
**LE RÉALISME MAGIQUE
DU CINÉMA CHINOIS**

Hendy Bicaise

LE RÉALISME MAGIQUE DU CINÉMA CHINOIS

ESSAI / CINÉMA

Suivi éditorial Benjamin Fogel et Elise Lépine
Correction d'épreuves Hervé Delouche
Design couverture Lucien de Baixo
Conception graphique intérieure Camille Mansour

ISBN 979-10-96098-53-8

Diffusion Cédif / **Distribution** Pollen

© Playlist Society, 2022
35, rue Kléber, 92300 Levallois-Perret
www.playlistociety.fr

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

 **Playlist Society**

INTRODUCTION 11

**MUTATIONS DE
LA SIXIÈME GÉNÉRATION**

PARTIE 1 27

VISIONS EXTRAORDINAIRES, 29 S'affranchir du réel
ÉCHOS INTROSPECTIFS 40 La part animale

PARTIE 2 53

ET CROÎT L'INCROYABLE : 55 Travaux en cours
UN BESOIN DE 68 Le monde à l'envers
RÉENCHANTER 77 Les maux du pays
LE MONDE

PARTIE 3 93

AU-DELÀ DU RÉEL : 95 De l'ombre à la lumière
LA MAGIE 109 Le simulacre dévoilé
FAITE FILM

ÉPILOGUE 119

FILMOGRAPHIE 125

*À ma famille,
prisme magique de
mon quotidien.*

**« Le cinéma n'est pas que du divertissement.
Des spectateurs peuvent avoir besoin d'un autre type de films.**

**Ce n'est pas parce qu'il n'y a qu'une seule personne
qui marche dans une rue qu'il faut en éteindre les lumières. »**

Bi Gan

INTRODUCTION

**MUTATIONS DE LA SIXIÈME
GÉNÉRATION**

Le cinéma chinois est traditionnellement considéré en termes de « générations » successives, de même que l'histoire nationale s'est longtemps articulée en dynasties. Bien que dominante, cette approche historique fractionnée du pays ne fait pas consensus, comme en témoigne la critique culturelle Dai Jinhua : « En ce qui concerne la recherche universitaire dans les années 1980, parallèlement aux notions de périodisation, émerge l'idée de rupture, comme si l'histoire chinoise était découpée en une série de coupures menant à des phases historiques fondamentalement différentes, n'ayant aucun rapport les unes avec les autres¹. » Le cinéma chinois est alors embarqué dans ce désir de périodisation, avec la particularité d'être pensé à rebours, tel qu'elle le décrit aussi : « Ce n'est que lorsqu'une cohorte de nouveaux réalisateurs – aux noms désormais familiers comme Chen Kaige et Zhang Yimou² – sont sortis diplômés de

¹ Zhou Yaqin, Dai Jinhua, « Rethinking the Cultural History of Chinese Film: A Conversation with Dai Jinhua », Verso, 2018.

² Chen Kaige réalise des films depuis le milieu des années 1980 : le plus connu est *Adieu ma concubine* (Palme d'or au Festival de Cannes en 1993), mais peuvent aussi être cités *Temptress Moon* (1996) ou *L'Empereur et l'Assassin* (2001). Zhang Yimou est quant à lui le réalisateur des mélodrames à succès *Épouses et concubines* (1991), *Qiu Ju, une femme chinoise* (1992) et *Vivre!* (1994). Ces six films ont tous pour tête d'affiche la même actrice star de la cinquième génération : Gong Li.

l'Académie de cinéma de Pékin en 1983 que le terme de “cinquième génération” a soudainement émergé. En réaction à cette cinquième génération, ceux qui avaient débuté leur carrière vers 1979, soit à peine quatre ans plus tôt, et qui étaient encore considérés comme un groupe de “jeunes réalisateurs”, ont alors été rétroactivement désignés comme la “quatrième génération”. En conséquence, des réalisateurs phares du cinéma chinois post-1949³, tels que Xie Jin⁴, en deviennent la troisième. Pendant longtemps, personne ne semblait particulièrement curieux de savoir qui pouvaient bien être ceux de la première et de la deuxième génération du cinéma chinois⁵. Et personne ne s'est demandé non plus

3 1949 est une année charnière de l'histoire de la Chine. Après des années de guerre civile contre les nationalistes du Kuomintang - qui s'exilent alors sur l'île de Taïwan et y fondent la République de Chine - le leader communiste Mao Zedong prend le pouvoir et, depuis la place Tian'anmen de Pékin, proclame le 1^{er} octobre 1949 l'avènement de la République populaire de Chine.

4 *La Bsketteuse n° 5* (1957), *Le Détachement féminin rouge* (1961) et *Sœurs de scène* (1964) font partie des films les plus importants de Xie Jin, et de la troisième génération. Quelques décennies plus tard, alors que règne la cinquième génération, le vétéran Xie Jin est toujours en activité et marque encore les esprits avec *La Ville aux hibiscus* (1987) et *La Guerre de l'opium* (1997).

5 A posteriori donc, la première génération du cinéma chinois devient celle du cinéma muet, qui s'étend des années 1910 aux années 1930, et se caractérise par une tradition de films en costumes, incluant l'apparition d'un genre nouveau: le *wu xia pian* (films de sabre chinois). La seconde génération couvre les années 1930 et 1940, et voit éclore un cinéma plus naturaliste et patriotique. La troisième génération, qui s'impose avec l'arrivée des communistes au pouvoir en 1949, se distingue par un parfum de propagande. Elle se prolonge jusqu'à la Révolution culturelle de 1966 qui, en raison de la censure, limite la production cinématographique et empêche de pouvoir définir une quelconque génération de réalisateurs pendant une dizaine d'années (un film marquant demeure

si ces lignes générationnelles étaient tracées sur la base d'une logique de périodisation propre à l'histoire de l'art cinématographique, à l'histoire de la culture politique, ou même à un autre domaine. Personne ne semblait concerné par de telles questions car nous partageons tous tacitement la même approche de l'histoire contemporaine. Je me suis rendu compte que la fin d'une époque n'est prononcée qu'une fois le début de la suivante déclaré⁶. » L'histoire du cinéma chinois reflète ainsi l'histoire nationale, puisque dans un cas comme dans l'autre, chaque génération ou dynastie périlite, coexiste un temps avec la suivante, avant de lui céder la place. Le jeu de miroir entre histoire et cinéma se prolonge dans les conflits engendrés chez les historiens, de la Chine ou de son cinéma, puisque à l'image de sinologues comme François Joyaux ou Richard Gunde qui proposent dans leurs travaux des périodisations alternatives à l'usuelle cadence dynastique⁷,

le remake du *Détachement féminin rouge*, réalisé cette fois par Fu Jie et Pan Wenzhan en 1970). À la fin des années 1970, la mort de Mao Zedong et la création de l'Académie de cinéma de Pékin expliqueront, a posteriori toujours, la dénomination d'une quatrième génération.

6 Zhou Yaqin, Dai Jinhua, « Rethinking the Cultural History of Chinese Film: A Conversation with Dai Jinhua », Verso, 2018.

7 Dans *Géopolitique de la Chine* (Eyrolles, 2018), le journaliste Pierre Haski mentionne une réinterprétation singulière de l'historien François Joyaux, pour qui « l'histoire chinoise n'est pas celle d'une suite plus ou moins ininterrompue de dynasties, mais aussi - et peut-être même avant tout - celle de générations de paysans travaillant leur terre ». Dans *Culture and Customs of China* (2002), le journaliste Richard Gunde conçoit une nouvelle périodisation, qui troque l'attachement à la vingtaine de dynasties s'étant succédées contre cinq larges périodes, qu'il dénomme « Âges »: de Bronze, des Philosophes et Guerriers, des Échanges culturels, de l'Art et du Commerce et enfin de la Modernité.

divers ouvrages publiés au cours des années 2000 rejettent la classification usuelle par générations pour privilégier d'autres approches de l'évolution du cinéma chinois⁸.

Au regard de la classification demeurant la plus communément admise, la cinquième génération du cinéma chinois s'est naturellement dissipée à l'orée du nouveau siècle. La cinéphilie mondiale s'est progressivement désintéressée de ce que pouvait offrir le cinéma de Chen Kaige après *L'Enfant au violon* (2003) ou, à l'inverse, a apprécié le virage abordé par Zhang Yimou avec les *wu xia pian* que sont *Hero* (2003) ou *Le Secret des poignards volants* (2004), mais qui ne sont pas considérés comme des films d'auteur chinois, moins en raison de leurs atours de blockbusters, que de leur cofinancement étatsunien pour le premier et hongkongais pour le second. À cette époque, les réalisateurs chinois qui attirent les regards œuvrent dans une économie de moyens plus modeste : ils se nomment Jia Zhang-ke – alors réalisateur de *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* (1997), *Platform* (2000) et *Plaisirs inconnus* (2002) –

8 C'est notamment le cas de *Projecting a Nation: Chinese National Cinema Before 1949* de Hu Jubin (2003), de *Chinese National Cinema* de Zhang Yingjin (2004) ou encore de *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979* dans lequel l'auteur Zhuoyi Wang, entre autres remodelages de la périodisation classique, propose de sortir de « la périodisation conventionnelle qui différencie la "période de dix-sept ans" (de 1949 à 1966) de la "Révolution culturelle" (de 1966 à 1976) [...] problématique car elle masque des tournants historiques marquants au cours de la "période de dix-sept ans", coupe des liens importants entre celle-ci et la "Révolution culturelle", et coupe court à l'histoire du film révolutionnaire » ; sans oublier de mentionner que le réalisateur Jia Zhang-ke a fréquemment répété ne pas se reconnaître dans la classification habituelle du cinéma chinois, et a fortiori dans son appartenance à la sixième génération, y voyant de manière générale une projection de la critique occidentale sur l'histoire cinématographique de son pays.

ou Wang Xiaoshuai qui, à l'image de son confrère, notamment avec *Beijing Bicycle* (2001), décalque avoué du *Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948), laisse supposer par extension que la nouvelle génération de cinéastes qu'ils constituent forme l'avant-garde d'un néoréalisme chinois. À l'instar du cinéma italien de l'après-guerre, le tournage de rue est essentiel pour cette sixième génération, que l'on surnomme rapidement « génération clandestine », faisant le plus souvent fi des autorisations pour filmer ce qu'elle souhaite, quitte à voir ses films censurés et interdits de sortie sur le territoire. Ce risque encouru s'explique par un désir ardent de rendre compte des dysfonctionnements de la société chinoise contemporaine en se fondant dans le réel comme aucune des générations précédentes. Les figures clés du mouvement que sont Jia Zhang-ke, Wang Xiaoshuai ou encore Zhang Yuan (*Les Bâtards de Pékin*, 1993) et Wang Chao (*L'Orphelin d'Anyang*, 2002) sont issues comme leurs aînés de l'Académie de cinéma de Pékin, mais ne partagent guère plus que ce pedigree, comme en atteste le spécialiste du cinéma chinois Régis Bergeron : « De jeunes cinéastes, à leur tour, mettent en cause cette génération qui précède la leur ; ses films apparaissent déjà comme ne constituant qu'un cinéma de transition entre celui que symbolise Xie Jin et celui qu'ils commencent à élaborer. Ces jeunes, qui n'ont guère dépassé – et parfois pas encore atteint – la trentaine, pensent que le cinéma doit saisir l'instant, et dans sa réalité crue⁹ », avant de citer Liu Miaomiao, l'une des réalisatrices de cette sixième génération, qui abonde en

9 Régis Bergeron, *Le Cinéma chinois 1984-1997*, Institut de l'Image, 1997.