

RAYMOND DELAMBRE
Bibliothèque Municipale Classée, Moulins

La dialectique du centre et de la périphérie au prisme de la cinématographie chinoise

La cinématographie chinoise nous semble typique en vue d'illustrer la problématique du centre et de la périphérie. Le film chinois symbolise la diffusion internationale d'un cinéma national.

Sachant que la dialectique trouve une dynamique entre les différentes Chine elles-mêmes. Pensons à la situation de 香港¹ : diverses langues révélatrices, cantonaise *Heung Gong*, *Xiang Gang* en mandarin alors que celui-ci et l'anglais constituent les « langues officielles », même si le cantonais s'utilise couramment. La « rade parfumée », à la « périphérie » du continent, n'en occupe pas moins une place éminente, en particulier cinéphilique. Deng Xiaoping lança les négociations qui aboutirent à la signature en 1984 de la Déclaration sino-britannique : jusqu'en 2047 Hong Kong doit conserver son régime institutionnel ainsi que son système économique et social...

À l'intérieur du « port parfumé » nous constatons des interactions. On parle de « Nouvelle Vague », regroupant Wong Kar Wai, Stanley Kwan, Clara Law, Lawrence Ah Mon... Or, la « vague » subit différentes attractions, locales et occidentales.

Le rapport politique avec 2046 de 王家卫² passe généralement inaperçu. Pour autant, cette œuvre vaut écho de l'échéance ultime : rétrocession complète de la perle hongkongaise à l'empire « communiste ». Au demeurant, avant 1997 de nombreux films suggéraient, appréhendaient ce que nous baptisons la première rétrocession.



Beauté au centre (Cecilia Cheung)... Cinéma ou peinture ?

¹ Hong Kong.

² Wong Kar Wai.

Notre « septième art » ose placer la beauté au cœur de son travail artistique et se distingue de la *doxa* contemporaine, encensant volontiers la laideur. Emblématique 无极 – *Wu Ji* – réalisé en 2005 par Chen Kaige. Le directeur de la photographie Peter Pau contribue fortement à la réussite esthétique, conjointement aux qualités plastiques de Cecilia Cheung Pak-chi, née en 1980, et naguère recommandée par Raymond Chow, président de la Golden Harvest... (À travers le titre destiné à Hong Kong, *Mo Gik*, on retrouve la « périphérisation » de l'ancien territoire britannique.) Puisse le charme chinois résister aux jalousies...

Le même réalisateur nous offrit en 1993 une fabuleuse fresque : 霸王姬 – *Ba Wang Bie Ji* – dont l'esthétique se lie à l'opéra. Autre manière de cultiver la relation entre centralité et « extérieurs » : si on présente habituellement certaine(s) technique(s), voire le cinéma comme des importations, l'Empire du Milieu plaça *ab origine* une quintessence de sa culture – l'opéra – au sein du cinématographique.



Les revendications culturelles s'avèrent multiples, puisque, parmi d'autres thématiques, *Adieu ma concubine* traite les affres de la « grande révolution prolétarienne » qui précisément interdisait les opéras, à l'exception de ceux patronnés par Jiang Qing, la dernière épouse de Mao Zedong. Au demeurant, le personnage d'acteur incarné par Leslie Cheung Kwok-

wing se trouvera trahi par son disciple : trahisons propres à la « révolution »...

Analysons : le chef-d'œuvre s'inspire d'un classique lyrique, où, à la fin de la dynastie Qin, une concubine reste fidèle à un roi vaincu. Le roi de Chu, cerné par l'armée du parvenu Liu Bang, incite Yu Ji, sa favorite, à fuir. Celle-ci préfère se suicider...

Conformément aux canons lyriques, les hommes figurent les personnages féminins. La tension entre la normalité et l'homosexualité de 国荣 – Leslie Cheung – secrètement amoureux de son partenaire personnifiant le roi, instaure aussi un thème³. 国荣 – son physique lui permettant de centrer son jeu sur le *Yin* – représente également une intégration des confins constitués par le monde de la chanson au noble « septième art », qui matérialise le milieu⁴ prestigieux auquel aspirent de nombreux artistes : à la fois comédien et chanteur, Leslie Cheung obtint sa première interprétation importante au *Syndicat du crime* tourné en 1986 par John Woo et produit par Tsui Hark, colossal succès commercial. On retrouve la dialectique des langues : en 1993, 国荣 dut apprendre le mandarin pour *Adieu*. On notera encore la prestation de 蒋雯, Jiang Wenli.

Cette *Palme d'or* au Festival de Cannes⁵ nous autorise assurément à considérer notre cinématographie autrement que « périphérique ». *Palme* choisie comme le

³ Retentissant point d'orgue récent : le suicide de l'acteur dans la vie « réelle », vingt ans après *Adieu ma concubine*.

⁴ Force d'attraction...

⁵ En 1993.

meilleur des dix premiers films chinois par plus de 25 000 professionnels et cinéphiles qui votèrent à Hong Kong du 29 avril au 22 mai 2005.

无极 et 霸王姬, qui cultivent une liaison vis-à-vis de l'opéra, s'inscrivent dans une tradition cinématographique proprement chinoise. Les débuts se distinguent des autres nationalités, qui commencèrent par filmer des documentaires sur la vie quotidienne. Conjointement au film liminaire *Ding Jun Shan* de 1905 (extraits de l'opéra éponyme), la première production sonore (par la Mingxing en 1931) se réfère à l'« Opéra de Beijing » : *Genü Hong Mudan* relate l'existence amère d'une actrice à ce type opératique. *Yu Mei Ren*⁶ focalise sur une troupe de théâtre et leurs représentations. On rappellera *The Nightclub Colours* – Rumme, Run Run et Runje Shaw producteurs – doté en 1936 d'une nouveauté : la bande musicale originale. En rapport avec d'anciens films, l'« Opéra de Beijing » se caractérise par ses mouvements de danse, des combats acrobatiques et des expressions faciales... Ce qui s'aperçoit aux « films d'arts martiaux » contemporains...

La « centralité opératique » se démontre encore lorsque Fei Mu, lui-même à la charnière de la création filmique chinoise, réalise en 1948 l'œuvre en couleur originelle, *Sheng Si Hen*. En outre, Mei Lan Fang y jouait le rôle principal. Cette immense vedette de l'opéra et de cinéma où ses prouesses scéniques se filmaient – *Chunxiang Nao Xue, Tian Nü San Hua*⁷ – influença le théâtre occidental, tant aux États-Unis qu'en défunte Union des républiques socialistes soviétiques.

Les réalisateurs bénéficient d'un arsenal symbolique en s'inspirant de l'opératique. Partant, on s'éloigne de l'interprétation volontiers commise actuellement, au sillage des études « postcoloniales », assimilant les films paraissant (trop) chinois à des produits d'exportation, alors que les non-Chinois se révèlent généralement incapables de comprendre les canons expressifs, idéologiques, esthétiques adoptés.

Nous pouvons baptiser « intensification esthétique » les traits plastiques qui parcourent la cinématographie, de *Ba Wang Bie Ji* à *Wu Ji*. Le 红楼梦 – *Hong Lou Meng* – opéra de style *Yue Ju* cinématographié en 1962, constitue un merveilleux exemple qui continue de valoir référence.



满城尽带黄金甲 :

une intensification des
couleurs...

⁶ La deuxième œuvre sonore, en 1931 aussi.

⁷ *Les Apsaras diffusent les fleurs.*

满城尽带黄金甲, i.e. *L'invasion de la Cité par les armures d'or*, de 艺谋 – Zhang Yimou – en 2007 reflète sinon les « influences opératiques », en tout cas celles colorées. Effectivement, *Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia*, traduite abruptement par *La Cité Interdite*, ne doit pas se soumettre à des critiques à la courte vue... D'autant moins que *L'invasion de la Cité* illustre, sur le plan politique, la tension, voire la lutte entre pouvoir central et forces centrifuges. Que l'armée s'opposant à l'empereur usurpateur et assassin de sa propre famille se revête de belles couleurs, de l'or incitant à une sémantique iconographique du faste plutôt que du néfaste, ne s'avère-t-il pas révélateur ? Pas indifférent de constater que la couleur d'or évoque, selon la théorie des colorations pratiquée par l'opéra chinois, la divinité, le courage, le jaune symbolisant un caractère courageux et fougueux.

En vérité, on ne trouve pas de solution de continuité chez Zhang Yimou. Conjointement à la beauté de 巩俐 – Gong Li (voir la photo ci-jointe) – à qui s'attache ce cinéaste qui œuvra initialement en photographie, esthétique filmique, 活着 – *Vivre!* – traite bien en 1994 les questions politiques et leurs drames. Relevons que *Huo Zhe* vient d'une œuvre littéraire contemporaine écrite par Yu Hua : de fait, la littérature possède un retentissement capital sur le cinématographique. Même s'agissant de productions mettant essentiellement en exergue les arts martiaux l'influence littéraire ne saurait se considérer comme simplement périphérique...



虎藏龙, *Wo Hu Cang Long (Tigresse et dragonne)*, de 李安 – Lee Ang – propulse notre cinématographie sous les feux de la rampe internationale. En conservant des fondamentaux de la culture chinoise, spécialement l'attention portée à la calligraphie. Les corps des combattant(e)s, mieux, des danseuses



se métamorphosent en signes graphiques. Dans le duel le plus important où s'affrontent Zhang Ziyi et Michelle Yeoh Chu-kheng, on affinerait l'analyse : la rebelle sans cause pirouette sans tenir au sol alors que Michelle⁸ Yeoh, pour qui la recherche de l'épée suprême *Destinée* revêt un sens moral, se voit solidement campée... La scénographie devient position morale...

⁸ Seule l'Asie peut débanaliser ce prénom trivial, fort peu féminin.

Cette solidité, physique et spirituelle, se démontrera au dénouement, puisque Michelle Kahn – son premier nom de scène – survivra, à la différence de son adversaire, qui se suicidera, et de son amant.

Le chorégraphique bémolise la violence, rejetée aux confins du propos, les sévices constituant volontiers actuellement le noyau d'un certain cinéma occidental. En rapport avec la répercussion de l'opéra et de la danse qui se lie à celui-ci, observons que la carrière cinématographique de Michelle Yeoh profite de sa formation « danseuse ». Yeoh Chu-kheng joua aux *Magnificent Warriors* réalisés par le « chorégraphe-réalisateur » Stanley Tong. Au demeurant, l'opéra intègre la *Wu Dan*, femme guerrière...

Aspect conjoint de la dialectique entre centre et marge(s) : l'actrice d'origine malaise et longtemps résidente au Royaume-Uni incarne néanmoins une figure emblématique de la Chinoise. Que *Tigre et Dragon* date de 2000 – année faste – révèle l'« ancienne et nouvelle » centralité dont bénéficie l'Empire du Milieu.

Still Life :

la drogue télévisuelle et
« l'écran dans l'écran »
(le sommet de la carrière
menée par John Woo
revisité par Jia Zhang Ke)



Certes, *via* 三峡好人, *San Xia Hao Ren – Still Life* – de 贾樟柯, Jia Zhang Ke, central et périphérique semblent bousculés par la convenue « mondialisation ». Le jeune voyou subit le dévoiement de la TV, arborant assurément un visage asiatique, néanmoins d'obédience occidentale... L'objectivation délibérée du centre et de la périphérie établit une preuve de maturité, symbolisé par le recours à ce que nous baptisons « l'écran [de TV] dans l'écran ».

Expertise filmique : la TV diffuse le vieux *Syndicat du crime*⁹, datant de 1986 et qui révéla au grand public John Woo¹⁰ ainsi que Chow Yun Fat¹¹, dans la scène d'anthologie où « Mark Gor » allume sa cigarette au moyen d'un billet. Leslie Cheung se compromet dans ce film de genre. 贾樟柯 évoque un « *film-culte* », mais « *polar* ». Le personnage de Chow Yun Fat égale une icône, avec son apparente décontraction, ses lunettes de soleil, un revolver à chaque main... Que d'aucuns imitent... Tel l'adolescent ricanant devant son cher téléviseur : son corps gira sous les gravats d'un immeuble en démolition. Le garçon¹² copiait

⁹ Vingtaine d'années déjà...

¹⁰ Né à Canton en 1948, sa famille se réfugie à Hong Kong trois ans après sa naissance. John Woo s'installa quelque temps à Taiwan au début des années 1980.

¹¹ Surnommé à l'époque le « *poison du box-office* ».

¹² Imbu aussi de son (téléphone) portable et de sa sonnerie, simulant la musique de *She Diao Ying Xiong Zhuan*, « *film de sabre* ». Nous pouvons traduire ainsi : *Histoire du héros tuant l'aigle*...

probablement trop les comportements de Mark, qu'il appelle « *frère Fat* » et dont il adopte le prénom « *syndical* ». Dangers télévisés... Au demeurant, comme notre thèse conduit à démontrer la prégnance de l'opératique, relevons *Princess Chang Ping*¹³ de John Woo, « *film d'opéra* ». Semblablement, le *Syndicat*, synonyme de violence, opère des « *gunfights chorégraphiés* » dans leurs moindres détails.



Prière d'une dragonne

Heureusement, même sur les tournages destinés aux plus immenses succès internationaux, la spiritualité perdure. La blessure n'épargne pas toujours Michelle Yeoh, qui exécute elle-même des prouesses visibles. L'opéra chinois insiste sur le maître, qui choisit ses propres disciples. Le spirituel irrigue certaine cinématographie. Si le christianisme ne la déserte guère, les trois doctrines majeures informent celle-ci : confucianisme, bouddhisme, taoïsme. Les films authentiquement chinois s'imprègnent de ceux-ci syncrétiquement ou se répartissent en fonction de « ces trois pôles de centralité », l'Empire céleste se révélant depuis les origines multipolaire...

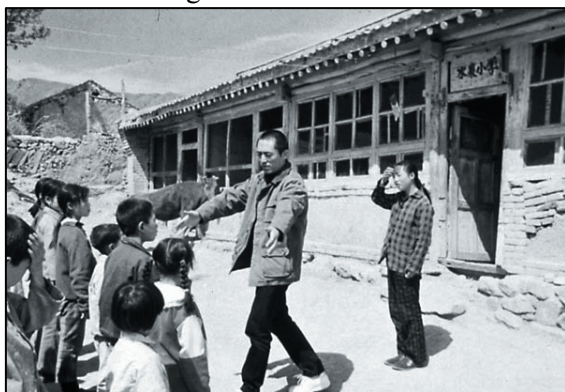
Si on veut analyser l'image où la « danseuse » prie, celle-ci correspondrait parfaitement à la figure opératique de la *Dao Ma Dan*, représentant la jeune femme à la fois lettrée et adroite en arts martiaux. Détaillant, on aperçoit des chevaux – *Ma* – derrière l'actrice acrobate...

Le rêve de Marco Polo :
Venise en Chine ?



¹³ Succès au box-office : troisième en 1976.

世界 *Shi Jie*, *The World* réalisé en 2004 par 贾樟柯 résoudre à sa façon le conflit entre centre et extérieur, intégrant l'Occident au Milieu chinois. Ce qui ne saurait s'avérer sans retentissement(s) sur l'intégrité. Les déambulations quelque peu « *postdramatiques* » de 涛 – Zhao Tao¹⁴ – dans la Venise chinoise et sur les autres sites planétaires du « *Monde* » importé en Chine emblématisent la confusion entre central et marges.



Wei Minzhi,
actrice non professionnelle,
et celui¹⁵ qui vendit son sang
pour acquérir un appareil
photographique...

L'identité cinématographique trouve une résistance à la globalisation centralisatrice des canons cinématographiques à travers le cinéma « *ethnique* ». Le chef-d'œuvre 一个都不能少 – *Yi Ge Dou Bu Neng Shao* – enrichit la problématique. *Pas un de moins* de Zhang Yimou et produit en 1999 par le studio du Guangxi illustre avec des moyens limités comment une cinématographie nationale peut s'implanter dans un territoire périphérique par rapport aux gigantesques cités tout en bénéficiant d'une audience internationale, le Lion d'Or décorant l'œuvre à Venise en 1999. Alors qu'on valorise généralement la fiction au détriment du documentaire, le succès paraîtrait « *neodokumentarisch* »...

Non sans ambivalence, sinon ambiguïté : pensons à la « messe » organisée pour les écoliers paysans autour des vulgaires boîtes de *Coca-Cola*. Wei Minzhi, qui ne dispose pas des moyens pécuniaires afin d'offrir à la fois une production chinoise et le « *Coca* »¹⁶ demande aux enfants – métaphore du « peuple » – de choisir : sans l'ombre d'une hésitation, celui-ci vote en faveur de l'« *American Standard* », symbole d'un monde unipolaire...

Les films de « minorités » réalisés en République populaire de Chine, en raison de leur importance, renouvellent le paradigme du centre et des marges. La catégorie de « *film ethnique* » ne doit certes pas se minorer. Le « *film de minorité* » – *Shaoshu Minzu Dianying* – constitue un genre spécifique, Huerxide Tuerdi incarnant une vedette, spécialement au Xinjiang. Notre amie obtient le « *Prix des Cent meilleurs artistes nationaux* » en 2004.

¹⁴ Les cinéastes bénéficient volontiers d'une égérie...

¹⁵ Zhang Yimou.

¹⁶ Concocté jadis par le pharmacien John Pemberton...



Huexide Tuerdi, vedette du cinéma chinois,
et Raymond Delambre, l'auteur de l'article

Résumé

Alors que la Roumanie bénéficie de l'événement cinématographique cannois (France), il s'agit aussi d'ouvrir les *Tian An Men* : « *portes de la Paix céleste* ». Une analyse de la cinématographie chinoise illustre effectivement la problématique du centre et de la périphérie. La thèse soutenue s'éloigne des sentiers battus par la « vulgate des études postcoloniales ». Certes, nous offrons une place au « cinéma ethnique », tel qu'incarné par Huexide Tuerdi : la perspective ne relève d'aucun misérabilisme, notre amie jouissant d'un important vedettariat. La recherche présentée féconde des images exclusives, des connaissances linguistiques l'étayant. Entre autres, la centralité de l'opéra s'avère démontrée (étude en particulier de *Ba Wang Bie Ji*, *Adieu ma concubine*). Au demeurant, le futur Mei Lan Fang de Chen Kaige, requérant Zhang Ziyi, confirme la thèse défendue.