la scène (*xianchang*) » est essentielle à la création du nouveau documentaire. Selon lui, cette méthode garantit la vérité ontologique de la représentation documentaire. L'apport d'une caméra portable permet, en effet, au documentariste de devenir un témoin-participant.

Dans *Bing Ai* par exemple, la femme, qui refuse de migrer, parle à la caméra (ou au cinéaste) de son histoire d'amour et de ses sentiments. Elle le fait comme si elle parlait à sa meilleure amie. Même dissimulé derrière la caméra, le cinéaste est bien présent et le spectateur en est conscient. Tourné au « Je », le film permet aux personnages de se raconter, dans la mesure où le cinéaste reçoit leurs confidences.

Le documentaire a ainsi pu faire l'objet de projets collectifs initiés par des individus qui vivent dans des zones rurales, des paysans. *China Village Self-governance Film Project* cède la caméra aux agriculteurs locaux. Le caméraman, lui-même paysan, donne la parole à d'autres paysans. La frontière entre la construction filmique et les personnages filmés s'en trouve considérablement réduite. Elle l'est au point qu'on puisse dire qu'il s'agit de documentaires d'auteurs, de documentaires au « Je », dont font partie les paysans, les filmés.

2.3.4 Wang Bing — pour être plus proche du réel

Wang est l'un des documentaristes qui utilisent systématiquement une caméra légère (DV). Ses films révèlent la face cachée de la Chine ou se penchent sur des faits des sociétés peu connus. Le réalisateur s'intéresse à la partie de l'Histoire que l'histoire officielle ne prend pas en compte. Dans les films *Fenming, chronique d'une femme chinoise* (2007), *Le fossé*

¹ « Democratization and Individualization in a DV age » [Traduction libre], Yingjin Zhang, *op. cit.*, p. 132.

(fiction, 2010), *Les âmes mortes* (2018), sa caméra est vis-à-vis des victimes ou des survivants de l'Histoire chinoise. Pour d'autres films comme *À l'ouest des rails* (2003), *Crude Oil* (2008), *À la folie* (2013), *Les trois soeurs du Yunnan* (2012) et *Bitter Money* (2016), il se concentre sur les groupes sociaux qui n'ont pas fait partie de la « réussite économique » de la Chine. Ceux-ci incluent les petits producteurs de pétrole qui travaillent dur dans le désert de Gobi, les personnes sans-abris, les enfants abandonnés dans les zones frontalières du Yunnan, les individus que la guerre a forcés à déplacer, les malades mentaux dans les asiles et les travailleurs migrants. Ces films témoignent des inégalités sociales ou du fait que le développement économique a été réservé à une part de la population. Ils attestent de l'évolution des conditions de travail en Chine d'aujourd'hui et de son impact sur la population.

Dans une entrevue, Wang Bing dit :

Moi, ce que j'aime, c'est la totalité : je n'aime pas les plans coupés courts. J'aime voir dans un film la richesse de la vie de chacun, la richesse des changements, et je veux que le public puisse avoir accès à cet ensemble, pas seulement à des bribes, des fragments de vie¹.

Ses pratiques de tournage donnent lieu à un style rude, mais extrêmement vif et efficace. Ce style procure un sentiment ou une impression de réalité aux spectateurs. Sa caméra participe à la vie du personnage. Elle en est témoin. Avec ce style d'enregistrement unique, son écriture documentaire plonge profondément dans différents recoins de la société chinoise. Comme l'a constaté la critique Elena Pollacchi, le cinéma de Wang Bing privilégie une trajectoire géographique qui lui permet de mettre à jour des problèmes politiques et sociaux associés à des régions particulières. Il offre également des archives visuelles qui font état de phénomènes marginaux². Les sujets qu'il explore exigent de Wang Bing non pas de reproduire des portions de réalité, mais la « totalité » de ce qui se passe dans certaines régions.

¹ *Longue (dé)marche*, entretien avec Wang Bing réalisé par Justine Rochot et Gabriel Bortzmeyer pour *Débordement*, <http://www.debordements.fr/Wang-Bing>, consulté le 30 mai 2020.

² Elena Pollacchi, « Extracting Narratives from Reality: Wang Bing's Counter-narrative of the China Dream », *Studies in Documentary Film*, vol. 11, n° 3, 2017, p. 218.

2.3.5 L'analyse du film *Les trois sœurs de Yunnan*

La création du film *Les trois sœurs de Yunnan* est venue d'une rencontre improvisée entre le cinéaste Wang Bing et les trois sœurs, Yingying, Zhenzhen, Fenfen. A l'aide de sa caméra, nous découvrons ensemble avec le cinéaste l'histoire des trois sœurs. On a appris ensuite que leur père était allé chercher du travail dans la ville et que leur mère les avait abandonnées. C'est Yingying, la sœur la plus âgée qui prend charge la famille après le départ du père. La caméra, qui suit les trois sœurs, surtout Yingying, reste à bonne distance. Elle cherche en permanence à rendre compte de la vie quotidienne des personnages et de leur alliance avec leur environnement.

L'emploi de plans-séquences et la présence de paysages donnent l'illusion que le film est faiblement narratif. Le « potentiel narratif » du film lui vient des personnages et des paysages qui les entourent. La caméra occupe un poste d'observation et le récit n'impose pas d'actions qui ne proviendraient pas des trois personnages. Les plans-séquences incitent à regarder les gestes des personnages et à entendre ce qu'ils disent en détail et dans leur totalité. La caméra donne à voir Yingying, la sœur aînée, alors qu'elle est assise à côté du four. Elle allume un feu. Elle enlève ses chaussures mouillées par la pluie. Ensuite, elle déchausse ses sœurs. Elle place les chaussures au-dessus du feu pour les faire sécher. Une sœur ajoute des branches dans le feu en les déposant une par une. Elles échangent un dialogue. Le flux du temps se synchronise avec des gestes minutieux. L'impression du spectateur en est une de proximité et de tranquillité. Il y a également certains plans-séquences dans lesquels les paysages et les animaux occupent la place principale. À ces occasions, l'image reste immobile. Le plan prend l'apparence d'une photographie. Comme la photographie, la caméra fixe ces moments. La



longueur des plans permet au public de contempler le milieu rural de Yunnan où les trois sœurs vivent.

Le temps dans le film ne suggère ni le passé ni le futur. Il ne signifie que le « maintenant ». Ce temps n'est pas soumis à l'épreuve de la causalité ou d'une logique d'actions singulières. Les événements ne sont pas placés sur une ligne narrative ou ne sont pas l'objet d'une succession d'actions artificielle. Le temps du film correspond à peu près à celui de la réalité dont il fait état. Tel que Metz le dit, le film fait appel à une composition du récit en tant que « structure anthropologique fondamentale¹ ». Il suppose une narrativité potentielle ou spontanée. Le film fait coïncider la structure du récit à caractère anthropologique au déroulement de la vie. De petits événements ou de petites actions font lentement avancer le récit. C'est ainsi, par hasard, qu'une des scènes présente l'altération entre Yingying et une autre fille qu'elle rencontre. La scène montre que la fille aînée, qui prend charge de la famille, possède aussi les caractéristiques qui font d'elle une enfant. Bien qu'imprévue, la scène est ici significative.



Figure 1. Le début du film



Figure 2. La fin du film

La méthode de Wang Bing est ainsi la suivante : il s'installe avec les trois sœurs en saisissant les gestes quotidiens et, il le fait, à répétition. Des actions surgissent dans le film jusqu'au moment où le père rentre au village. Le film se clôt sur la scène où Yingying est avec son père et ses deux sœurs. Le fait qu'il n'y ait qu'une seule intrigue liée au retour du père confère au film l'apparence d'une narrativité faible. Mais, à l'aide de la caméra de Wang Bing, les conditions de vie des personnages apparaissent qui font montre de l'efficacité du film. Comme Ryan le constate:

¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op.cit., cité par Florent Wolff dans *Introduction à la question du récit dans le film documentaire*, Montréal, Université de Montréal, 2003, p.7.

Within the plot itself (of diluted narrativity), evocations of states and of mental activity take precedence over the narration of physical events. [...] The reader is less concerned with finding out how the story ends than with visualizing the setting, experiencing its atmosphere, and achieving intimacy with the minds of characters¹ ».

L'épreuve d'un temps filmique non marqué par des actions dramatiques artificielles stimule la réflexion du spectateur. Elle sert à mettre l'accent sur l'état mental des personnages et sur celui de la société dans laquelle ils vivent.

Le film paraît vraisemblable. Tout au long du film, la caméra de Wang Bing est singulièrement enracinée dans le réel et une réalité spécifiquement attachée aux trois sœurs. Le spectateur n'est pas à même de trouver des réponses quant à l'absence de la mère des trois sœurs. Il ignore ce qui se passe dans la ville où le père est parti. Il ne sait pas pour quelles raisons il a choisi d'amener deux enfants avec lui, mais pas la sœur âgée. Les causes de la souffrance et de la pauvreté ne sont pas mises au jour. Wang Bing préfère s'attacher aux trois personnages plutôt que d'opter pour un point de vue omniscient en vertu duquel les causes et les conséquences de leur souffrance ou de leur pauvreté seraient expliquées.

La présence du cinéaste dans l'environnement des trois sœurs se fait parfois sentir. Légère, la caméra est soumise à des mouvements involontaires que l'observation des trois sœurs lui impose. Elle est aussi marquée par le fait qu'un chauffeur d'autobus demande au père et aux deux filles : « il est avec vous le type à la caméra ? ». Comme il en est pour le chauffeur d'autobus, il est devenu impossible pour le spectateur de ne pas tenir compte de la présence de la caméra dans le film.

Wang Bing a tourné deux cents heures de *rush* pour le film de *Les trois sœurs de Yunnan*. Le film dure cent cinquante minutes. Parmi ces deux cents heures de *rush*, le réalisateur a fait des choix en fonction d'une narration qu'il juge pertinente. Idéologiquement, un point de vue est forcément imposé. Il l'est, d'entrée de jeu, et il se conçoit en fonction du tri des images qui a été fait. Les cadrages, le découpage des scènes et le montage font également appel à un point de vue. Par exemple, dans la scène où Yingying fait pâturer les bêtes, la caméra la suit d'abord de dos. Elle montre une petite fille qui court seule dans le paysage spectaculaire des

¹ Marie-Laure Ryan, « The Modes of Narrativity and their Visual Metaphors », dans *Style*, vol. 26, n° 3, 1992, p. 373.

montagnes. Puis, Yinyin s'arrête, elle se repose sur un rocher. La caméra se déplace pour faire face à la fillette, en contre-plongée. Elle est filmée tandis que le vaste ciel bleu apparaît à l'écran. Le vent fait bouger ses cheveux. L'observation apparemment neutre au début, s'est transformée pour devenir admiratif. Dans une autre scène, Yingying est seule dans la cabane. Accroupie à côté du four, elle pèle une pomme de terre. Elle la mange bouchée par bouchée. Son petit corps est presque submergé par l'obscurité de la maison modeste et sans électricité. Tandis qu'elle est au milieu du cadre, seule la lueur du jour l'éclaire. L'empathie que le cinéaste éprouve à son endroit est visible.



Afin d'accéder à la totalité de ce monde réel, la caméra de Wang saisit non seulement les personnages, mais elle cherche aussi à témoigner de la relation qu'ils ont avec leur environnement. La caméra montre l'intérieur d'une maison, qui contient des éléments essentiels à la vie ordinaire, et des paysages à la beauté naturelle. Dans une scène typique, la caméra suit les sœurs de près, puis elle les laisse s'éloigner. Ce faisant, elle les donne à voir alors qu'elles sont dans un vaste paysage. Le fait que le cinéaste opte pour des plans-séquences explique que certaines autres techniques sont plus faiblement exploitées. Il en va ainsi du champ/contre-champ.

L'image chez Wang Bing présente, insistons-y, une totalité en cadrant en même temps le personnage et l'environnement qui l'entoure. Par l'emploi de plans-séquences, de plans d'ensemble et l'utilisation de la profondeur de champ, Wang cherche à évoquer de manière simple la vie des trois sœurs. Tout au long du film, il place le spectateur face à la matérialité brute du réel. La poussière et le vent sont perceptibles. Les animaux se promènent partout. La maison ou la cabane paraît sombre et peu accueillante. L'attention du spectateur est ainsi orientée vers les trois sœurs, mais aussi vers l'environnement dans lequel elles survivent.

Une scène typique montre Yingying qui va chez son oncle dans le village voisin. Des habitants se sont réunis pour partager le repas et regarder la télévision. Il s'agit, pour eux, d'une activité exceptionnelle. La caméra se déplace parmi eux. La clameur de la foule réunie se fait entendre de même que les discours que tiennent les personnages entre eux. La caméra filme les enfants qui regardent la télévision. Des discours amoureux puisés d'émissions comiques se font également entendre. Le contraste entre la pauvreté dans laquelle vivent les villageois et le plaisir qu'éprouvent les personnages de la télévision est à l'image de la Chine abandonnée et des métamorphoses de la modernité qu'une portion de la population a connues. La perception de ce film par le spectateur risque de dépasser l'histoire des trois sœurs pour se reporter sur l'ensemble de la situation sociale de la Chine de l'époque.



Comme Bill Nichols l'a souligné par rapport au cinéma documentaire :

(the interpretation) implies a process of shooting, editing and turning the pro-filmic into something visible, which can be shared as a viewing experience in such a way that there is a shift from some personal, subjective dimension towards a collective experience¹.

L'approche de Wang reste celle d'un observateur intéressé non seulement par les trois sœurs, mais aussi par tous les enfants abandonnés par leurs parents. Plus largement, il semble que les zones rurales ou les sociétés désertées par l'économie l'intéressent. Considérant avec perspicacité l'œuvre documentaire de Pierre Perrault, Gilles Deleuze reconnaît que cet art cinématographique a le pouvoir de « contribuer à l'invention d'un peuple² ». Selon Deleuze, le cinéma direct participe à une prise en compte de la marge. Il peut « atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image³ ».

¹ Elena Pollacchi, *loc. cit.*, p.222.

² Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 283.

³ *Ibid.*, p. 55.

L'objectif du direct est de témoigner de la réalité et de donner la parole aux personnes qui en font partie. Avec le langage cinématographique, le film invite le spectateur à participer à une réflexion sur la réalité, les sociétés et l'Histoire des sociétés. Cette dernière implique un avant et un après inséparables du présent. Les plans-séquences, les plans d'ensemble, les hors-champs que les contenus des images convoquent suscitent ces réflexions sur la réalité, les sociétés, l'Histoire des sociétés.

En construisant un récit, qui associe différents acteurs sociaux, dont le père qui se rend en ville pour trouver un travail, les trois sœurs qui vivent dans une maison rudimentaire, l'enfant forcé d'exécuter de lourds travaux, le film *Les trois sœurs de Yunnan* dévoile des faits de société. Il ne saurait s'agir seulement de l'histoire d'un individu forcé d'entreprendre une migration pour trouver du travail, ni de celle de ces enfants abandonnés pour cette raison. Le témoignage qu'offre la caméra est ainsi à la fois personnel par rapport au cinéaste qui s'y prête et social relativement à l'information qu'il véhicule. La réalité que le film dévoile évoque une expérience commune, qui concerne une portion du peuple chinois.

CONCLUSION

Nous avons pu constater que le cinéma indépendant est en marge du cinéma national chinois. La marginalité est également la thématique privilégiée dans les films qui font partie du cinéma indépendant chinois. Les films indépendants ne profitent pas de subsides de l'État et ne sont pas projetés dans les salles publiques. Les marginaux, les exclus de la société chinoise, ce sont des minorités ou des anticonformistes d'une société. La marginalité, dont il est ici question, implique des considérations d'ordre historique, politique, économique, social, idéologique que nous avons tenté de mettre à jour de diverses manières dans le cadre de ce mémoire..

Les approches d'analyse que nous avons explorées dans le premier chapitre du mémoire ont permis de reconnaître le fait que le film constitue une représentation et qu'elle implique, conséquemment, l'apport de connaissances dont la portée est historique, politique, économique, sociale, culturelle ou idéologique. Le cinéma indépendant est le reflet d'une société chinoise en mutation. Il témoigne de l'existence d'individus ou des classes d'individus qu'elle exclut. La marchandisation et l'urbanisation de la Chine ont entraîné les conséquences négatives dont le chômage, la migration de population, la stratification sociale et des problèmes connexes. Une partie de la population n'a pas pu profiter de la prospérité économique que la mutation de l'État a apportée.

Bien que le cinéma indépendant ait constitué une avancée dans l'exploration des formes de la représentation au cinéma ou de l'esthétique filmique, ses cinéastes documentaires ou de fiction ont réalisé des films tenus pour vraisemblables, voire réalistes. Ces cinéastes ne se toutefois sont pas pliés aux conventions cinématographiques en usage dans le cinéma populaire. Ils se sont tenus au plus près de la réalité pour témoigner des conditions de vie difficiles des marginaux.

Étant indépendants, les cinéastes documentaires ou de fiction ont pu échapper à la censure et à son application par l'État ou les institutions officielles qui veillent sur la culture de masse. Libérés des contraintes financières qui seraient issues de ces dernières, les cinéastes

indépendants ont pu librement témoigner des problèmes sociaux que les nouvelles lois du marché ont entraînés. L'attachement de cinéastes marginaux envers les marginaux de la société chinoise leur a sans doute permis de se défaire des idéologies dominantes et de s'ouvrir à la réalité qui était la leur.

Selon Wang Xiaolu, les cinéastes indépendants partagent l'identité du migrant ou du flâneur. La place que la société leur accorde est, en un sens, similaire¹. Face à la crise sociale suscitée par le système contemporain qui satisfait les lois du marché, les marginaux, dont font partie les cinéastes indépendants, partagent un même sentiment de désorientation ou de solitude.

Les premiers réalisateurs de la 6^e génération ont beaucoup exploré les espaces urbains. Cette 6^e génération de cinéastes a par ailleurs été qualifiée d'« urbaine ». Ils se concentrent sur l'expérience individuelle des personnages en faisant appel à un point de vue subjectif et à une narration fragmentée. Le style documentaire était également requis pour représenter la vie urbaine des personnages. Cette génération urbaine a fait place à un courant, représenté par Jia Zhangke. Il s'intéresse davantage à la banlieue. L'expérience d'errance des personnages est mise en scène, de même qu'une esthétique qui fait appel à une caméra en mouvement. Les films sont remplis de symboles, dont les personnages font eux-mêmes partie. Par rapport aux films précédents qui en faisaient état, les expériences de protagonistes ne sont plus personnelles, elles deviennent collectives et se prêtent à l'examen de leur environnement social et historique. Dans le mouvement de Nouveau Documentaire, le style esthétique a été directement influencé par le cinéma-vérité. Ce style d'expression est toutefois plus personnel et il est dédié aux individus marginaux.

L'analyse que nous avons faite des marginaux dans le cinéma chinois est loin d'être exhaustive. Notre corpus de recherche s'est arrêté sur trois films et, par conséquent, sur trois lieux diversement habités selon qu'il s'agit d'un espace urbain, de la banlieue ou de la campagne. La contestation des cinéastes indépendants face aux difficultés rencontrées par les marginaux qui s'est exprimée à travers les films à l'étude a sans doute encouragé l'apport

¹ 王小鲁(Wang Xiaolu), *电影意志(L'intention du cinéma)*, Sichuan Renmin Chubanshe, 2019. Édition Kindle, #2364-2366.

d'un plus grand esprit humaniste. C'est, du moins, avec ce regard que nous nous sommes prêtés à leur analyse.

Dans *East Palace, West Palace*, le cinéaste se penche sur la réalité homosexuelle qui encourage la tenue d'un débat public. Le film met en question la relation entre les homosexuels et le pouvoir officiel. Pour ce faire, le film met en scène deux personnages, un policier et un homme gai. À la fin du film, l'homme gai quitte le commissariat où il était interrogé et se libère du pouvoir que le policier avait sur lui. La perspective de l'homosexuel a permis le film de témoigner de sa réalité. Elle a aussi permis d'interroger le stigmate de l'homosexualité qui a cours dans un espace urbain.

Le deuxième film, *Still Life*, de Jia Zhangke témoigne des aléas de la vie quotidienne de migrants qui se trouvent dans une petite ville de banlieue appelée Fengjie. La réalité historique est présentée à travers des ruines et des débris que le projet Trois Gorges a entraînés. Les deux personnages se trouvent dans un endroit inconnu ; ils éprouvent un sentiment de nostalgie empreint de souvenirs personnels ou qui ont trait à l'ancienne nation. Sous le joug du pouvoir actuel du capital, ils sont impuissants à changer leur condition de vie.

Le récit du troisième film *Les trois sœurs de Yunnan* se penche sur l'existence de trois fillettes qui habitent à la campagne de Yunnan. En cherchant à donner à voir la « totalité » du monde réel des trois personnages, Wang Bing opte pour une caméra observatrice et participative. Les cinéastes indépendants qui déclarent la vérité dans leurs films traitent des sujets marginaux en prétendant que leur vision, que leur caméra est leur vérité¹. La vérité qu'ils présentent dans les films tient justement à la perception du cinéaste. En présentant des problèmes sociaux et historiques de manière personnelle, le cinéaste refuse de voir le sujet généralement misérable d'un point de vue supérieur à ceux qu'il filme. Il opte plutôt pour le point de vue des gens ordinaires.

¹Yingjin Zhang dit : « my vision, my camera, my truth » (*op. cit.*, p. 40).

Libérés des réglementations institutionnelles et des manipulations idéologiques, les films indépendants, qui forment notre corpus, ont permis aux cinéastes de dévoiler des réalités sociales méconnues et de mettre en scène des personnages marginaux ignorés par le cinéma commercial ou institutionnel et, plus largement, par l'État. Par sa seule existence, le cinéma indépendant s'oppose à une Chine postsocialiste où l'idéologie officielle et le marché commercial contrôlent les productions culturelles dominantes. Les sujets abordés et les manières de les traiter attirent l'attention sur l'implication sociale des cinéastes indépendants, tout en invitant le spectateur à réfléchir sur les conséquences de la mutation historique qu'a connues la Chine.

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques et alii, *Esthétique du film*, 3^{ème} éd., Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, 244 p.

BERRY, Michael, « Zhang Yuan: Working up a Sweat in a Celluloid Sauna », dans *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005.

BRAESTER, Yomi, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Durham [NC], Duke University Press, coll. « Asia-Pacific: culture, politics, and society », 2010, 405 p.

———, « From Urban Films to Urban Cinema: the Emergence of a Critical Concept », dans Yingjin Zhang (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, coll. « Wiley-Blackwell companions to national cinemas », 2012, p. 346-359.

CHENG, Jim, « 嬗变中的当代中国独立电影及其海外收藏 (Evolving Chinese Independent Films and Its Collections in North America) », *当代海外中国研究*, Shanghai, Shanghai Shehui Kexue Press, 2010, p. 145-162.

CUI, Shuqin, « Working from the Margins: Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China », dans Sheldon H. Lu et Jing Nie (dir.), *Chinese Language Film : Historiography, Poetics, Politics*, University of Hawaii, 2005, p. 96-119.

DAI, Jinhua, Jing WANG et Barlow, Tani E., *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, London, Verso, 2002, 280 p.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, paris, Éditions de minuit, 1983.

———, *L'image-temps*, paris, Éditions de minuit, 1985.

———, « Philosophie et minorité », *Critique*, Paris, Édition de Minuit, fév. 1978, n° 369, pp. 154-155

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio. Histoire, 55 », 1993, 290 p.

FORTIN, Andrée, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Monde culturel », 2015, 274 p.

LI, Yang, *The Formation of Chinese Art Cinema: 1990-2003*, New York, Springer Science+Business Media, 2018.

LI, Yinhe, *Sociology of Sexuality (虐恋亚文化)*, 1^{re} éd., Huhehaote, Nei Menggu da xue chu ban she, coll. « Li Yinhe wen ji », n° 006, 2009.

LU, Tonglin, « Trapped Freedom and Localized Globalism », dans Paul Pickowicz et Yingjin Zhang (dir.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield, coll. « Asia/Pacific/perspective », 2006, p. 123-142.

Marie-Laure Ryan, « The Modes of Narrativity and their Visual Metaphors », *Style*, vol. 26, n° 3, 1992.

MCDUGALL, Bonnie S., Zedong MAO. *Mao Zedong's « Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art »: A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980.

METZ, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, p. 3-55.

———, *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2013, 447 p.

———, « *Le dire et le dit au cinéma* », *Communications*, vol. 11, 1968.

NI, Zhen, *改革与中国电影 (Reforms and Chinese Cinema)*, Beijing, Press of Chinese cinema, 1994.

POLLACCHI, Elena, « Extracting Narratives from Reality: Wang Bing's Counter-narrative of the China Dream », *Studies in Documentary Film*, vol. 11, n° 3, septembre 2017, p. 217-231.

PRUDENTINO, Luisa, *Le regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003, 150 p.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Points, coll. « Points. Essais, 330 », 2015.

SORLIN, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », n° 85, 2015, 246 p.

STÉBÉ, Jean-Marc, *Risques et enjeux de l'interaction sociale*, Lavoisier, 2007.

SUE, Derald Wing, *Microaggressions and Marginality: Manifestation, Dynamics, and Impact*, John Wiley & Sons, 2010, 384 p.

TARKOVSKY, Andrey, *Sculpting in Time, Reflection on the Cinema*, Texas, University of Texas Press, 1986.

WANG, Qi, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh, Edinburgh UP, coll. « Edinburgh Studies in East Asian Film - Edinburgh Studies in East Asian Film », 2014.

WOLFF, Florent, *Introduction à la question du récit dans le film documentaire*, Montréal, Université de Montréal, 2003.

ZHANG, Yingjin, « My Camara Doesn't Lie? Truth, Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video », dans Paul Pickowicz et Yingjin Zhang (dir.), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Md, Rowman & Littlefield, coll. « Asia/Pacific/perspective », 2006, p. 23-46.

———, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii Press, coll. « Critical interventions », 2010, 257 p.

ZHANG, Zhen, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, Duke University Press, 2007, 459 p.

ZHOU, Xuelin, *Young Rebels in Contemporary Chinese cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2007, 220 p.

王小鲁(Wang Xiaolu), *电影意志(L'intention du cinéma)*, Sichuan Renmin Chubanshe, 2019.

王小波 (Wang Xiaobo), 李银河 (Li Yinhe) , *他们的世界——中国男同性恋群落透视 (Their Worlds: a Deeper View of Homosexual Community in China)*, 1st éd., Shanxi, Shanxi Renmin Chubanshe, 1993.

谢晓霞 (Xie Xiaoxia), *在银幕遇见中国: 新时期农民形象的流变 (Meet China on the Screen: the Changes of Farmers' Image in the New Age)*, Shangwu Yinshuguan, 2016.

Dictionnaire Larousse [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> [consulté le 10 août 2020]

Site web Idixa [en ligne]: <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708091608.html> , [consulté le 10 août 2020].

———, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1207282357.html>, [consulté le 10 août 2020].

CHEN, Menghui, *中国摇滚电影初探 (Une étude préliminaire du cinéma de rock en Chine)*, dans www.zzkml.com, 8 janvier 2016 [en ligne]: <http://www.zzkml.com/w/y/16936.html> [consulté le 10 août 2020].

ROCHOT, Justine et BORTZMEYER, Gabriel, *Longue (dé)marche*, entretien avec Wang Bing réalisé pour *Débordement* [en ligne] : <http://www.debordements.fr/Wang-Bing> [consulté le 30 mai 2020].

PEDROLETTI, Brice, « En Chine, au pays des enfants délaissés », *Le Monde* [en ligne] : https://www.lemonde.fr/international/visuel/2016/03/29/en-chine-au-pays-des-enfants-delaisses_4891826_3210.html, [consulté le 23 novembre 2020].

FILMOGRAPHIE

Corpus d'analyse:

ZHANG, Yuan, *East Palace, West Palace* (东宫西宫), Hongkong, France, Quelqu'un d'autre production, 1996, 94min.

JIA, Zhangke, *Still Life* (三峡好人), Shanghai, Shanghai Studio, 2006, 108min.

WANG, Bing, *Les Trois Sœurs de Yunnan* (三姊妹), Hongkong, France, Album Productions, Chinese Shadows, 2012, 153min.

Films référencés :

1.3 Le développement du cinéma indépendant chinois : Une quête historique

WANG, Xiaoshuai, *The Days* (冬春的日子), Beijing : Yingxiang/Hongkong: Shu Kei Creative Workshop, 1993, 90min.

WU, Wenguang, *Bumming in Beijing: The Last Dreamers* (流浪北京: 最后的梦想者), Beijing, documentary, 1990, 90min.

YANG, Tianyi , *Old Men* (老头), Beijing, DV documentaire, 1999, 94min.

Wang, Bing, *À l'ouest des rails* (铁西区), Documentaire, Wang Bing Film Workshop, The Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival, 2004, 9h11m.

ZHANG, *Mama* (妈妈), Xi'an, Xi'an Studio, 1991, 83min.

2.1. La ville ou l'analyse du film *East Palace, West Palace*

CUI, Zi'en, *Feeding Boys, Ayaya* (哎呀呀, 去补乳) , Cui Film Production, 2003.

——, *Enter the Clown* (丑角登场), Drama, Cuizi Film Studio, 2004.

——, *Star Appeal* (星星相吸惜), Drama, Sci-Fi, Cuizi DV Studio, 1h26m.

CUI, Zi'en et Wei, Jiangang, *The Old Testament* (九月), Cuizi Film Studio, Glory Film TV, 1h14m.

GAOMING, Liu, *Paigu* (排骨), Fanhall Studio, 2005, 1h46min.

GUAN, Hu, *Dirt* (头发乱了), China Chemical Industry Import and Export General Corporation, Inner Mongolia Film Studio, 1994, 91min.

HE, Jianjun, *Red Beads* (悬恋), s. l., 1994, 1h30m.

-
- , *Postman* (邮差), Shu Kei's Creative Workshop Ltd., United Frontline, 1995, 1h42m.
- , *Pirated Copy* (蔓延), Fanhall Studio, 2004, 1h30m.
- LI, Yu, *Fish and elephant* (今年夏天), s. l., 2002, 1h46m.
- LIU, Bingjian, *Men and Women* (男男女女), s. l., 2000, 1h29m.
- LOU, Ye, *Summer Palace* (颐和园), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Dream Factory, Flying Moon Filmproduktion, 2007, 2h38m.
- , *Weekend Lovers* (周末情人), s. l., 1h38m.
- LU, Xuechang, *Making of steel* (长大成人), Beijing Film Studio, Beijing Great Wall International Advertising, Beijing Pegase Cultural Communication Centre, 1h48m.
- MIAO, Michelle Chen et Li, Xiao, *The Snake Boy*, Documentaire, s. l., 2002, 1h.
- TIAN, Zhuangzhuang, *Rock Kids* (摇滚青年), Beijing Film Studio, 1988, 1h25m.
- WANG, Xiaoshuai, *Frozen* (极度寒冷), s. l., 1997, 1h39m.
- , *Beijing Bicycle* (十七岁的单车), Pyramide Productions, Arc Light Films, Public Television Service Foundation, 2001, 1h53m.
- ZHANG, Yang, *Quitting* (昨天), Biography, Iman Film Company, Xi'an Film Studio, 2002, 1h52m.
- ZHANG, Yuan, *Beijing Bastards* (北京杂种), Hubert Bals Fund, 1994, 1h28m.
- ZHU, Chuan-ming, *Winter Story* (冬天的故事), s. l., 2007, 1h42m.

2.2 La Banlieue ou l'analyse du film *Still Life*

- DIAO, Yi'nan, *Uniform* (制服), s. l., 2003, 1h34m.
- GAN, Bi, *Kaili Blues* (路边野餐), China Film (Shanghai) International Media Co., Beijing Herui Film Culture, Blackfin (Beijing) Culture & Media Co., 2016, 1h53m.
- HAN, Jie, *Walking on the Wild Side* (赖小子), Xstream Pictures, Les Petites Lumieres, Fonds Sud Cinéma, 2006, 1h29m.
- JIA, Zhangke, *Xiao Wu* (小武), Hu Tong Communications, Radiant Advertising Company, 1999, 1h48m.
- , *Platform* (站台), Artcam International, Bandai Entertainment Inc., Hu Tong Communications, 2001, 2h34m.
- , *Plaisirs Inconnus* (任逍遥), E-Pictures, Hu Tong Communications, Lumen Films, 2003, 1h52m.
- LI, Yang, *Blind Shaft* (盲井), Bronze Age Films, Tag Spledour and Films, 2003, 1h32m.

WANG, Chao, *Orphan of Anyang*(安阳婴儿) , s. l., 2002, 1h24m.
——, *Day and Night* (日日夜夜), Arte France Cinéma, China Film Group Corporation (CFGC), Laurel Films, 2005, 1h25m.
ZHANG, Ming, *Rain Clouds Over Wushan*(巫山云雨), s. l., 1995, 1h36m.

2.3 La campagne ou l'analyse du film *Les trois sœurs de Yunnan*

CHEN, Weijun, *To Live is Better Than To Die* (好死不如赖活着), Documentaire, s. l., 2004, 1h28m.
CHEN, Zhen, *Pen Yao Village* (盆窑村), Documentaire, s. l., 1991.
DU, Haibing, *Umbrella* (伞), Documentaire, s. l., 2007, 92min.
DUAN, Jinchuan, Tibetan Culture Communication Company et Other Shore Productions, *n° 16, Barkhor South Street* (八廓南街 16 号), Documentaire, Washington, D.C., Tibetan Culture Communication Co., Other Shore Productions, 1996.
DUAN, Jingchuan et Zhang, *Yuan, The Square*(广场), Documentaire, s. l., 1994, 100min.
FENG, Yan, *Bing ai*(秉爱), Documentaire, s. l., 2010.
HAO, Zhiqiang, *Da Shu Village* (大树乡), Documentaire, s. l., 1992.
JIANG, Nengjie, *Road*(路), Mianhuasha Yingxiang, Documentaire, 2010, 67min.
——, *Grade Three*(初三), Mianhuasha Yingxiang, Documentaire, 2014, 68min.
KANG, Jiangning, *Yin Yang* (阴阳), Documentaire, s. l., 1997, 180min.
LIANG, Bibo, *Marriage*(婚事), Documentaire, s. l., 1999, 80min.
JIANG, Nengjie, *Cun xiao de hai zi* (村小的孩子), Documentaire, s. l., 2014, 1h35m.
——, *Jia Yi*, Documentary, s. l., 2016, 1h15m.
SUN, Zengtian, *The Last Mountain God* (最后的山神), Documentaire, s. l., 1992, 40min.
——, Wang, Jing et Zhao, Yukui, *Fading Reindeer Bell*(神鹿啊, 我们的神鹿), Documentaire, s. l., 1h15m.
SUN, Zhi Qiang, *Utopia* (乌托邦), Documentaire, 2010.
WU, Wenguang, *Jiang Hu: Life on the Road*(江湖), Documentaire, s. l., 2000, 2h30m.
XU, Tong, *Mai shou*(麦收), Documentaire, s. l., 2009, 1h38m.
Yang, Ruby, *The Blood of Yingzhou District*(颍州的孩子), Documentaire, Thomas Lennon Films, Sesame Workshop, HBO Documentary Films, 2006, 38m.
Zhou, Hao, *Cottons*(棉花), Documentaire, Documentary Channel Shanghai Media Group, 2015, 1h23m.

Zhou, Yuejun, *The Cormorant and the Lake* (长湖恋), Documentaire, s. l., 1998, 30min.