



CAHIERS DU CINEMA

Cinéastes chinois
d'aujourd'hui

**FESTIVAL
D'AUTOMNE 95**

DU 29 NOVEMBRE AU 12 DÉCEMBRE 1995

UGC - CINÉ CITÉ - LES HALLES

Des Chine et des cinéastes

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour

ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.

Le Monde

BDDP. Portraits of J. BELUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

Il y a une dizaine d'années, quand l'occasion se présentait de faire allusion aux cinématographies de Chine, de Taïwan ou de Hong Kong, il était pratiquement inévitable de recueillir une réaction d'incrédulité, d'incompréhension, voire d'indifférence abyssale (malgré un numéro spécial des *Cahiers* sur Hong Kong, dès 1984). Aujourd'hui, grâce à quelques prix recueillis sur le devant de la scène internationale et surtout à l'effort considérable de quelques passeurs (comme Olivier Assayas par exemple, qui écrit ici-même sur Edward Yang), nul n'ignore plus les films de Zhang Yimou ou de Chen Kaige, beaucoup ont vu *Chungking Express* de Wong Kar-wai, les plus en avance connaissent même Hou Hsiao-hsien et son *Maître de marionnettes*. Si le degré de (re)connaissance de ces films a évolué, c'est que les cinéastes eux-mêmes se sont affirmés, que leur trait s'est fait plus net, plus précis, que les générations commencent à se renouveler et qu'on s'aperçoit en définitive que l'horizon du cinéma, son point de *modernité* si l'on veut, se situe sans doute quelque part dans cette région du monde.

En dix ans, il s'est donc passé beaucoup de choses. A Taïwan, une Nouvelle vague a émergé vers 1984, avec Edward Yang et Hou Hsiao-hsien comme chefs de file. Aujourd'hui, une deuxième génération s'impose avec Hou Hsiao-ming (*L'Île du chagrin*, vu à Cannes cette année) et Tsai Ming-liang (*Vive l'amour*). A Hong-Kong, à côté du cinéma des studios, le style très personnel d'indépendants comme Stanley Kwan (encore pratiquement inconnu) ou Wong Kar-wai s'est révélé. Quant à la Chine Populaire, malgré les difficultés politiques persistantes, elle a tout de même laissé s'épanouir le cinéma de Chen Kaige ou de Zhang Yimou et n'empêche pas vraiment l'éclosion de celui de jeunes auteurs comme Zhang Yuan et Ning Ying (seule femme de cette programmation) ou celui de Jiang Wen, célèbre acteur chinois auteur d'un seul film, *Des jours éblouissants*.

Cette programmation ambitieuse, conjointement organisée par les *Cahiers du cinéma* et le Festival d'Automne, nous donnera donc l'occasion unique de jeter un regard panoramique sur tous ces auteurs, un regard à la fois rétrospectif et prospectif qui permettra d'évaluer la singularité des démarches et leur résonance avec la part la plus inventive du cinéma mondial. Elle nous fera aussi rencontrer des cinéastes importants – Chen Kaige, Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Stanley Kwan et quelques autres – et une célèbre actrice de Hong Kong, Maggie Cheung, admirable chez Wong Kar-wai et Stanley Kwan, tous exceptionnellement présents à Paris pendant cette quinzaine (29 novembre – 12 décembre). Cette programmation suscitera enfin, dans la belle salle de l'UGC Ciné-Cité au Forum des Halles, des découvertes de films inédits ou peu connus dont beaucoup sont des œuvres majeures du cinéma contemporain (par exemple, le magnifique *Nos années sauvages* de Wong Kar-wai, qui fait l'ouverture de cette manifestation et la couverture de ce programme).

Révélation, découverte, nouveauté, tels sont les mots clés de cette quinzaine. Avis aux amateurs... de géographie, et surtout de cinéma.

THIERRY JOUSSE

WONG KAR-WAI



Il y avait le cinéma des studios, les films de kung-fu, ceux de cape et d'épée, les polars ultra-stylisés, les space-opéras. Chang Cheh, King Hu, Tsui Hark ou John Woo. Il y a maintenant Wong Kar-wai, une nouvelle vague à lui tout seul, qui inaugure une façon neuve de voir et de concevoir le cinéma à Hong Kong, un peu comme un indépendant qui subvertirait l'art des studios. Dans son plus beau film, *Days of Being Wild* (sortie prévue courant 1996, sous le titre *Nos années sauvages*), Wong Kar-wai réinvente sensuellement la série noire en racontant l'histoire d'une petite frappe, d'un policier, d'une serveuse de bar et d'une danseuse. Mais le plus frappant et le plus beau, c'est ce don naturel et immédiat pour filmer cette ville - Hong Kong - dans toutes ses dimensions, de la claustrophobie des appartements à la mesure des rues. Les séquences d'intimité dans les chambres sombres sont particulièrement extraordinaires, tant les gestes, les jeux, les rituels amoureux y sont captés avec précision, subtilité, humour aussi. On retrouvera cet excitant univers urbain dans *Chungking Express*, son film le plus célèbre et le seul, à ce jour, distribué en France. Dans ce film de la main gauche, bouclé en quelques semaines avec toute la désinvolture de celui qui sait qu'il n'a rien à perdre, la manière s'est faite plus stylisée, plus ludique, plus futile aussi, moins existentielle si l'on veut. Pourtant, en marge d'un dispositif assez drôlatique, Wong Kar-wai sait faire lever une poésie des correspondances et de la circulation des objets qui n'appartient qu'à lui. Un cinéma éminemment sensoriel qui fait appel à tous les sens, y compris le sixième, celui qui permet de voir l'invisible.

Ce jeune tueur n'a d'ailleurs pas fini de nous surprendre. Détail piquant : *Chungking Express* a été filmé pendant l'arrêt du tournage de *Ashes of Time*, un autre film très différent, une adaptation libre d'un célèbre roman de chevalerie *L'Archer valeureux*, avec costumes, combats et intrigues compliquées, d'une splendeur formelle à faire pâlir tous les cinéastes hollywoodiens. Pour d'obscures raisons, ce film est toujours inédit, malgré un prix à Venise, et risque de le rester encore longtemps. Cela n'a pas empêché Wong Kar-wai d'enchaîner avec *Fallen Angels*, qui marque un retour à sa veine contemporaine.

Mais qui est donc Wong Kar-wai ? Un Godard chinois ? Un Tarantino local ? Un John Woo resté au pays ? Rien de tout cela et sans doute bien davantage. Simplement, un pur cinéaste, un de ces filmeurs d'instinct qui ont le cinéma dans la peau. ★ T. J.



★
Chungking
Express
de Wong Kar-wai.

★
Maggie Cheung
dans
Nos années
sauvages



Hong Kong

As Tears Go By (1988, 100 minutes) (sous réserve)

Le premier film de Wong Kar-wai joue les règles du jeu du film de gangster : jeunes gens aliénés, conflit de loyauté, violence urbaine, jeu de mah-jong et fusillades. Mais déjà la griffe du réalisateur était visible dans la composition de l'image, le travail de la couleur, le choix d'angles inhabituels de prise de vue, ainsi qu'une très fine direction d'acteurs : il y a en particulier une très jolie composition de Maggie Cheung, à qui Wong offrit un de ses premiers rôles au cinéma.

Nos années sauvages (Days of being wild, 1990, 90 minutes)

A Hong Kong, dans les années soixante, un play-boy aux yeux tristes (Leslie Cheung), fils adoptif d'une prostituée, séduit une jeune serveuse (Maggie Cheung) avant de la tromper avec une danseuse de cabaret (Karina Lau), puis de partir aux Philippines sous prétexte de rechercher sa vraie mère, mais en fait avec un vrai désir de mort. Il y rencontre un ancien flic (Andy Lau) qui jadis, dans une rue déserte, avait tenté de réconforter l'inconsolable serveuse. Peut-être est-il tombé amoureux d'elle. Film sur la perte, la nostalgie, le mal et l'imprévisibilité d'aimer, *Nos années sauvages* est une sorte d'OVNI dans le cinéma de Hong Kong, qui imposa un nouvel auteur.

Chungking Express (1994, 103 minutes)

Filmé en quelques semaines dans Hong Kong la nuit, *Chungking Express* respire selon le rythme de la ville : deux histoires d'amour y entrent en collision, deux flics perdus (Takeshi Kaneshiro et Tony Leung) à la recherche d'une âme sœur et qui rencontrent l'un une blonde énigmatique (Brigitte Lin) trafiquante de drogue, l'autre une petite peste de serveuse (fabuleuse Faye Wang) qui s'introduit chez lui pour réorganiser clandestinement son appartement. Avec sa tactilité éternelle, sa fièvre urbaine, sa sensualité évasive, c'est une fable post-moderne sur le nouveau désordre amoureux en Asie (ou ailleurs).

STANLEY KWAN



Né en 1957, Stanley Kwan commence ses études dans le département de communication de l'Université Baptiste de Hong Kong avant de s'enrôler, en 1976, dans un stage offert par la compagnie de télévision TVB. Après avoir passé trois ans à TVB, il devient assistant de metteurs en scène marquants du cinéma de Hong Kong : Peter Yung, Ronnie Yu, Patrick Yam, Yim Ho, Leong Po-Chi et Tony Au. En 1981, il travaille sur le tournage de *The Story of Woo Viet* de Ann Hui, avec qui il continuera une solide relation d'amitié.

Avec son premier film, *Women* (1985), il fonce droit au cœur de son sujet d'élection : les femmes, leurs amours, leur passion, la complexité de leurs relations aux autres. On retrouve les trois acteurs de *The Story of Woo Viet* (Chow Yun-Fat, Cora Miao, Cherie Yung), ce qui prouve que Kwan avait su nouer de solides amitiés sur les plateaux.

Women amorce ce qui va faire la force du cinéma de Kwan : la précision de sa composition visuelle, une main ferme et douce dans la direction d'acteurs. Qualités confirmées par *L'Amour gâché* (1986), donnant à Chow Yun-Fat un de ses rôles les plus originaux, et brossant sans complaisance le portrait d'une génération perdue, qui s'intoxique de plaisirs faciles et de faux rapports amoureux pour ne pas se confronter au vide de son existence. *Rouge* ouvre une autre dimension de son œuvre : une fascination pour les Chine des années trente, pour les « villes portuaires » cosmopolites (Shanghai, Hong Kong) où s'est, littéralement, inventé le cinéma chinois : bordels somptueux, courtisanes délicates, fumeries d'opium, mais aussi résistance anti-japonaise, politisation des artistes, émergence d'une forme de modernité hybride. *Full Moon in New York* continue d'explorer ce cosmopolitisme, en y intégrant la diaspora chinoise aux Etats-Unis, et en continuant le travail sur la couleur commencé dans *Rouge*.

Avec *The Actress* et *Red Rose White Rose*, Kwan retourne avec splendeur au lieu privilégié de ses obsessions : la Shanghai des années trente et le corps de la star (Maggie Cheung, Joan Chen) comme signifiant d'une forme de perte. Entre ces deux films, Kwan a travaillé pour la télévision : son travail sur Ruan Lingyu est une réflexion sur une star chinoise contemporaine (*Sigin Gaowa Special*, 1993), et ses deux courts métrages (*Too Happy for Words*, 1992, et *Two Sisters*, 1993) ont amorcé sa collaboration avec le scénariste Edward Lam qui va s'épanouir dans *Red Rose White Rose*. ★ Bérénice Reynaud



★
Rouge
de Stanley Kwan.

Rouge (Rouge, le fantôme de Hong Kong, 1988, 96 minutes)

Le fantôme Fleur (Anita Mui) hante les rues banalisées d'un Hong Kong moderne qu'elle ne reconnaît pas et s'immisce dans les vies sans mystère d'un jeune couple de journalistes. Leur histoire aux apparences peu romantiques va basculer, par contagion, au souvenir du grand amour perdu jadis vécu par Fleur. Courtisane de luxe, elle s'était éprise d'un fils de famille (Leslie Cheung), qui, au dernier moment, avait eu peur de la suivre dans son pacte de double suicide...

Full Moon In New York (1989)

Trois femmes venant, l'une de Hong Kong (Maggie Cheung), l'autre de Taïwan (Sylvia Cheung) et la troisième de Chine Populaire (Sigin Gaowa) se rencontrent à New York, lieu où s'abolissent l'histoire et la géographie. La division de la Chine les sépare, mais leur déplacement au sein de la culture occidentale les rapproche. Une histoire d'amitié qui est une histoire d'amour aussi bien qu'une métaphore politique.

The Actress, Center Stage (1991, 126 minutes)

En 1935, Ruan Lingyu, idole des studios de Shanghai, se suicidait, et sa mort laissait un vide, mais aussi des questions sans réponses : à quoi ressemblait la voix de cette grande star du muet ? Que cachait cette grâce qui avait séduit le public ? Pourquoi cette mort à l'âge de 25 ans ? Kwan n'essaie ni de combler le vide ni de répondre aux questions, mais, en combinant interviews, extraits de films et séquences narratives, il demande à Maggie Cheung (prix d'interprétation féminine à Berlin) de prêter sa voix, son corps, mais aussi son humour et sa légèreté à celle qui demeure une énigme et un objet de fascination.

Red Rose, White Rose (1995, 126 minutes)

Education sentimentale à la chinoise : cette somptueuse, fidèle (et littérale) adaptation du livre d'Eileen Chang, la grande romancière du Shanghai des années trente, présente non sans ironie les ratages et errements de l'amour entre trois personnages. Chen-pao (Winston Chao), jeune et ambitieux *businessman*, fuit devant l'intensité de sa liaison avec la femme d'un ami (la « rose rouge » Joan Chen, qui trouve là son meilleur rôle) pour chercher refuge dans un mariage avec une petite « rose blanche » (Veronica Yip) qui l'admire et l'ennuie, et qu'il poussera aux confins de la névrose.

★
Maggie Cheung,
star du cinéma de
Hong Kong,
actrice fétiche de
Stanley Kwan et
de Wong Kar-wai.
(Ici, dans
The Actress).

Taiwan

EDWARD YANG



J'ai fait la connaissance d'Edward Yang en 1984, à Taïpei, lors de mon premier séjour en République de Chine, dans les mêmes circonstances où j'avais aussi rencontré Hou Hsiao-hsien, et je dois dire qu'une de mes plus grandes satisfactions, au cinéma, a été de suivre, depuis cette période, l'évolution de leur travail, film après film. De voir s'affirmer l'ampleur et l'importance de deux œuvres parallèles qui ont transformé en profondeur la nature même du cinéma taïwanais, et ouvert les pistes les plus riches, les plus stimulantes à l'ensemble du cinéma chinois, à l'avant-garde duquel ils ont toujours été et où ils demeurent.

Leurs voies très individuelles sont depuis longtemps divergentes. Et la programmation du Festival d'automne sera une occasion unique de voir combien la singularité de l'inspiration d'Edward Yang s'impose de façon de plus en plus déterminée, combien il s'est défini une place entièrement à part dans le cinéma contemporain.

Bien sûr, l'essentiel était d'emblée en place ; dès *That Day on the Beach*, existe à la fois ce rapport très particulier au temps, à la durée des plans qui ont toujours l'espace de se déployer, mais aussi l'influence du cinéma moderne européen – pour raccourcir, à la fois celui d'Antonioni et celui de la Nouvelle vague française.

Il faut dire qu'à une période où l'isolement diplomatique de Taïwan était total, où il était quasiment impossible de quitter le pays pour la simple raison que l'essentiel du monde n'en reconnaissait ni la souveraineté ni même l'existence, Edward Yang était ce cas particulier d'un cinéaste qui avait voyagé, qui avait fait ses études aux Etats-Unis, qui y avait vécu. Aussi, chez lui, tout de suite ont cohabité les thèmes qui traversaient alors le cinéma occidental de la façon la plus fertile – en l'occurrence le retour via Wenders au cinéma abstrait et introspectif des années soixante – et ceux qui travaillaient en profondeur Taïwan, avant tout la recherche d'une identité, d'une affirmation contemporaine de ce que la culture de l'île pouvait avoir de spécifique. Et cela, tout particulièrement à un moment de dégel, lorsque s'effritait l'illusion sur laquelle Tchang Kaï-chek avait fondé son régime, que Taïwan était la seule Chine légitime, et que ses seules valeurs, sa seule vérité étaient dans l'héritage historique dont le pays était dépositaire.

Au fond, Edward Yang, comme Hou Hsiao-hsien, est arrivé à un moment où tout était à réécrire, toute l'histoire à reprendre ; faire une page blanche de tout ce qui les avait précédés, approximatif, compromis mensonger, pour pouvoir peindre le monde d'après nature. Montrer le temps présent était l'objet de ses premiers films, *Taïpei Story*, *The Terrorizer*, tandis que son chef-d'œuvre, *A Brighter Summer Day* s'employait à rétablir un passé jamais dit, jamais filmé, à libérer du refoulement des pans entiers de ce qui constituait les individus de sa génération.

Je pense qu'aujourd'hui, après *Confusion chez Confucius*, à différents égards son film le plus audacieux, Edward Yang est à un tournant de son œuvre. En effet, en l'espace d'une décennie de réussite économique, d'ouverture, d'occidentali-

lisation et de modernisation à outrance, Taïwan est confronté aux mêmes interrogations qui traversent aujourd'hui toute cette région de l'Asie : que peut-il en être de l'identité d'une culture face à la progression impérialiste de l'uniformisation ? Comment peut-on vivre dans une société invivable, dont le mouvement même, dont la logique est d'anéantir l'intimité des êtres, les racines qui les irriguent ? C'est ce désarroi qu'il a cherché à exprimer dans son dernier film, mosaïque de fragments amoureux, un labyrinthe où il regarde se débattre une poignée de personnages « modernes » dont il suit les itinéraires croisés.

Mais ce désarroi n'est plus spécifique à Taïwan, il n'est plus soudé à cette société-là, il est mondial et rejoint les préoccupations les plus centrales du cinéma contemporain ; ces thèmes hantent tout ce qui aujourd'hui se filme de plus urgent.

En ce sens, c'est une étape nouvelle qu'il a fait franchir au cinéma taïwanais, ouvrant de ce point de vue la voie à une œuvre comme celle de Tsai Ming-liang, celle de son universalité. Mais d'une universalité qui serait comme une blessure, le déchirement d'une identité aussitôt conquise, aussitôt perdue. ★ Olivier Assayas

That Day on the Beach (Haitan de yitian, 1983, 166 minutes) – sous réserve

Produit par la star Sylvia Chang (qui y joue le rôle principal), ce premier long métrage de la Nouvelle vague taïwanaise expose avec élégance le désarroi moral engendré par le « miracle économique taïwanais ». L'héroïne du film, Lin Chia-il, qui jadis fit un mariage d'amour, reçoit un coup de téléphone de la police lui demandant d'identifier le corps de son mari, qui se serait noyé sur la plage. Face à cette mort inexplicable, elle dresse un bilan de l'impasse affective, de la vacuité spirituelle du mariage bourgeois où elle s'était enfermée. Un constat amer, lucide et émouvant qui devient la critique de toute une société.

Taïpei Story (Qingmei zhuma, 1985, 117 minutes)

Ce fut longtemps le film le plus célèbre de Yang et de la Nouvelle vague taïwanaise en général. Le héros, Lon (Hou Hsiao-hsien, qui est aussi le coscénariste du film) est un homme profondément déchiré entre le passé (le souvenir de ses années d'école et de base-ball) et le présent – entre la tradition (son attachement à certaines valeurs) et la modernité (symbolisée par sa relation avec Chin, et le désir qu'a cette dernière d'émigrer aux Etats-Unis) – entre deux femmes enfin. Quant à Chin (la chanteuse pop Cai Qin), elle doit lutter pour préserver son identité et son ambition dans une société qui n'accorde encore que peu d'autonomie aux femmes. Ces tensions, que Yang filme avec une distanciation élégante qui n'exclut pas l'émotion,

★
Le Terroriste
d'Edward Yang.



mettent le couple en danger. Mais le véritable personnage du film, c'est Taïpei, avec son pouls, ses néons, ses contradictions ; ses rues populeuses, ses jeunes motards qui se prennent pour les rois, ses allées désertes la nuit, où le héros rencontre son destin.

Le Terroriste (Kongbufenzi, The Terrorizer, 1986, 108 minutes)

En échappant à la police, une jeune délinquante (Wang An) se casse la jambe et doit se réfugier chez sa mère. Par ennui, elle passe des coups de fil anonymes, dont l'un va profondément transformer la vie d'une romancière (Cora Miao), en pleine crise artistique et conjugale. Rétablie, la délinquante se cache chez un fils de famille en rupture de ban qui fantasme sur elle depuis qu'il l'a prise en photo. Le mari de la romancière, bouleversé par le départ de sa femme, est en même temps humilié dans ses rapports professionnels. Avec une droiture sans faille, Yang décrit les « terreurs » que nous infligeons aux autres pour nous venger de la solitude.

A Brighter Summer Day (Gulinjie Shaonian sharen shijan, 1991, 185 minutes)

A Taïpei, au début des années soixante, Xiao Si'r, quatorze ans, tombe amoureux d'une de ses camarades, la jolie Ming, qui, plus délurée que lui, a une liaison avec un chef de gang. Sur toile de fond d'examens de fin d'année, de bagarres de gangs rivaux, de groupes de rock'n roll imitant Elvis Presley et de sinistre répression politique (le père de Xiao Si'r, un intellectuel venant de Chine Populaire est arrêté et interrogé par le Kuomintang), Yang brosse par touches subtiles le tableau d'une obsession amoureuse chez un être jeune et vulnérable en résonance avec la confusion dont souffre la société taïwanaise. La catastrophe finale, pour surprenante qu'elle soit, était prévisible. Incontestablement un très grand film.

Confusion chez Confucius (Duli Shidai, A Confucian's Confusion, 1994, 127 minutes)

L'ironie mordante de Yang s'en donne à cœur joie dans ce chassé-croisé amoureux entre jeunes gens de la meilleure société. Molly et Akeem, qui ont accepté un mariage arrangé par leurs parents, trompent leur embarras et leur ennui en prétendant avoir une « relation ouverte ». La jeune Qiqi est si charmante qu'elle ne peut s'empêcher d'attirer les hommes à son corps défendant, ce qui lui attire quelques ennuis quand il s'agit de l'ancien mari de la sœur de sa meilleure amie, un écrivain en panne d'inspiration. Une actrice ambitieuse couche avec un businessman et le méprise. Un metteur en scène de théâtre d'avant-garde essaie de coucher avec toutes ses actrices. Les couples et les carrières, mis à l'épreuve, se défont. Ou se refont, d'ailleurs. Ou surnagent, de manière inattendue. Le film, proche en apparence de Woody Allen, est en fait une radiographie au scanner des sentiments dans la société chinoise : de la permanence d'un certain pragmatisme affectif mêlé aux leures du mélodrame et à l'attrance pour une modernité affriolante.

★
A Brighter Summer
Day
d'Edward Yang.

HSU HSIAO-MING

C'est peut-être parce qu'il est né (en 1935) dans la ville industrielle de Kaoshiung – là où fut tournée la majeure partie des *Garçons de Fengkuei* – que Hsu Hsiao-ming est devenu un des protégés de Hou Hsiao-hsien. C'est en effet lui qui a produit les deux longs métrages de Hsu, et on peut retrouver une affinité stylistique entre les deux réalisateurs, principalement dans *Poussière d'anges*. Mais Hsu commença par étudier la production, la mise en scène et l'écriture de scénario à l'Ecole de Journalisme de Taïpei, avant de travailler comme assistant pour Li Hsin et finalement Hou Hsiao-hsien. Dans les trois ans qui séparent *Poussière d'anges* de *L'île du chagrin* (1995), Hsu a fait un pas de géant ; l'aspect juvénile, attachant mais un peu répétitif, du premier film a été complètement gommé, et Hsu s'attaque à un vrai problème adulte : les rapports entre la répression politique dont la société taïwanaise a souffert pendant des décennies, et le marasme affectif de ses habitants. Et ce n'est pas un hasard si son héroïne est une femme : la société a marginalisé Lin-ling (au début de sa liaison avec le professeur, c'est une petite oie blanche un peu nunuche, à la fin du film, c'est une « vieille fille » sans avenir) au point de ne lui laisser d'autre choix que celui de l'extrémisme terroriste. ★

B. R.

Poussière d'anges (Dust of Angels, 1992, 110 minutes)

Deux adolescents, A-Guo et A-Tou, fascinés par un petit gangster, Hsiao Kao, quittent l'ennui de leur petite ville pour le suivre à Taïpei quand il est blessé au cours d'une guerre de gangs. C'est un jeu dangereux, et les gamins n'ont pas conscience d'avoir mis le pied dans une poudrière. Ils paieront cher leur escapade. Pour son premier film, Hsu se sert d'un genre usé jusqu'à la corde – le film de gangster taïwanais – qu'il revêt d'une grâce mélancolique.

L'île du chagrin (Heartbreak Island, 1995, 118 minutes)

Après treize ans d'incarcération, une jeune femme vêtue de blue jeans, Lin-ling (Vicky Wei), sort de prison dans un Taïpei complètement changé. Ses anciens camarades ont abandonné la politique pour « faire du business », et l'amour de sa vie, le professeur qui l'avait séduite quand elle était étudiante et l'avait initiée au « mouvement », est marié avec un bébé. Désorientée, Lin-ling cherche à se venger, plus par désespoir que par haine. Le second film de Hsu fait preuve d'une maturité saisissante dans son traitement des effets dévastateurs de l'amour, mais aussi d'une situation politique (le mouvement étudiant des années soixante-dix et ses conséquences) qui n'avait jamais été montré dans le cinéma taïwanais.

★
L'île
du chagrin.



HOU HSIAO-HSIEN

Au cours de *The Boys from Fengkuei*, le troisième long métrage de Hou Hsiao-hsien, il se produit une sorte de mini-événement qui passe d'abord inaperçu mais qui finit par intriguer. Le héros du film vit avec sa famille à Fengkuei, un petit village de pêcheurs de Taïwan. La famille semble passer le plus clair de son temps dans une cour délimitée à l'arrière par la maison proprement dite, et à l'avant par la murette de la propriété. Hou filme la famille depuis l'intérieur de la cour en épousant le point de vue du jeune homme ; mais soudain la caméra se retrouve une vingtaine de mètres en arrière, derrière la murette. Ce geste si banal en apparence – reculer sa caméra – est à sa manière une révolution dans le cinéma de Hou Hsiao-hsien, geste qu'il ne devait plus cesser de reproduire par la suite. En l'occurrence, dans *The Boys from Fengkuei*, le plan large et le plan séquence



★
La Cité des douleurs
de Hou
Hsiao-hsien.

apparaissent comme les solutions imaginées par le maître de la « Nouvelle vague taïwanaise » pour répondre à deux problèmes pratiques : filmer une scène de groupe, et filmer des acteurs non professionnels. Le plan large équivaut de plus à un déplacement sensible du point de vue : derrière la murette, ce n'est plus le point de vue du jeune homme – sorte de « rebel without a cause » – sur sa famille, mais un œil à la fois légèrement distant et pourtant trop proche pour être détaché qui capte un lien familial rénu et, chez Hou, indéfectible.

Précédemment, Hou avait réalisé deux films à la fois brouillons et attachants, *Cute Girl* (1980) et surtout *Green, Green Grass of Home* (1982), qui ouvraient déjà quelques pistes pour la suite, dans un mélange de genres plutôt détonant : *Green, Green Grass of Home* tient à la fois de la romance, du film d'enfants, de la fable écologique et de la comédie musicale¹ pour mettre en avant le conflit entre Taïpei et la vie rurale (dans la scène cocasse de l'arrivée en voiture de l'ex-maîtresse du héros dans une cour d'école), et surtout étudier des relations familiales entre incompréhension et amour. Le film est à cet égard une ébauche de *Un été chez grand-père*, deuxième film sur l'enfance que, toutes promesses tenues, il réalisa en 1984.

Pour mieux comprendre Hou, peut-être faut-il commencer par la fin. En bout de course, ses personnages se retrouvent fréquemment seuls et immobiles, comme vidés et le regard médusé. Ainsi de ce passage vers la fin de *Poussière dans le vent*, qui fait retour en trois plans sur les protagonistes du film : une famille pétrifiée le long d'un escalier ; un jeune couple figé dans un silence qui augure mal de son avenir conjugal ; et pour finir un jeune homme qui pleure sans pleurer (aucune larme ne coule) sur son lit. Un poids s'est

abattu sur eux en cours de film, qui aboutit à cette incapacité à aller plus loin, à bouger un peu plus – qui est aussi le fait des héroïnes de Hou en général, celle de *La Fille du Nil* et de *Good Men, Good Women* en particulier. Le travelling d'ouverture de *Poussière dans le vent* est assez emblématique de la situation plutôt désespérée des personnages de Hou, plongés dans une obscurité que viennent apaiser quelques rares échappées belles : sur l'écran noir, une tache de lumière se rapproche du centre de l'écran jusqu'à nous faire deviner que nous sommes à l'avant d'un train, dans une succession de tunnels et de passages à l'air libre. Ce n'est qu'après avoir filmé ce trajet que Hou se place à l'intérieur du train, où se trouvent deux jeunes gens déjà vaguement gênés l'un avec l'autre, un peu inexpressifs peut-être parce qu'il n'y a rien à dire, et que tout est déjà joué. Si les personnages de Hou sont tous de bonne volonté – *good men and women*, ils s'agitent de manière inefficace, incapables d'agir vraiment sur le cours de leur vie, semblables à ce petit chien de *La Fille du Nil* qui tourne en rond et se mord la queue, une chaussette sur la tête. Les films peuvent s'arrêter quand l'ataraxie des personnages (en paix avec leur destin, pour le meilleur et plus souvent pour le pire) rejoint celle de la caméra. Dans cette optique, les plans larges fixes de Hou montrent bien les réseaux de sens complexes qui aboutissent à l'isolement des personnages. Dans *La Cité des douleurs*, par exemple, Hou filme, dans la maison de la famille Lin, les larmes de parents au moment de l'arrestation du quatrième frère. La caméra reste fixe derrière une vitre, et capte dans la moitié gauche du cadre le désespoir de la famille. Mais on désespère plus encore de ces autres personnages, dans le côté droit du cadre, qui discutent et s'en moquent bien, ou encore cette table luisante que Hou filme en amorce, indéchiffrable.

Il y a dans les plans de Hou comme une superposition de strates spatio-temporelles – qui culmine dans la structure en trois espaces-temps du magnifique *Good Men, Good Women* – utilisée par Hou pour rendre compte de l'histoire taïwanaise et la fantasmer dans un monde filmique. La trilogie qui compose *La Cité des douleurs*, *Le Maître de marionnettes* et *Good Men, Good Women* obéit ainsi à deux principes : le témoignage (ainsi peuvent se comprendre les interventions du vieux marionnettiste dans *Le Maître de marionnettes*, et la prégnance du passé récent dans le présent de l'île – une double dimension qui donne forme à une épopée moderne et fondatrice de la nation taïwanaise. Dans *Good Men, Good Women*, que ce soit pour filmer la solitude d'une jeune femme dans son appartement ou de superbes scènes d'amour – ce film est le plus charnel de son auteur – la caméra, plus très fixe, bouge insensiblement afin de mieux rendre les très légères modifications que le passé induit peu à peu dans le comportement de la jeune femme. C'est ainsi que, plongé dans les méandres et les délices du plan large comme dans les articulations d'une phrase proustienne, Hou filme moins un espace fragmenté que des fragments de temps. C'est une bonne raison de ne pas perdre le nôtre et d'aller *illico* découvrir le sien. ★ Pierre-Olivier Toulza

¹ L'utilisation récurrente d'un tube disco dans ce film fait un peu songer à celle de *California Dream* dans *Chungking Express*. La musique sera néanmoins le point faible des premiers films de Hou, notamment de *The Boys from Fengkuei* dont quelques scènes sont étouffées par des airs pléonastiques de Vivaldi.

Taïwan



Les Garçons de Fengkuei (Fengkuei lai te-jen, The Boys from Fengkuei, 1983, 98 minutes)

Film-tournant dans la carrière de Hou Hsiao-hsien, dans lequel il découvre son écriture cinématographique propre et amorce une collaboration avec la romancière Chu Tien-wen (scénariste ou co-scénariste de presque tous ses films). Avant le long service militaire taïwanais, trois adolescents du village de Fengkuei trompent leur attente et leur angoisse en allant chercher du travail dans la ville de Kaoshiung. Ce premier portrait d'une génération de Taïwanais déplacés par l'exode rural et le « miracle taïwanais » fit date.

★
Poussière
dans le vent
de Hou
Hsiao-hsien.

Le Temps de vivre et le temps de mourir (Tongnian Wang-shi, A Time to Live and a Time to Die, 1985, 137 minutes)

Film autobiographique dans lequel Hou reconstitue, en racontant l'histoire de sa famille, ce qui a fait de lui un Taïwanais. Le père du jeune Ah-ah, qui a quitté la Chine continentale juste avant la Révolution dans l'espoir d'une meilleure situation, se retrouve instituteur dans un petit village, coupé de tout espoir de jamais revenir en Chine, et meurt finalement de tuberculose.

La Fille du Nil (Nilouhe nuer, Daughter of the Nile, 1987, 91 minutes)

Après *Taipei Story* (1985) d'Edward Yang (dans lequel il joue et qu'il a produit), Hou réalise sa propre ode à la beauté, à la modernité et à la cruauté de Taïpei. Leur mère morte d'un cancer, leur père policier dans une ville voisine, les trois enfants de la famille Lin se regroupent autour de leur sœur aînée qui se plonge, en rentrant de ses cours du soir, dans la lecture de sa bande dessinée favorite, *La Fille du Nil*...

Poussière dans le vent (Lien lien feng-chen, Dust in the Wind, 1987, 109 minutes)

Inspiré des souvenirs du scénariste Wu Nien-jen, *Poussière dans le vent* est sans doute le film de Hou le plus accompli sur la fragilité des rapports humains, tout en étant solidement ancré dans une réalité géographique et sociale spécifique. Fils de mineur, Ah-yuan va chercher du travail à Taïpei avec Ah-yun, sa copine d'école qu'il aime depuis toujours. Quand Ah-yuan est appelé à faire son service militaire, Ah-yun lui remet 1096 enveloppes timbrées pour qu'il lui écrive tous les jours. Ce qu'il fait, jusqu'au moment où les lettres lui sont renvoyées avec le tampon : « partie sans laisser d'adresse »...

La Cité des douleurs (Beiqing Chengshi, A City of sadness, 1989, 160 minutes)

Ce film, le plus ambitieux de Hou, rendu possible par la levée de la loi martiale en 1987, suit les années turbulentes de l'après-guerre à Taïwan, qui ont été marquées par la prise de pouvoir du Kuomintang dans l'île à travers l'histoire des quatre frères de la famille Lin. L'écriture du film expose une structure complexe de plans statiques et de flashes-back reliés entre eux par une des plus belles bandes-son du cinéma contemporain.

Le Maître de marionnettes (Hsimeng Chensheng, The Puppetmaster, 1993, 142 minutes)

Second volet de la trilogie de Hou sur l'histoire de Taïwan, *Le Maître de marionnettes* raconte la vie de Li Tien-lu, « trésor culturel taïwanais », depuis sa naissance en 1909 jusqu'à la fin de l'occupation japonaise en 1945. Tout jeune, Li découvre l'art des marionnettes pour échapper à une situation familiale difficile, et au travers de ses errances, participe aux épreuves, mais aussi à la richesse culturelle, de son pays sous l'occupation japonaise. Jamais les images de Hou n'auront été aussi belles, en particulier les plans-tableaux présentant les spectacles de marionnettes.

Good Men, Good Women (Haonan haonu, 1995, 108 minutes)

Film le plus secret de la trilogie de Hou sur l'histoire taïwanaise, *Good Men, Good Women* juxtapose deux histoires d'amour perdu pour rendre compte de l'atmosphère de la « terreur blanche » (anticommuniste) des années cinquante. L'actrice Liang Ching (Annie Shijuzha Inoh), qui a autrefois aimé un gangster tué dans ses bras, répète le rôle de Chiang Bi-yu, qui, par amour pour son mari, Chung Hao-tung, suivit les activités politiques de ce dernier, fut emprisonnée et survécut douloureusement à son exécution.

Voyages
Conférences
Expositions

LA MAISON DE LA CHINE

Si le seul nom de la Chine suscite le rêve, si chacun sait que la Chine est aujourd'hui le terrain d'une aventure humaine exceptionnelle, chacun pressent que, sans les quelques clefs indispensables, on passera, sans doute, à côté de l'essentiel. La Maison de la Chine vous invite à découvrir, dans le cadre de ses activités culturelles, les richesses infinies qu'offre ce pays - continent et vous propose une gamme de voyages déclinés sur tous les tons : circuits organisés en groupes restreints avec un accompagnateur sinologue, voyages individuels sur mesure... Et des tarifs privilégiés sur les vols réguliers des meilleures compagnies aériennes.

la Maison de la Chine - 36, rue des Bourdonnais 75001 Paris - M° Chatelet
Tél (1) 40 26 21 95 - Fax (1) 40 28 43 60 - du lundi au samedi de 10h à 19h - Lic 175541

Catalogue Voyages Gratuit
 Nov 95 / Avr 96
 Mai / Oct 96 (parution janvier 96)
 Calendrier des activités culturelles

Taiwan

TSAI MING-LIANG

Il y a déjà, dans *Rebels of the Neon God*, ce mélange d'insolence et de gentillesse, de nonchalance et de sympathie, où l'on peut déchiffrer la *marque* d'un auteur, la forme qui va se retrouver dans son œuvre, de fiction en fiction, de film en film. C'est que ce premier long métrage ne tombait pas du ciel. Né en Malaisie dans l'état de Sarawak en 1957, Tsai arrive à Taiwan pour étudier le cinéma et le théâtre à l'Université Culturelle Chinoise de Taïpei. Son diplôme en poche, il fait d'abord du théâtre, puis de la télévision, où il dirige des courts métrages qui, déjà, manifestent son amour pour la marginalité, l'angoisse et l'énergie des gamins ou des adolescents paumés dans un Taïpei labyrinthe. Qu'ils s'enferment dans leur confort bourgeois – comme les amateurs d'opéra italien de *Boys* (1991) – ou luttent tenacement pour joindre les deux bouts – tel le couple de *All the Corners of the World* (1989) qui fait le ménage dans un hôtel de passe – les parents sont inefficaces et aveugles, et les enfants dérivent comme des bateaux ivres : petits rackets, tentatives de prostitution, amitiés puériles, « plans » grandioses ou débiles. Tsai sait comme personne filmer des corps jeunes, tiraillés entre la sensualité et l'angoisse, entre l'ennui et le simple plaisir de bouger (danser, faire de la



★
Vive l'amour
de Tsai
Ming-liang.

mobylette, courir dans les rues). Jusqu'à *Vive l'amour* (pour lequel il a confié le rôle de May à Yang Kuei-mei, actrice bien connue du public taïwanais, qui joue aussi dans *Salé sucré* d'Ang Lee), il aura surtout travaillé avec des non-professionnels, qui ont l'âge – et peut-être l'expérience – des personnages. En particulier Lee Kang-sheng, ce jeune homme fragile, au caractère sexuel ambigu, avec lequel Tsai semble avoir développé une relation privilégiée de type Pygmalion : Lee joue le rôle de Hsiao Kang, en rupture de famille et d'école dans *Rebels*. *Vive l'amour* retrouve le même Hsiao Kang quelques années (ou quelques mois) plus tard, vivant seul, gagnant sa vie comme démarcheur pour les pompes funèbres, et manifestant la même propension à tomber silencieusement amoureux d'un grand gaillard d'hétéro, plus débrouillard que lui. Peut-être Tsai n'a-t-il jamais rien fait d'autre que de se raconter, sous couvert de fiction : c'est lui le petit garçon brutalisé par un plus grand dans *Boys*, lui le jeune écrivain en herbe ridiculisé par son cuistre de professeur dans *All the Corners of the World*. Lui que l'amour hétérosexuel, vu de loin, fascine, mais qui rêve d'étreintes avec des corps virils, souvent inapprochables. Lui que sa sensibilité presque féminine marginalise, mais rend douloureusement conscient du pouls, de la fragilité, de la chaleur, de la solitude de ces jeunes corps qui se cherchent sans jamais se trouver. ★ B. R.

Rebels of the Neon God (Ching Shao Nien, 1993, 106 minutes)
En s'échappant de ses cours pour essayer d'échapper aux redoutables examens que lui impose son père, Hsiao Kang s'enfonce dans une jungle de ruelles éclairées au néon, de *vidéo arcades* et d'immeubles minables où il rencontre deux jeunes voleurs, Ah Tze, son frère Ah-Bing, et la petite amie du premier, et se met à éprouver une étrange fascination pour le trio. Confusion, violence, tendresse réprimée : les vies de ces quatre adolescents paumés s'entrecroisent, et nul n'en sortira indemne.

Vive l'amour (Aiqing Wansui, 1994, 119 minutes)
Un appartement vide ; trois jeunes gens y passent clandestinement, sans laisser de traces – ou à peine – ni même froisser les draps car de draps il n'y a point ; leurs vies se croisent – quelques heures d'amour avec un étranger, une bière que l'on partage, des paroles volontairement creuses, des larmes, enfin, qui elles aussi coulent sans laisser de traces. Le propos de Tsai Ming-liang n'est ni complaisant ni triste, mais doucement ironique, et sa peinture de la solitude urbaine opère un miraculeux déséquilibre entre la pesanteur des corps et la grâce de sa mise en scène.

Pékin

CHEN KAIGE



Le lyrisme de Chen Kaige, de plus en plus affirmé après cinq films, occupe une fonction vitale : il est le seul lien possible entre les contraintes de la tradition et les emportements de la liberté, entre le code collectif et l'invention individuelle ; il est la langue forgée pour combler la fracture entre deux univers résolument contradictoires. D'une part les rituels et les cérémonies précises organisant les communautés chinoises ; d'autre part l'irréductible et inclassable affirmation d'une conscience rebelle. Chen Kaige n'a cessé d'observer et d'illustrer les premières, filmant minutieusement des codes ritualisés (le mariage dans *Terre Jaune*, l'armée dans *La Grande Parade*, l'école dans *Le Roi des enfants*, la musique dans *La Vie sur un fil*, ou l'opéra dans *Adieu ma concubine*). Mais il n'a pas cessé non plus de proposer des personnages indépendants, solitaires, intransigeants, capables d'inventer, à chaque plan, leur propre espace et leur propre apparition formelle : les immensités montagneuses du *Roi des enfants*, de *Terre Jaune* comme de *La Vie sur un fil*, le flamboiement de la palette des couleurs et des maquillages dans *Adieu ma concubine*. Le lyrisme est précisément ce qui transforme le rendu des codes sociaux en poème cinématographique, les gestes et les attitudes rituels en visions authentiques.

La force de Chen Kaige consiste à tenir ensemble ces contradictions, aussi bien idéologiques que formelles. On peut même dire que le cinéaste, aujourd'hui, à 43 ans, parvenu à maturité, est lui-même ce tissu de contradictions, tournant en Chine, attaché de manière sensorielle et organique à cette terre et à cette culture, mais vivant à New York ; fils d'un cinéaste, intellectuel frotté aux références occidentales mais marqué à vie par sa « rééducation » forcée pendant la Révolution culturelle des années soixante-dix, envoyé à la campagne comme bûcheron et manœuvre dans une plantation de caoutchouc, Chen Kaige est inséparable de ces contradictions. Jeune cinéaste ouvertement contestataire, il pouvait remettre en cause, dans ses trois premiers films, les systèmes sociaux, militaires et scolaires de l'autorité politique, tout en forgeant une écriture faite d'immenses et longs plans d'amour sur une nature hantée par la nostalgie de ses séjours forcés en rééducation paysanne. Et aujourd'hui, il filme la Chine, ses cérémonies les plus secrètes et les plus hermétiques tout en ouvrant cette culture à l'exportation occidentale avec *Adieu ma concubine*, prestigieuse vitrine couronnée à Cannes en 1993.

Chen Kaige demeure paradoxalement une énigme. Alors qu'il est le réalisateur le plus connu de sa génération, rêvant lui-même d'une reconnaissance universelle en occident, il conserve un mystère d'une beauté parfois fulgurante, proposant un univers qui nous reste largement inaccessible, donc passionnant. Mais sans doute est-ce ce particularisme irréductible, pourtant combattu et mal vécu par le metteur en scène lui-même, qui fait, encore et toujours, l'originalité et l'importance de son univers. ★ Antoine de Baecque

La Terre jaune (Huang Tudi, 1984, 89 minutes)

Film qui marque le début de la « Cinquième génération » chinoise, mais aussi un éblouissement, une redécouverte de la jouissance du cinéma après les années stériles de la Révolution Culturelle. La caméra de Zhang Yimou, chef opérateur du film, multiplie les grands angles qui écrasent les personnages dans l'immensité de la plaine chinoise, leur accordant seulement un petit bout de ciel – et d'espoir. En 1939, un soldat communiste arrive dans un village de la province du Shaanxi pour recueillir des chants folkloriques. Devenu l'ami de la fille des paysans qui l'hébergent, il lui parle de la libération des femmes dans la base communiste de Yan'an. Pour échapper à l'atrocité d'un mariage arrangé, la fillette essaie de gagner la base à la nage et se noie.

La Grande parade (Da yue bing, 1986, 106 minutes)

Préparations dans l'Armée Rouge pour la Grande parade qui va défilé Place Tiananmen le premier octobre 1985 pour l'anniversaire de la Révolution. En étudiant le microcosme d'un petit groupe de soldats, leurs histoires, leurs interactions, leurs frayeurs, Chen suggère avec finesse (mais sans pour autant éviter les foudres du censeur : le film a dû attendre deux ans avant de pouvoir sortir) le macrocosme de la société chinoise communiste dans son ensemble, symbolisée par la parade finale : sa grandeur, mais aussi ses échecs.

La Vie sur un fil (Life on a String, 1991, 120 minutes)

Premier film réalisé par Chen avec des capitaux étrangers et après un séjour de deux ans à New York. Cherchant à tirer des leçons de l'échec relatif du *Roi des enfants* (1987), qui demeure son film préféré, il vise à atteindre le public occidental par une fable universelle : celle d'un musicien aveugle à qui son maître a promis qu'il retrouvera la vue après avoir brisé la millième corde de son instrument. Il en résulte un film de transition, un peu maladroit, mais d'une grande beauté, où perce une véritable émotion et une tendresse pour les personnages.

Adieu, ma concubine (Bawang Bieji, 1992, 170 minutes)

La force d'*Adieu, ma concubine* réside dans la manière dont Chen s'approprie un matériau qui n'est pas le sien (celui du mélodrame historique) et se sert de chaque rebondissement pour pénétrer un peu plus avant dans l'âme de ses personnages mais aussi pour atteindre la blessure profonde dont souffre le peuple chinois. Deux jeunes pensionnaires de l'opéra de Pékin se prennent d'amitié avant de devenir stars au début des années trente ; mais alors que l'un (Zhang Fenyi) s'adonne à une hétérosexualité sans mystère qui lui fait fréquenter les bordels et s'éprendre d'une prostituée (Gong Li), l'autre (Leslie Cheung), qui interprète des rôles de femmes, tombe amoureux de son « frère de scène ».

★
Adieu,
ma concubine
de Chen Kaige.





LA CHINE
avec Finnair et Air China
Grands voyages à petit prix
Groupe de 10 personnes minimum
(dates et programme détaillé sur demande)



PEKIN
(9 jours/7 nuits Paris/Paris)
5 800 FF
déc 95 à mars 96 départ tous les dimanches, retour les lundis



SHANGHAI ET PÉKIN
(10 jours/8 nuits Paris/Paris)
7 980 FF
déc 95 à mars 96 départ le mercredi, retour le lundi

PEKIN/LUOYANG/XIAN/SHANGHAI
(10 jours/8 nuits Paris/Paris)
9 850 FF en pension complète
déc 95 à mars 96 départ le lundi, retour le mercredi
Circuits classiques et voyages "sur mesure", demander notre brochure.

CHINA TRAVEL SERVICE (FRANCE) - 32 Rue Vignon - 75009 PARIS
Tél : (1) 44 51 55 66 - Fax : (1) 44 51 55 60

Pékin

ZHANG YIMOU

Zhang Yimou est peut-être le réalisateur chinois dont l'Occident est le plus familier. On connaît sa jeunesse pendant la Révolution culturelle, sa survie en usine comme dessinateur à la chaîne de portraits du Président Mao, sa supplique pour être accepté comme étudiant cameraman à l'Académie de Cinéma de Pékin bien qu'il ait dépassé la limite d'âge, sa collaboration avec Chen Kaige sur le tournage de *Terre jaune* puis de *La Grande Parade*, son double rôle d'acteur et chef-opérateur dans *Le Vieux Puits* de Wu Tianming qui, alors directeur des studios de Xi'an, l'aida en échange à devenir réalisateur, et enfin, ses amours spectaculaires avec Gong Li, sa muse et sa Galatée, qui ont pu faire croire à un moment que Zhang Yimou allait devenir, dans le meilleur des cas, le Sternberg d'une Marlène chinoise, et dans le pire, le serviteur talentueux de la carrière d'une star. Ce que l'on sait moins, c'est que la carrière de Zhang Yimou réalisateur ne débute réellement qu'avec *Epouses et Concubines*. Ses deux premiers films, *Le Sorgho rouge* et *Ju Dou* furent co-réalisés avec Yang Fung-liang. *Epouses et Concubines* est sans doute le film le moins satisfaisant de Zhang Yimou (et que ce soit ce film qui, aux Etats-Unis du moins, ait donné au cinéma chinois pignon sur rue, est une des ironies du malentendu culturel entre l'Est et l'Ouest); c'est encore, pour une grande partie, le travail d'un chef-opérateur qui veut devenir réalisateur. Mais, dès qu'il commence à voler de ses propres ailes, Zhang Yimou décide d'utiliser une approche différente pour chacun de ses films. « *Mon seul but est maintenant d'éviter de me répéter*, dit-il. *Je me suis fait un nom en créant un style assez voyant. Cela serait trop ennuyeux de continuer de travailler de cette façon, dix ans après* » C'est ainsi que *Qiu Ju, femme chinoise* surprit ceux qui le croyaient tombé dans l'académisme. *Vivre!* explore une tout autre direction encore. Tourné en collaboration avec le studio de Shanghai, *Vivre!* peut se définir comme « une chronique mélodramatique » où les tragédies ne manquent pas. Les événements historiques qui influencent la vie de famille de Fugui sont expliqués clairement pour la compréhension d'un public non chinois, mais sont cependant relégués à l'arrière-plan, faisant des sentiments des personnages le véritable sujet du film. Le style plus intimiste du chef opérateur Lu Yue (un ancien



★
Gong Li
dans *Epouses et
concubines*
de Zhang Yimou.

condisciple de Zhang Yimou qui a vécu plusieurs années à Paris), favorisant les plans américains et les gros plans, permet cette transition. Contrairement à son habitude, qui est de terminer ses films sur une note dramatique (même le gros plan final de *Qiu Ju* fait l'effet d'un point d'orgue), *Vivre!* se clôt sur un simple repas de famille, où les deux personnages vieillissent et réconciliés avec l'existence, jouent avec leur petit-fils. Oui, *Vivre!* est un « film de festival » comme son auteur le reconnaît lui-même, ajoutant que seul ce type de soutien international permet au nouveau cinéma chinois d'exister actuellement. ★ B. R. (Extrait d'un texte paru dans les *Cahiers du cinéma* n° 479-80 de mai 1994)

Epouses et concubines (Dahong dengong gao gao jia, Raise the Red Lantern, 1991, 126 minutes)

Ancienne étudiante à l'université, la jeune Songlian (Gong Li) se voit réduite, après la ruine de sa famille, à devenir la quatrième épouse d'un homme riche, dans la Chine rurale des années vingt. Son éducation moderne ne la protège pas contre les intrigues, les rivalités, et la véritable oppression dont souffrent les femmes dans ce système féodal. En inventant la cérémonie de la lanterne rouge (placée devant le pavillon de l'épouse choisie pour la nuit), Zhang fait une allusion plus contemporaine à la lutte des factions et à l'aspect théâtral de la vie politique sous le régime communiste.

Qiu Jiu, femme chinoise (Qiu Ju da guansi, The Story of Qiu Ju, 1992, 100 minutes)

Ce premier essai de « cinéma-vérité » se révéla un coup de maître : tourné en milieu rural, avec une caméra mobile et une majorité de non-professionnels, *Qiu Jiu* suit les démarches obstinées d'une paysanne enceinte (Gong Li, parfaite) qui veut obtenir réparation d'un coup de pied malheureux asséné par le chef du village aux parties « secrètes » de son mari. Ironique, truculent, profondément humain, c'est un de ses meilleurs films.

Vivre! (Huoze!, 1994, 125 minutes)

Durant les années quarante, un jeune oisif (Ge You, prix - mérite - du meilleur acteur à Cannes) perd au jeu toute la fortune de sa famille, au grand désespoir de sa femme (Gong Li). Ainsi réduit à la misère, le couple va apprendre à survivre, à se retrouver et à s'aimer, à travers les épreuves de la guerre civile, de la Révolution, des excès du maoïsme, de la mort d'un petit garçon, puis d'une fille en couches. Comme déjà dans *Qiu Jiu*, c'est un hommage à la ténacité et à l'esprit de résistance du petit peuple chinois.

JIANG WEN

Cette année, Jian Wen, à 32 ans, recevait au Festival de Venise un prix pour son premier film en tant que réalisateur, *Des jours éblouissants*. Le public chinois le reconnaît déjà depuis une dizaine d'années comme son plus grand acteur. Il a joué dans huit films dont *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou et *L'Année de tous les malheurs* de Xie Fei, et aussi dans une série télévisée très populaire, *Un Pékinois à New York*. Il est surnommé « le Depardieu chinois ». Désormais, il compte bien mener de front sa carrière d'acteur et ses projets de réalisateur. A suivre... (Merci à Sandrine Chenivresse pour ses informations)

Des jours éblouissants (1994, 134 minutes)

Premier essai de réalisation d'un des meilleurs acteurs chinois (c'est lui le porteur qui séduit Gong Li dans *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou), *Des jours éblouissants* suit les premiers émois amoureux d'un groupe de gamins qui grandissent pendant la Révolution Culturelle. Le héros, qui aime s'immiscer dans l'appartement des gens en leur absence, s'éprend d'abord (dans une très belle scène) de l'image d'une fille avant de confronter ses fantasmes au corps d'une femme bien réelle.

CEUX QUI N'ÉCOUTENT QUE D'UNE OREILLE NE REGARDENT SANS DOUTE QUE D'UN ŒIL...

Avide de sensations fortes, chacun peut désormais chez lui traverser l'écran et vivre les émotions les plus intenses. Immergé dans un univers visuel fascinant, il s'aperçoit néanmoins très vite que le plaisir procuré dépend fortement des éléments de reproduction sonore du système...

C'est pour cela que DENON a créé le couple préampli/ampli AVP-5000/POA-5000. Proche de la perfection, cet ensemble offre des réserves de puissance et de champs sonores que se partageront en toute plénitude l'audiophile et le cinéphile.

AVP-5000
POA-5000

Véritable centrale audio-vidéo numérique, avec notamment ses 9 modes DSP, l'AVP-5000 possède d'impressionnantes possibilités de paramétrage qui restituent avec précision, et même à faible niveau sonore toute l'intensité et toutes les subtilités des bandes son. Équipé du nouveau circuit optique DENON classe A, l'amplificateur POA-5000, doté de 6 canaux bridgeables délivre avec une fiabilité inconditionnelle des performances exceptionnelles.

Avec l'ensemble AVP-5000/POA-5000 vivez pleinement, yeux et oreilles grands ouverts, les situations les plus extraordinaires !



AVC-2800

Conçu avec le même esprit d'excellence, l'amplificateur audio/vidéo AVC-2800 permet de vivre à domicile les sensations des plus belles salles de cinéma.

Consultez le
36 15
DENON
1F29 / minute

DENON
Le don du son

DENON France S.A. 3, boulevard Ney 75018 PARIS

ZHANG YUAN

C'est en juin 1989, au moment même du mouvement des étudiants et de sa répression place Tiananmen, que Zhang Yuan reçut son diplôme de l'École de cinéma de Pékin. Dès son premier long métrage, *Mama* (1990), ce jeune homme de 27 ans refuse les normes : c'est le premier film indépendant chinois (échappant au contrôle des studios) réalisé depuis 1949. D'emblée, il se situe en porte-à-faux par rapport au romantisme de la Cinquième génération, se réclamant d'une vision « urbaine, objective, plus préoccupée de contenu que de forme ». Les critiques parlent alors de « Sixième génération ». Ce qui est sûr, c'est que Zhang appartient à un milieu de jeunes artistes, vidéastes et musiciens, vivant à Pékin et plus ou moins marginalisés par le système. Sa génération vit plus au rythme d'une modernité transnationale que des querelles usées de l'Etat chinois. Puis, il tourne *Les Bâtards de Pékin* dans une semi-clandestinité, conditions qui rendent inutilisable une partie de la pellicule : le montage elliptique du film en témoigne, et la censure va bientôt l'empêcher de montrer le film dans son propre pays. Zhang venait à peine de commencer à tourner son troisième film, *Plumes de poulet*,



★
Les Bâtards
de Pékin
de Zhang Yuan.

quand les autorités pékinoises, après avoir visionné *Les Bâtards de Pékin*, ordonnèrent l'arrêt de la production. La fiancée de Zhang, Ning Dai (sœur de la réalisatrice Ning Ying), tourna une vidéo documentaire, *On arrête un film* (1994), sur les jours d'agonie suivant l'interdiction. Peu de temps après, un décret interdisait de tournage sept cinéastes et vidéastes, dont Zhang et ses deux collègues de la Sixième génération ayant réalisé des films indépendants (Wang Xiaoshuai et He Yi), ainsi que Ning Dai et les vidéastes documentaires de Pékin (Wu Wenguang, Shi Jian, Chen Jue). Ce qui n'empêcha pas Zhang de s'associer avec Duan Junchan, co-auteur du *Site Sacré de l'ascétisme* sur le bouddhisme tibétain, pour tourner *La Place*, un documentaire presque zen, sous le regard goguenard du portrait géant de Mao, Place Tiananmen...★ B. R.

Les Bâtards de Pékin (Beijing Zazhong, Beijing Bastards, 1993, 95 minutes)

Petit film méchant, dont la désinvolture même est la principale vertu et qui fait alterner des extraits de concert du fameux chanteur de rock Cui Jian avec des scènes de beuverie, de bagarre et de baise. Comme jadis les premiers Cassavetes, les premiers Warhol ou les films punks new-yorkais, c'est le portrait impossible d'une génération perdue.

Zhang Yuan et Duan Junchan : **The Square (La Place)**, 1994, 100 minutes) Zhang plante sa caméra dans le lieu le plus public de Chine Populaire, la place Tiananmen, repavée depuis 1989, où se pressent touristes, paysans en pèlerinage, enfants des écoles venus apprendre la leçon du socialisme, soldats de garde, amoureux venus se faire tirer le portrait, amateurs de cerfs-volants, etc. Un microcosme de la Chine nouvelle.

Toutes les notes
sur les films ont été
révisées par
Bérénice Raynaud.

NING YING

Née en 1959, Ning Ying a passé une partie de la Révolution Culturelle dans un camp pour enfants de familles « politiquement suspectes ». En 1978, elle est admise à l'École de Cinéma de Pékin, ce qui fait d'elle une « cinéaste de la Cinquième génération », au même titre que ses condisciples Chen Kaige ou Zhang Yimou. Mais son chemin diverge : en 1982, elle part suivre ses études au Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome, ce qui lui permet de rencontrer Bernardo Bertolucci dont elle sera l'assistante sur le tournage du *Dernier Empereur* en 1986. Son âge, ses intérêts, ses contacts, la rapprochent plus de la « Sixième génération » : sa sœur Ning Dai (qui fut sa co-scénariste de *Zhao Le*) est la fiancée de Zhang Yuan. Mais c'est par la singularité de son ton que Ning Ying se distingue essentiellement. Je n'ai pas vu son premier long métrage, *Someone Falls in Love with Me* (1990), mais on retrouve une remarquable unité de style entre *Zhao Le* et *Flics de quartier* ; interprétés principalement par des non-professionnels (bien que le grand acteur de théâtre, Huang Zonglo, joue le rôle du vieil Han dans *Zhao Le*), ils adoptent une attitude nonchalante, mais intimiste, précise et généreuse pour observer les efforts, les émois et les ridicules de petites communautés d'hommes. Mais leur véritable sujet, c'est l'amour de la réalisatrice pour sa ville, Pékin, et la manière dont cet espace urbain, sa culture, l'odeur familière de ses coins de rue, la qualité de sa lumière, structurent les vies de ces hommes. Avec *Flics de quartier*, son propos s'élargit, bien que sa touche demeure subtile : derrière la peinture pittoresque des petites péripéties de la vie d'un policier, on découvre un constat lucide des rapports entre le citoyen et l'administration en Chine Populaire. Le cinéma de Ning Ying n'est pas directement politique : il renoue avec ce réalisme chaleureux qui faisait la force et l'intérêt d'un certain cinéma chinois des années quarante, un cinéma qui regardait vivre les gens ordinaires et les laissait respirer face à la caméra. Ning Ying est actuellement directrice des studios de Pékin.★ B. R.

Zhao Le, jouer pour le plaisir (Zhao Le, For Fun, 1992, 98 minutes)

Han, portier à l'Opéra de Pékin, s'ennuie tant au moment de la retraite qu'il fonde un club pour vieux messieurs amateurs d'opéra de Pékin : ses membres ont peut-être autant de plaisir à se disputer (ah, ces rivalités entre divas !) qu'à pousser des arias.

Flics de quartiers (Minjing Gushi, On the Beat, 1995, 102 minutes)

Ning Ying observe, avec son mélange inimitable d'humour et de sympathie, la vie quotidienne d'un groupe de policiers sillonnant à bicyclette les rues de leur quartier : leurs tâches majeures consistent à capturer les chiens, arrêter les poivrots, traquer la vente illégale de « pornographie »...



★
Zhao Le
de Ning Ying.

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS - CAHIERS DU CINÉMA

CINEASTES CHINOIS D'AUJOURD'HUI

DU 29 NOVEMBRE AU 12 DÉCEMBRE 1995 - UGC CINÉ CITÉ LES HALLES

MERCREDI 29 NOVEMBRE

- ★ 10 h LA GRANDE PARADE de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 12 h 15 LA CITE DES DOULEURS de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 15 h 30 CHUNGKING EXPRESS de Wong Kar-wai (Hong Kong)
- ★ 17 h 45 VIVRE de Zhang Yimou (Pékin)

★ 20 h 30 L'ILE DU CHAGRIN de Hsu Hsiao-ming (Taïwan)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

JEUDI 30 NOVEMBRE

- ★ 10 h VIVE L'AMOUR de Tsai Ming-liang (Taïwan)
- ★ 12 h 30 LA TERRE JAUNE de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 14 h 30 A BRIGHTER SUMMER DAY de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 18 h QIU JU de Zhang Yimou (Pékin)

★ 20 h 30 NOS ANNÉES SAUVAGES de Wong Kar-wai (Hong Kong)

EN PRÉSENCE DE LA COMÉDIENNE MAGGIE CHEUNG

VENDREDI 1^{ER} DÉCEMBRE

- ★ 10 h THE SQUARE de Zhang Yuan (Pékin)
- ★ 12 h POUSSIERE DANS LE VENT de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 14 h 10 ROUGE de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 16 h 10 TAPEI STORY de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 18 h 30 ZHAO LE de Ning Ying (Pékin)
- ★ 20 h 30 REBELS OF THE NEON GOD de Tsai Ming-liang (Taïwan)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

SAMEDI 2 DÉCEMBRE

- ★ 10 h FULL MOON IN N.Y. de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 12 h 30 THAT DAY ON THE BEACH de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 15 h 45 ZHAO LE de Ning Ying (Pékin)
- ★ 18 h GOOD MEN, GOOD WOMEN de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)

★ 21 h RED ROSE, WHITE ROSE de Stanley Kwan (Hong Kong)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

DIMANCHE 3 DÉCEMBRE

- ★ 10 h LA FILLE DU NIL de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 12 h ADIEU MA CONCUBINE de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 15 h 10 UN TEMPS POUR VIVRE, UN TEMPS POUR MOURIR de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)

★ 18 h THE ACTRESS de Stanley Kwan (Hong Kong)

★ 21 h EN PRÉSENCE DE LA COMÉDIENNE MAGGIE CHEUNG ET DU RÉALISATEUR

FLICS DE QUARTIER de Ning Ying (Pékin)

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

LUNDI 4 DÉCEMBRE

- ★ 10 h LA VIE SUR UN FIL de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 12 h 30 LE MAITRE DE MARIONNETTES de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 15 h 30 EPOUSES ET CONCUBINES de Zhang Yimou (Pékin)
- ★ 18 h FLICS DE QUARTIER de Ning Ying (Pékin)

★ 20 h 30 CONFUSION CHEZ CONFUCIUS de Edward Yang (Taïwan)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

MARDI 5 DÉCEMBRE

- ★ 10 h QIU JU de Zhang Yimou (Pékin)
- ★ 12 h THE ACTRESS de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 14 h 30 LE TERRORISTE de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 16 h 40 THE SQUARE de Zhang Yuan (Pékin)
- ★ 18 h 45 LES GARÇONS DE FENGKUEI de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)

★ 21 h LES BATARDS DE PEKIN de Zhang Yuan (Pékin)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

MERCREDI 6 DÉCEMBRE

- ★ 10 h ROUGE de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 12 h POUSSIERE DANS LE VENT de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 14 h 10 LA TERRE JAUNE de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 16 h TAPEI STORY de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 18 h 10 RED ROSE, WHITE ROSE de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 21 h REBELS OF THE NEON GOD de Tsai Ming-liang (Taïwan)

JEUDI 7 DÉCEMBRE

- ★ 10 h THAT DAY ON THE BEACH de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 13 h 15 AS TEARS GO BY de Wong Kar-wai (Hong Kong)
- ★ 15 h 15 LA FILLE DU NIL de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 17 h 15 FULL MOON IN N.Y. de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 19 h 30 LES GARÇONS DE FENGKUEI de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 21 h 20 THE ACTRESS de Stanley Kwan (Hong Kong)

VENDREDI 8 DÉCEMBRE

- ★ 10 h LA VIE SUR UN FIL de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 12 h 30 LE MAITRE DE MARIONNETTES de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 15 h 30 EPOUSES ET CONCUBINES de Zhang Yimou (Pékin)
- ★ 18 h L'ILE DU CHAGRIN de Hsu Hsiao-ming (Taïwan)

★ 20 h 30 DES JOURS EBLOUISSANTS de Jian Wen (Pékin)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

SAMEDI 9 DÉCEMBRE

- ★ 10 h LE TERRORISTE de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 12 h 10 ROUGE de Stanley Kwan (Hong Kong)
- ★ 14 h 10 LES BATARDS DE PEKIN de Zhang Yuan (Pékin)
- ★ 16 h 10 CONFUSION CHEZ CONFUCIUS de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 18 h 30 NOS ANNEES SAUVAGES de Wong Kar-wai (Hong Kong)

★ 20 h 30 ADIEU MACONCUBINE de Chen Kaige (Pékin)

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

DIMANCHE 10 DÉCEMBRE

- ★ 10 h CHUNGKING EXPRESS de Wong Kar-wai (Hong Kong)
- ★ 12 h 15 VIVRE de Zhang Yimou (Pékin)
- ★ 14 h 45 A BRIGHTER SUMMER DAY de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 18 h 30 POUSSIERE D'ANGES de Hsu Hsiao-ming (Taïwan)
- ★ 20 h 30 UN TEMPS POUR VIVRE, UN TEMPS POUR MOURIR de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)

LUNDI 11 DÉCEMBRE

- ★ 10 h LA CITE DES DOULEURS de Hou Hsiao-hsien (Taïwan)
- ★ 13 h AS TEARS GO BY de Wong Kar-wai (Hong Kong)
- ★ 15 h ZHAO LE de Ning Ying (Pékin)
- ★ 17 h VIVE L'AMOUR de Tsai Ming-liang (Taïwan)
- ★ 19 h 20 LES BATARDS DE PEKIN de Zhang Yuan (Pékin)
- ★ 21 h 20 GOOD MEN, GOOD WOMEN de Hou Hsiao Hsien (Taïwan)

MARDI 12 DÉCEMBRE

- ★ 10 h A BRIGHTER SUMMER DAY de Edward Yang (Taïwan)
- ★ 13 h 30 LA GRANDE PARADE de Chen Kaige (Pékin)
- ★ 15 h 45 L'ILE DU CHAGRIN de Hsu Hsiao-ming (Taïwan)
- ★ 18 h DES JOURS EBLOUISSANTS de Jian Wen (Pékin)
- ★ 21 h POUSSIERE D'ANGES de Hsu Hsiao-ming (Taïwan)

CE PROGRAMME EST SUSCEPTIBLE
DE MODIFICATIONS DE DERNIÈRE MINUTE.
POUR VÉRIFIER LES HORAIRES,
APPELER LE 36 68 68 58.

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS - 156, rue de Rivoli 75001 PARIS - Tél : 42 96 12 27

Président du Conseil d'Administration : André BENARD - Directeur Général : Alain CROMBECQUE - Directrices artistiques : Marie COLLIN et Joséphine MARKOVITS

LES CAHIERS DU CINÉMA - 8, passage de la Boule Blanche 75012 PARIS - Tél : 43 43 92 20

U.G.C. CINE CITE LES HALLES - 7, place de la Rotonde - FORUM DES HALLES - 75001 PARIS - Tél : 40 26 40 45 - Répondeur : 36 68 68 58

PROGRAMMATION : Thierry JOUSSE - RÉALISATION : Françoise BÉVÉRINI, Claudine PAQUOT avec la collaboration de Matthieu CHAPUIS
Ont collaboré à ce supplément : Olivier ASSAYAS, Antoine de BAECQUE, Bérénice REYNAUD, Pierre-Olivier TOULZA

Programme réalisé avec le concours du Centre National de la Cinématographie
C N C et l'aide du Conseil National des Affaires Culturelles de Taïpei, de l'Ambassade de France à Pékin, des services culturels de France à Hong Kong et Taïpei
et du Ministère des Affaires étrangères.

Remerciements à Elisabeth Cazer, Sandrine Chênevisse, Dominique Erenfrid.

Tiré à part des Cahiers du cinéma n°497 - décembre 1995

Quelle que soit la mise en scène,
une Mercedes est toujours
un beau spectacle.



Mercedes-Benz

Depuis 1988, fidèle partenaire du Festival d'Automne à Paris.

LOBEN LILTI

1995 Cinéma