Yurong Chen

Entre la mondialisation et l'identité nationale : l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)

CHEN Yurong. *Entre la mondialisation et l'identité nationale : l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)*, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2017.
Disponible sur : http://www.theses.fr/2017LYSE3031

Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2017LYSE3031

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

L'Université Jean Moulin Lyon 3

École Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

DOCTORAT EN ÉTUDES TRANSCULTURELLES

Soutenue publiquement le 12/06/2017, par :

Yurong CHEN

Entre la mondialisation et l'identité nationale

l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)

MEMBRES DU JURY

AMIEL Vincent, Professeur des Universités, Université Paris 1, Rapporteur

LOWY Vincent, Professeur des Universités, Université de Lorraine, Rapporteur

FEIGELSON Kristian, Professeur des Universités, Université Paris 3, Examinateur

ESQUENAZI Jean-Pierre, Professeur émérite, Université Lyon3, Directeur de thèse

Remerciements

Cette thèse est le fruit de six années de réflexion et de recherches, dont quatre années de rédaction et de modification. Tout au long de ce parcours, j'ai éprouvé beaucoup de joie, d'enthousiasme, de satisfaction, de plaisir, mais j'ai aussi été assaillie de doutes, de fatigue, d'angoisse et de découragement. L'élaboration de ce travail de thèse n'est pas seulement dû à mes efforts mais aussi aux divers soutiens dont j'ai bénéficié.

Je tiens à exprimer d'abord mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, le professeur Jean-Pierre Esquenazi. Je me rappelle que le troisième jour de mon arrivée en France, il m'a accueillie à la Bibliothèque Municipale de Lyon. Il m'a présenté le laboratoire, et m'a encouragée à participer souvent aux conférences et aux séminaires. C'est grâce à lui que, dès le début de ma recherche, je me suis sentie appartenir à un groupe. Sans son appui je n'aurais pas pu cerner mon sujet ni élaborer mon plan. Ses connaissances ont élargi la vision de ma recherche ; et chaque fois que j'éprouvais des doutes, sa présence me faisait avancer.

Je tiens également à remercier l'association *Coup de Pouce Université*. Grâce à elle j'ai rencontré des professeurs retraités qui consacrent encore de leur temps, avec patience et amour, à aider les étudiants étrangers comme moi à améliorer leur connaissance de la langue française ainsi que de la culture française. Je voudrais remercier particulièrement madame Mariel Barbero qui m'a aidée avec patience et efficacité à relire tous les textes de ma thèse et à corriger les fautes d'orthographe et de grammaire ; je remercie aussi monsieur Paul Moreau, qui, grâce à ses connaissances en philosophie et en religion, m'a appris beaucoup de faits historiques et culturels occidentaux qui ont favorisé ma recherche.

Je tiens encore à remercier mes collègues et mes amis français et chinois qui m'ont inspirée et aidée à trouver de nombreuses ressources pour ma recherche : Merve Sehirli, Daniela Ricci, Vladimir Lifschutz, Thomas Laurent, Chantal Bohas, Li Simin et Zhou Yu.

Un grand merci à Florian Bohas, mon compagnon, grâce à son soutien au quotidien durant ces quatre années, j'ai pu me concentrer sur ma thèse sans perdre de temps avec les tâches ménagères. Merci également pour sa compréhension et sa patience pour avoir supporté mes sautes d'humeur à cause du stress ainsi que le bruit et la lumière tard dans la nuit alors qu'il essayait de dormir avant de partir travailler.

Enfin, ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien spirituel et financier de mes parents, même si ma mère aurait préféré que je travaille tout de suite après mon master et que je fonde une famille avant mes trente ans, plutôt que je poursuive mes études.

Cette thèse est dédiée à mes parents.

Sommaire

INTRODUCTION 9

1. POURQUOI FAIRE CETTE THÈSE 9
2. LES CHOIX POUR RÉPONDRE AUX PROBLÈMES 15
   2.1. Le cinéma national chinois 16
   2.2. Le corps 18
   2.3. La période étudiée : de 1984 à 2012 20
   2.4. Les six films choisis et les quatre réalisateurs 22
3. STRUCTURE DE LA THÈSE 25

CHAPITRE I. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS 29

I.1. LA NATION ET ZHONGHUA MINZU 29
   I.1.1. Du point de vue géographique 35
   I.1.2. La continuité historique 36
   I.1.3. L'héritage de la culture 38
   I.1.4. Linguistique 43
   I.1.5. Le Soi et les Autres 45
I.2. LE CINÉMA NATIONAL 49
I.3. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS 65
   I.3.1. Le premier film chinois : un enregistrement d'une scène de « l'Opéra de Pékin » 68
   I.3.2. Le cinéma : un lien étroit avec le théâtre chinois 69
   I.3.3. Le cinéma et la crise nationale 71
   I.3.4. Le cinéma chinois et le discours national (film du"17ans"et film révolutionnaire) 75
   I.3.5. Détachement de la politique, retour de la réflexion sur la société et la culture 80
   I.3.6. La modernisation et le pluralisme du cinéma chinois 83
I.4. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION 90
   I.4.1. La mondialisation : un environnement plus homogène ? 91
   I.4.2. L'angoisse d'identité du cinéma national 98
   I.4.3. Le cinéma national chinois face à la mondialisation : jeu entre la mondialisation et la nationalité 104
   Conclusion 109

CHAPITRE II. LE CORPS : UNE APPROCHE DE L'IDENTITÉ NATIONALE 111

II.1. POURQUOI ÉTUDIER LE CORPS ? 111
   II.1.1. Le développement de la recherche sur le corps en Occident 111
   II.1.2. Les classifications du corps 116
   II.1.3. Le corps dans la construction de l'identité 117
   II.1.4. Le corps dans la société contemporaine 139
   Conclusion 144
II.2. LE CORPS DANS LA CULTURE TRADITIONNELLE CHINOISE : LA THÉORIE DU QI 146
   II.2.1. La base matérielle et spirituelle du corps : Qi 149
   II.2.2. La position du corps dans l'espace cosmique 158
II.3. LE CORPS DANS LA PRATIQUE TAOÏSTE ET CONFUCIANISTE 163
   II.3.1. Le corps dans la pratique taoïste 165
   II.3.2. Le corps dans la pratique confucianiste 197
   Conclusion 227
II.4. LE CORPS DANS LE REGARD/ L'ESTHÉTIQUE 229
   II.4.1. Le Vide 229
   II.4.2. L'Unité de l'homme et du Ciel 236
   II.4.3. Le Yin et le Yang 243
   II.4.4. La Morale 252

CHAPITRE III. LE CORPS AU CINÉMA 265

III.1. LE CORPS AU CINÉMA : UNE CRÉATION RELIE DEUX ASPECTS 265
   III.1.1. L'importance du corps au cinéma 266
   III.1.2. Les éléments qui relient le corps et le cinéma 268
   III.1.3. Le corps au cinéma : une création relie deux aspects 281
III.2. LE CORPS AU CINÉMA NATIONAL CHINOIS AVANT 1983 285
   III.2.1. Le corps renouvelé selon l'idée nationale 290

III.2.2. Le corps dans la quête de la liberté et de l'égalité *298*
III.2.3. Le corps selon le modèle social occidental *304*
III.2.4. Le corps dans l'espace public *307*
III.2.5. Du vide (xu) au plein (shi) *310*
III.2.6. La modification de la conception yin-yang *313*

CHAPITRE IV. L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS AU CINÉMA CHINOIS 1984-2012 ..... **317**

IV.1. L'HOMME SUR LA TERRE JAUNE 317
IV. 1.1. Les années quatre-vingts et Le Sorgho Rouge *317*
Conclusion *351*
IV.1.2. Quitter la terre mais pas la campagne : les films de post cinquième génération *354*
Conclusion *389*
IV. 2. CORPS REBELLE 391
IV. 2.1. Les films des réalisateurs de la sixième génération *395*
Conclusion *435*
IV.2.2. Le cinéma populaire des années quatre-vingt-dix *437*
Conclusion *472*
IV.3. CORPS SACRIFIÉ 475
IV.3.1. Les superproductions chinoises : le cas de Héros *476*
Conclusion *518*
IV.3.2. Les superproductions du film dominant : le cas de Héros de guerre *520*
Conclusion *557*

CONCLUSION **561**

1. L'évolution du cinéma chinois à travers la représentation du corps *561*
2. Les réponses aux questions *567*
3. Les problèmes remarqués *574*

FIGURES **577**

BIBLIOGRAPHIE **587**

TABLE DES MATIÈRES **617**

Introduction

Entre la mondialisation et l'identité nationale

—L'évolution du cinéma national chinois (1984-2012) à travers la représentation du corps

Dans la première moitié du XX^{e} siècle, la Chine est une société en retard sur le plan politique, économique, et culturel. Dans la lutte pour l'indépendance, la démocratie et l'égalité, l'histoire contemporaine chinoise est marquée par des révolutions et des guerres. Cette période trouble permet aux Chinois d'avoir conscience de la crise nationale, ils font donc des efforts pour protéger et promouvoir la culture chinoise. Dans ce contexte le cinéma chinois se développe. En tant qu'art venant de l'étranger, le cinéma étranger a toujours influencé le cinéma chinois, les cinéastes chinois font face à ces influences avec une attitude ambivalente : d'une part ils apprennent beaucoup de ces films, d'autre part, ils ont une volonté de résistance. Malgré l'évolution de la Chine et du cinéma chinois, cette attitude des cinéastes chinois perdure jusqu'à nos jours, surtout dans ces trois dernières décennies depuis que la Chine a ouvert de nouveau ses portes au monde.

1. Pourquoi faire cette thèse

À partir de 1978, en relation directe avec le changement de sa politique, la Chine a commencé une politique de réformes et d'ouverture, c'est une « nouvelle période » dans tous les domaines de la société chinoise. Les échanges entre le cinéma chinois et celui de l'étranger sont de plus en plus fréquents surtout grâce à l'ouverture continuelle de la Chine à la mondialisation. Dans ce contexte, d'une part, les réalisateurs chinois apprennent auprès des films étrangers et espèrent que les films chinois réussiront à se faire connaître des spectateurs du monde entier, et d'autre part, ils veulent à mettre en valeur leur propre identité culturelle, et refusent que le cinéma chinois soit assimilé aux films étrangers et que le marché cinématographique chinois soit occupé par les films étrangers, surtout par les films hollywoodiens. Donc, deux forces qui s'opposent coexistent et influencent le développement du cinéma chinois.

Au cœur de la théorie cinématographique chinoise se développe un mouvement d'idées qui se renforce de deux vagues de débats au sujet de l'identité nationale du film

chinois[1]. Le premier débat a eu lieu au début des années 1980, et s'est terminé vers 1990 en accompagnant l'entrée de la Chine dans une nouvelle période. Le cinéma chinois doit-t-il construire et renforcer sa propre identité nationale ? De nombreux cinéastes comme Chen Huangmei, Luo Yijun, Li Shaobai et Wei Jing ont publié des articles pour soutenir l'idée de la construction et du renforcement des caractéristiques nationales du cinéma chinois. C'est la rencontre entre le désir de faire revivre la culture traditionnelle chinoise et la nécessité de la modernisation de l'économie et de la culture venue de l'Occident qui a suscité cette discussion. D'une part, cette discussion est une manifestation de la conscience de « rechercher les racines de la culture » pendant les années quatre-vingts après le nihilisme et la rupture de la culture chinoise dus à la révolution culturelle. D'autre part, cette discussion est une conséquence de la découverte de l'Occident des années quatre-vingts : les films occidentaux et la façon de s'exprimer poussent les cinéastes chinois à moderniser l'esthétique, la narration et le langage cinématographique. La proposition de renforcer les caractéristiques nationales est en effet la conséquence du conflit entre ces deux demandes.

Le deuxième débat est apparu à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, accompagnant la plus grande ouverture du marché du cinéma de la Chine, et a atteint son apogée aux alentours de 2001 depuis que la Chine participe à l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce). Face au contexte de la mondialisation, surgit la conscience de survivre et de protéger le cinéma chinois de l'influence du cinéma étranger, surtout le cinéma hollywoodien : les cinéastes chinois craignent que le cinéma chinois perde son identité nationale. Les cinéastes Huang Shixian, Peng Jixiang, Chen Xuguang, Jia Leilei, Hu Zhifeng etc. ont participé à ce débat, ils parlent tous de la menace de la mondialisation sur l'identité du cinéma natianal chinois et proposent les stratégies.

Si on dit que le premier débat souhaite construire activement l'identité culturelle du cinéma chinois, alors que le deuxième est une conséquence passive de la crise de l'identité du cinéma chinois à cause de l'influence d'autres cultures puissantes. Le sujet et le contexte historique de ces débats ne sont pas des mêmes, mais ils concernent la crise d'identité du cinéma chinois face à la culture et aux films étrangers. A travers ces débats, nous voyons donc que depuis cette nouvelle période de l'histoire chinoise, l'évolution du cinéma chinois est toujours influencée par ces deux courants : la tendance à la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale. Il est clair qu'un des sujets

[1] Zhang Zhongquan 张中全, « Re-reading the Debate on Nationalizing Chinese Films in the New Time Period 重读新时期以来关于中国电影民族化的论争 », *Film Art*, 2005, n°6, p.135-138.

les plus importants dans le développement du cinéma chinois est comment traiter la relation entre ces deux courants. Les cinéastes chinois doivent-ils s'inspirer plutôt de la mondialisation ou de l'esprit chinois ? Laisser agir la mondialisation ou intervenir pour conserver l'identité nationale, quelle direction prend le cinéma chinois ? Ce sont ces questions que se posent toujours les cinéastes chinois. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'apprendre les techniques cinématographiques avancées, mais ces deux courants impliquent deux orientations différentes concernant l'esthétique, les émotions et les valeurs à exprimer au cinéma.

Cette thèse a été élaborée vers 2011 et 2012, à l'occasion du dixième anniversaire de la participation de la Chine à l'OMC. Dans les revues cinématographiques ou les blogs des cinéastes chinois de ces deux années, nous trouvons apparaître fréquemment les mots ou les expressions suivantes : une vision mondiale, les travaux qui permettent au cinéma chinois de "sortir" de la Chine (走出去工程), le chemin qui conduit à la mondialisation (全球化之路), l'identité, transculturel, la stratégie de la localisation (本土化战略), la protection du cinéma chinois, Hollywood, l'enjeu (le défi) etc. Nous pouvons aussi remarquer les phénomènes suivants dans le marché du cinéma de l'époque :

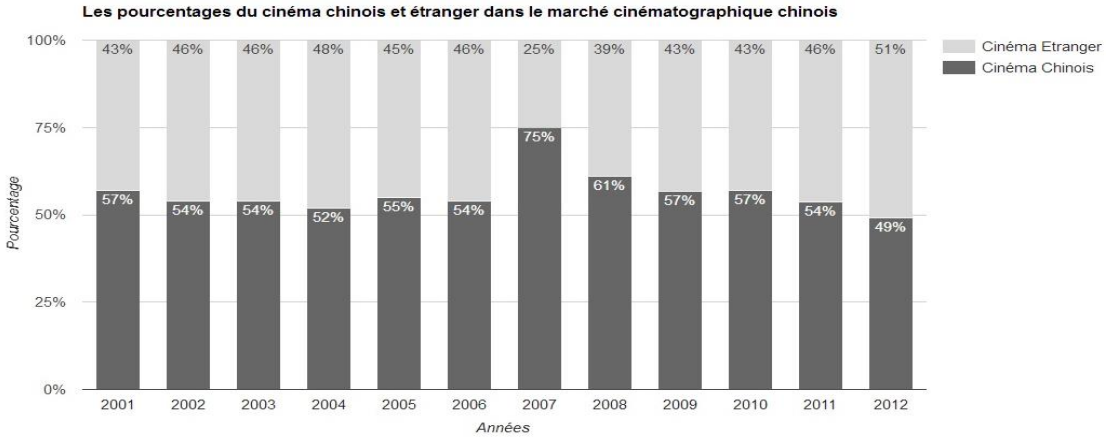
1. En 2001, la recette du box office du marché chinois est de 890 millions yuan, en 2002, 950 millions, et après, il augmente de plus de 20 pour cent toutes les années, en 2010, ce chiffre atteint 10.17 milliards, 13.15 milliards en 2011, et 17.07milliards en 2012[2].

2. Depuis 1994, pour sauver le marché du cinéma en Chine, la Chine a importé dix films étrangers, partageant les revenus avec les sociétés de production étrangères. En 2001, le nombre de films étrangers importés est passé à 20, mais en 2004, pour éviter que les films américains occupent le marché chinois, *l'Administration d'État de la Radio, du Film et Télévision*[3] a mis en place une disposition, selon laquelle parmi ces vingt films, il faut six films non-américains et pas plus de 14 films américains. En 2012, quatorze films supplémentaires américains en 3D et Imax sont ajoutés dans le quota de films importés et les revenus sont partagés.

[2] Tous les chiffres viennent de Yin Hong 尹鸿. Yin Yiyi 尹一伊, « 2013 nian Zhongguo Dianying Chanye Beiwang 2013 年中国电影产业备忘(Mémorandum de l'industrie du cinéma chinois en 2013) ». *Film Art*, 2014, n° 2, p.5-18.

[3] En 2013 *l'Administration d'État de la Radio, du Film et Télévision* a fusionné avec *l'Administration générale de la presse et de l'édition*, le nouvel organe s'appelle *L'Administration générale de la presse, de l'édition, de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision*.

3. De 2001 à 2012, malgré le petit nombre de films, le cinéma étranger occupe presque la moitié de la recette du box-office dans le marché du cinéma en Chine[4]. Voici les pourcentages du cinéma chinois et étranger dans le marché cinématographique chinois de 2001 à 2012.



4. De plus en plus d'actrices et d'acteurs chinois très célèbres en Chine vont à Hollywood et apparaissent dans des films de superproduction, il est toute fois difficile de les reconnaitre et ils ne jouent que des rôles de peu d'importance dans ces films. Par exemple, en 2012, l'actrice chinoise Li Bingbing joue le rôle d'une espionne, Ada Wong, dans le film *Resident Evil: Retribution* ; la même année, Zhou Xun joue trois petits rôles dans *Cloud Atlas.* Elles ont une apparence totalement différente de celle que nous leur connaissons dans les films chinois : elles ont été complètement transformées par la puissante industrie cinématographique hollywoodienne en personnages stéréotypés de femmes fascinantes, en super héroïnes, ou en un mélange de ces deux types de femmes. Dans la plupart des films hollywoodiens dans lesquels participent les acteurs et actrices chinois, ce sont des figurants qui apparaissent peu à l'écran et qui ne disent pas grand-chose. Par exemple, dans *Looper*, un film américain qui est aussi sorti en 2012, on voit l'actrice chinoise Xu Qing jouer la femme du personnage Joe. Elle apparaît dans quelques plans mais ne prononce pas un seul mot. Malgré tout, quand l'Hollywood choisit de faire jouer des acteurs chinois et d'ajouter des éléments chinois dans les films, les spectateurs chinois sont contents de voir ces films au cinéma. Quant aux actrices et acteurs chinoises, le fait de pouvoir participer à des films hollywoodiens est un signe de succès, qui leur permet de se valoriser dans le marché cinématographique chinois.

5. Quand les films *A World Without Thieves* réalisé par Feng Xiaogang et *Le Secret des poignards volants* réalisé par Zhang Yimou sont sortis en 2004, ils ont été

[4] *Ibidem.*

critiqués en Chine parce que les réalisateurs ont essayé d'imiter les productions hollywoodiennes mais sans en maîtriser les techniques. Et le critique Zhang Jie était soucieux en disant : « Dans une société du moindre effort / du superflu, ces réalisateurs deviennent progressivement des Blancs de race jaune[5]. » ; et une autre critique américaine d'origine chinoise, Lisa Lu, dit « Le jury des Oscars s'intéresse beaucoup à la culture orientale, mais c'est dommage que les cinéastes chinois ignorent notre culture et cherchent à rivaliser avec Hollywood concernant les techniques visuelles[6]. » En 2012, la sortie de *Painted skin II* permet aux cinéastes chinois de croire qu'au point de vue technique, la Chine peut produire d'aussi bons films que ceux d'Hollywood. Cependant, les cinéastes ne craignent pas que le cinéma chinois soit assimilé aux films hollywoodiens, mais pensent plutôt que maîtriser la technique hollywoodienne permet au cinéma chinois de rivaliser avec les films hollywoodiens sur le même marché.

6. A la fin de 2012, le réalisateur Xie Fei publie une « Lettre ouverte pour appeler à remplacer la censure cinématographique par la classification cinématographique ». Plus tard, de nombreux réalisateurs chinois expriment leur soutien à l'appel de la classification cinématographique pour deux raisons principales : élargir l'espace d'expression des films dans le marché de la Chine et guider les spectateurs dans le choix des films, en particulier pour protéger les mineurs. Parce qu'il n'y a pas de système de classification cinématographique en Chine, tous les films doivent être adaptés aux spectateurs de tous âge, de l'enfant au senior. Habituellement, *l'Administration d'État de la Radio, du Film et Télévision* vont censurer les films pour s'assurer qu'ils ne montrent pas de contenus "qui polluent l'esprit des mineurs"[7], comme des images érotiques et violentes, ni des contenus qui posent des problèmes moraux et politiques.

A travers ces six phénomènes, nous voyons que le marché du cinéma de la Chine grandit rapidement et montre un grand potentiel. Et ainsi les cinéastes chinois s'inquiètent de ne pas pouvoir satisfaire ce marché, et les films étrangers réalisent l'importance de d'être présents sur ce marché : Hollywood ne cesse d'exprimer sa sympathie aux spectateurs chinois en ajoutant des éléments chinois. Nous remarquons aussi que l'influence de la mondialisation sur le cinéma chinois est toujours représentée

[5] Voir dans le journal *Xin Kuaibao*, « *Zhongguo Dianying "Zhimindi" hua Sida Xiangzheng* 中国电影“殖民地”化四大征象(Quatre signes de colonisation du cinéma chinois) », 2004.12.28.
[6] *Ibidem.*
[7] Selon la loi *de la République populaire de Chine sur la prévention de la délinquance juvénile*, qui a été promulguée le 28 juin 1999 par le Comité permanent du neuvième Congrès national du peuple de la République populaire de Chine lors de sa dixième session : les programmes de la radio, du cinéma, de la télévision et du théâtre ne doivent par pas mettent en valeur la violence, l'érotisme, les jeux d'argent ni des scènes d'épouvante qui polluent l'esprit des mineurs.

principalement par l'influence de l'industrie du cinéma hollywoodien. Et étant donné que le marché chinois est plus ouvert et que les échanges sont plus fréquents et étroits, l'influence venue d'Hollywood est plus profonde sur le box-office du marché du cinéma chinois, sur les techniques, les cinéastes et les acteurs. Mais il existe aussi des différentes formes de résistance au cinéma hollywoodien grâce à la mise en valeur de la culture locale et grâce au contrôle gouvernemental.

Donc, comme ce qui s'est passé il y a dix ans, ces deux forces sont toujours présentes et provoquent toujours les phénomènes les plus remarquables dans le cinéma chinois et sur le marché du cinéma de la Chine. Mais, la situation est plus compliquée que ce que nous pensons : la relation entre l'influence du cinéma étranger et la volonté de conserver l'identité nationale du cinéma chinois est plus compliquée que la tension dont nous avons souvent entendu parler aux alentours de 2001. C'est ce que l'on voit dans le fait que le gouvernement a limité le nombre de films américains importés mais huit ans plus tard il cède en ajoutant quatorze films américains ; dans le changement d'attitude des cinéastes qui ne craignent plus de produire des films techniquement hollywoodiens ; dans l'appel des réalisateurs chinois à modifier le système de censure actuellement en vigueur afin de s'adapter à la production du cinéma et aux besoins des spectateurs d'aujourd'hui.

A travers ces faits, nous trouvons que ces deux forces, la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale chinoise, ne s'opposent pas simplement comme deux ennemis ou par un jeu d'attaque et de défense, mais qu'il existe aussi une attraction : les spectateurs chinois ont besoin de regarder des films étrangers, en particulier les films hollywoodiens ; et pour eux le problème de la violence et de l'érotisme n'est plus l'immoralité mais seulement lié à l'âge. Et l'envie des entreprises chinoises et du gouvernement chinois à l'égard des films hollywoodiens dans le but de faire prospérer le marché chinois et de promouvoir l'industrie du cinéma est aussi forte que l'intérêt d'Hollywood pour le marché chinois. Bref, la Chine et Hollywood ont besoin l'un de l'autre et font même des concessions pour accueillir l'autre.

Alors pourquoi dans ces deux débats les cinéastes chinois ne parlent-ils pas du besoin réciproque du cinéma chinois et du cinéma hollywoodien mais considèrent-ils le cinéma américain plutôt comme un rival ou une menace ? La réponse est simple : parce que la situation a changé. Dans les années quatre-vingts, les cinéastes chinois ne pouvaient pas imaginer qu'un jour le marché du cinéma en Chine serait le deuxième marché mondial, ni penser qu'ils pourraient tourner des superproductions avec le niveau de technique du cinéma hollywoodien, ni que les spectateurs chinois ne voudraient pas

toujours regarder des superproductions; mais qu'ils se lasseraient des spectacles extraordinaires et qu'ils préféreraient regarder des films locaux leur montrant une réalité er des sentiments proches d'eux. Ces changements concernent l'élargissement du marché du cinéma en Chine, la confiance en soi de la Chine grâce à sa croissance économique dans le monde, le développement de l'industrie cinématographique, et surtout la capacité de produire des superproductions hollywoodiennes, le goût et la vision plus ouverte des spectateurs etc.

Le changement d'opinion de la Chine vis-à-vis l'Hollywood montre que dans la réalité de la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale, même si ces deux forces continuent à influencer la création et le développement du cinéma chinois, la circulation entre ces deux forces ne cesse d'évoluer depuis ces trente dernières années et le cinéma chinois ne cesse de se rajuster selon les circonstances : la stratégie du cinéma chinois face aux films hollywoodiens évolue.

Cette évolution a suscité notre intérêt : nous voulons faire une étude plus approfondie sur la façon dont le cinéma chinois s'est développé dans le contexte de la mondialisation. En partant des changements qu'on observe dans le marché du cinéma chinois à l'occasion du dixième anniversaire de la participation de la Chine à l'OMC, cette thèse va partir du milieu des années quatre-vingts, le moment où le cinéma chinois entre dans le monde, pour montrer le développement et l'évolution de la création du cinéma chinois de ces trois dernières décennies sous l'influence de la mondialisation et de la volonté de conserver l'identité nationale. A travers quelques films, nous voulons préciser les choix et les solutions que les cinéastes chinois ont retenus pour développer le cinéma chinois entre mondialisation et identité nationale. Nous verrons aussi sous quelle forme les changements ont eu lieu ; à quels difficultés et défis et à quels tentations et encouragements ont fait face les cinéastes chinois dans la tension provoquée par ces deux forces. Ainsi, nous pouvons jalonner le chemin du développement du cinéma chinois de ces trente dernières années pour mieux connaître le cinéma chinois et aussi le monde du point de vue de la Chine. De plus, grâce à étude de l'affrontement de ces deux forces, les cinéastes peuvent tirer profit de l'expérience du cinéma chinois pour poursuivre son développement.

2. Les choix pour répondre aux problèmes

Les questions précédentes que nous avons posées sont vastes, avant d'y répondre, nous devons résoudre d'autres questions et préciser les éléments concernés.

Premièrement, nous devons préciser l'objet étudié, donc, il est nécessaire de choisir le genre des films utiles à notre recherche et qui ont un lien étroit avec nos questions. Donc, nous allons limiter l'étude des films au cadre du « cinéma national chinois ». Deuxièmement, pour concrétiser cette recherche, nous allons choisir la représentation du corps comme le moyen d'aborder nos questions ; il est nécessaire d'expliquer notre choix de la représentation du corps. Troisièmement, nous allons expliquer pourquoi cette recherche commence par le milieu des années quatre-vingts, et par la création des réalisateurs de la cinquième génération, mais pas par celle de la quatrième génération, pourquoi elle se termine en 2012. Quatrièmement, nous allons justifier le choix des six films, d'autant plus que parmi les six films que nous analysons, il n'y a que quatre réalisateurs, ce qui peut apparaître comme un mauvais choix.

2.1. Le cinéma national chinois

Ce qui détermine les limites de ma recherche dans cette thèse, c'est la volonté de m'en tenir à l'étude des films qui relèvent de l'appellation « cinéma national ». En Chine, le cinéma national est constitué de films qui utilisent principalement les ressources humaines et matérielles d'une nation, s'appuient sur sa langue et son histoire et reflètent la vie réelle du peuple qui forme cette nation. Concernant le contenu, le cinéma national traite soit de la vie réelle d'une nation, soit de l'histoire ou de la culture d'une nation. Quant à la forme, le cinéma national cherche souvent à mettre en valeur les particularités artistiques de cette nation : par exemple, les films chinois montrent souvent l'art martial.[8] Il existe même un type de films particuliers : *wu xia pian* (littéralement « film de héros martial »).

Si nous insistons pour utiliser cette appellation « cinéma national chinois », c'est parce que nous laisserons de côté certains films dont nous estimons qu'ils abandonnent la représentation de l'identité chinoise, que ce ne sont pas des films typiquement chinois, et qu'ils n'occupent pas une place dominante en Chine ; autrement dit, ils ne sont pas représentatifs du cinéma chinois. Certes, nous ne doutons pas que tous les films chinois expriment plus ou moins les caractéristiques chinoises, mais le cinéma national concerne des films qui représentent plus manifestement et profondément l'identité culturelle, et qui sont des films de qualité en ce qui concerne le langage cinématographique, la technique et l'esthétique, parce que dans leur production, les cinéastes ont la volonté de tourner avant tout un film chinois.

[8] Ni Xiangbao 倪祥保, « Lun Minzu Dianying de Guoji hua 论民族电影的国际化 (L'internationalisation du cinéma national) », *Film Art*, n° 2005/2, p.38-41.

La plupart des films de Hongkong, Macao et Taiwan n'appartiennent pas au « cinéma national chinois » sur lequel porte ma recherche, donc ils ne sont pas présents dans la liste de films que nous allons étudier, sauf ceux qui ont été coproduits avec la Chine continentale. En effet dans ce cas, les films renvoient souvent à l'idéologie de la Chine continentale, c'est ce qu'on voit dans les films des réalisateurs de la cinquième génération comme *Qiu Ju, une femme chinoise* (1992), *Adieu ma concubine* (1993), *Héro*s (2002) etc. Il faut noter aussi un phénomène de plus en plus évident : depuis la rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1997, le cinéma hongkongais se rapproche par les thèmes traités de celui de la Chine continentale. Les films du cinéma national sont souvent fabriqués dans les studios officiels regroupés en des consortiums, comme par exemple *la China Film Group Corporation (CFGC*), *la Shanghai Film Group Corporation*, *la Changchun Film Group Corporation* etc. Même si les grands groupes cinématographiques cherchent à être rentables sur le marché, leurs projets de films ne sortent jamais du cadre du gouvernement.

Notre travail concerne de nombreux films de réalisateurs de la cinquième et sixième génération, parce que d'abord, les films de ces deux générations de réalisateurs couvrent l'époque que nous allons analyser et parce que nous pouvons dire que c'est grâce à eux que le cinéma national chinois entre dans une nouvelle époque, celle de la reconnaissance du cinéma chinois à l'étranger. Cela se manifeste au niveau de la création, du langage cinématographique, du sujet et du style[9]. Enfin, pour un réalisateur chinois, faire partie de la liste des réalisateurs chinois de ces générations signifie qu'il est reconnu comme un réalisateur important par le milieu des théoriciens et par le public. Cela signifie aussi qu'il possède le pouvoir ou la capacité d'exprimer les aspirations de la nation. Cette thèse va aborder à plusieurs reprises les films des réalisateurs Zhang Yimou, Chen Kaige et Feng Xiaogang parce que leurs films sont très importants pour le cinéma national chinois actuel, pour les thèmes abordés et pour la qualité artistique. Ayant commencé à réaliser des films dans les années 80 et le milieu des années 90 et étant encore actifs aujourd'hui, ils ont évolué dans leurs créations, les thèmes, le style, les valeurs etc. de telle sorte qu'ils représentent bien l'évolution du cinéma national chinois à l'ère de la mondialisation. Autrement dit, leurs films sont comme des témoins de l'évolution du cinéma national chinois entre mondialisation et identité nationale.

[9] Voir la publication de Li Yizhong 李亦中, « Zhongguo Dianying Zouchuau Chulun 中国电影“走出去”刍论 (Dissertation sur l'entrée au monde du cinéma chinois) » dans le *Forum du film chinois du 1949 à 2009 新中国电影六十年论坛*, organisé par The State Administration of Radio, Film, and Television (SARFTR), à Pékin le 1 octobre2009.

2.2. Le corps

Pour réaliser cette étude, qui a l'intention de présenter l'évolution du cinéma chinois de ces trente dernières années, il est nécessaire de choisir un thème caractéristique de l'identité nationale et qui évolue dans l'histoire. Un tel thème doit être plus facile à étudier que l'âme, la conscience, l'émotion, et mieux se prêter à l'observation et à l'analyse. De plus, ce thème s'impose évidemment dans l'image cinématographique, qui le met presque toujours en scène. Donc, ce thème portera sur une réalité physique, et se situera à la jonction entre le cinéma, l'homme, la culture, et la société.

Il nous semble que le corps réponde justement à ces critères. Extérieurement, le corps a une dimension matérielle et il fait le lien entre l'homme et ses semblables, avec la société, la nature, le monde ; intérieurement, le corps fait le lien entre l'homme et son soi, son activité psychologique, ses émotions et sa conscience.

Sous un autre angle, transversalement, le corps se localise en différents espaces culturels et géographiques, politiques, la façon de disposer de son corps varie selon l'environnement. D'un côté, le corps relève d'une dimension naturelle ; sa base est biologique ; c'est une manifestation de l'environnement naturel. D'un autre côté, le corps est culturel et social ; de plus en plus de sociologues, ethnologues, historiens montrent que le corps est très largement construit par la culture et la société. Le corps subit l'influence de la culture encore plus à l'ère de la mondialisation où les cultures interfèrent entre elles, et même tendent à s'uniformiser. De l'environnement naturel à l'environnement humain, le corps possède la fonction de marquer l'identité collective et l'identité individuelle. Longitudinalement, c'est-à-dire à travers l'histoire, le corps, la façon de considérer le corps et de le traiter changent selon les époques, et ce changement est toujours lié étroitement au développement de la religion, de la science, de la médecine, de la culture, de la politique et de l'économie etc. Sous ces multiples influences le regard sur le corps ne cesse de changer dans l'histoire.

Dans la culture traditionnelle chinoise, l'idée du corps est liée au concept de la vie, du monde, de l'univers et de l'esthétique. La conception de l'énergie du souffle, le *Qi* 气, est une clé pour comprendre le corps dans la culture chinoise, elle apporte aussi une singularité à l'idée du corps. En tant qu'idées fondamentales de la culture traditionnelle chinoise, le confucianisme et le taoïsme nourrissent et influencent profondément la conception qu'ont les Chinois du corps. Dans la pensée confucianiste, l'homme doit nourrir l'intérieur de son corps en développant son esprit et en élevant sa moralité, il doit aussi prendre soin de son corps physique. Le travail de ces deux dimensions lui permet de

se perfectionner et permet aussi à la société de se construire et de maintenir l'ordre. Dans la pensée taoïste, à travers le corps, l'homme cherche à s'unir à la nature ou à l'univers. Dans une unification harmonieuse avec la nature, l'homme atteint un état transcendant. Ces concepts concernant le corps, propres aux Chinois, confirment que la question du corps peut nous conduire à approcher l'identité nationale chinoise.

Dans le cinéma chinois, depuis 1905, nous voyons bien que le corps au cinéma cherche à représenter et représente l'identité nationale chinoise. Par exemple, le premier film chinois représente un corps dans une scène de l'Opéra de Pékin. Puis les mélodrames éthiques familiaux des années vingt, les mélodrames éthiques sociaux des années trente et quarante et les mélodrames éthiques politiques depuis les années cinquante jusqu'aux années quatre-vingts représentent toujours des corps dans le cadre de la pensée confucianiste : le corps respecte les doctrines confucianistes concernant les rapports entre l'homme et la femme, les rapports dans la famille et dans la société. Dans les films d'action, ou plus précisément les *wu xia pian* (littéralement « film de héros martial ») depuis les films *Feu au temple du lotus rouge* réalisés par Zhang Shichuan entre 1928-1931 jusqu'au film *Héros* réalisé par Zhang Yimou et sorti en 2002, nous voyons les corps « vides » (xu 虚) remplis d'énergie fluide : les personnages ont la capacité de voler sur les murs, les arbres et l'eau ; ces corps transcendants correspondent à l'image de la pensée taoïste.

Malgré la présence consistante de ces éléments qui représentent l'identité culturelle chinoise à travers le corps au cinéma chinois, sous l'influence du cinéma étranger et de la mondialisation, nous observons un recul du corps dans la culture traditionnelle. Par exemple, le corps est de plus en plus éloigné de sa dimension « vide », il semble que le corps ne soit rien d'autre que chair ; de plus, cette chair est souvent remplie de désirs, cela peut se manifester dans le fait que les Chinois d'aujourd'hui tolèrent plus facilement les scènes érotiques. Un autre exemple : le corps devient de plus en plus un objet à consommer, l'envie de regarder au cinéma des corps beaux, jeunes, célèbres, devient normale et nécessaire ; les cinéastes aussi cherchent à satisfaire les spectateurs en montrant ce genre de corps.

Bref, le corps est pour notre recherche un moyen idéal : à travers sa propre évolution et la façon dont les cinéastes le représentent, nous pouvons observer l'évolution du cinéma chinois partagé entre l'influence de la mondialisation et la volonté de conserver son identité culturelle.

2.3. La période étudiée : de 1984 à 2012

Depuis la nouvelle période, le cinéma chinois commence véritablement à avoir des contacts avec le cinéma étranger. Des idées cinématographiques sont importées et traduites en Chine ; *China Film Archive* a organisé plusieurs conférences et rétrospectives des films étrangers pour faire connaître les grands films britanniques, français, italiens et suédois etc. et les idées nouvelles du cinéma dans le monde entier. Ces activités offrent une ouverture et une visibilité nouvelle pour les cinéastes chinois. Ces films et les théories nouvelles du cinéma influencent profondément la modernisation du cinéma chinois. Cela se manifeste dans les films des réalisateurs de la quatrième génération et ceux de la cinquième génération[10], surtout dans le langage cinématographique.

Malgré l'importance des réalisateurs de la quatrième génération pour la fondation de cette période, notre recherche va commencer par les films de leurs successeurs : les réalisateurs de la cinquième génération. Il est vrai que ces deux générations réalisent leurs films après la révolution culturelle, certaines œuvres des réalisateurs de la quatrième génération apparaissent même après le commencement des créations de la cinquième génération, mais nous considérons que leurs films sont restés dans l'ombre de la révolution culturelle. Depuis les thèmes traités, jusqu'aux caractères des personnages, la révolution culturelle est une absence présente dans les films des réalisateurs de la quatrième génération. Au contraire, la mondialisation est parfois présente dans leurs films, mais elle ne sait pas quelle place prendre. C'est ce qu'on voit dans le film *Mu ma ren* (The Herdsman 牧马人, réalisé par Xie Jin, 1982) : partagé entre son attachement à la Chine et son peu de considération pour la vie bourgeoise de son père, le personnage Xu Lingjun refuse l'invitation de son père de vivre et travailler avec lui aux Etats-Unis. De plus, le monde extérieur est montré simplement par la façon dont sont habillés le père et son secrétaire, et par leur façon de consommer. A travers le point de vue du personnage Xu Lingjun, le réalisateur Xie Jin critique leur façon de vivre, il les accuse de gaspiller et de ne pas connaître les souffrances du peuple. On peut dire que même si la Chine a ouvert ses portes depuis 1978, au début des années quatre-vingt, la puissance de la mondialisation ne s'est pas vraiment manifestée ni n'a atteint la vie des Chinois. Et dans le

[10] Au début des années 80, à propos du style et des caractéristiques des films produits avant cette date, pour désigner leurs réalisateurs, on a commencé à parler de "générations". La distinction entre chaque génération tient principalement au système de création : c'est-à-dire au langage cinématographique, au sujet et au style. Très souvent la génération suivante est composée des réalisateurs qui ont été les élèves de la génération précédente. Le concept de "génération" est maintenant approuvé par le public et dans le domaine du cinéma chinois, jusqu'à présent, six générations ont été reconnues ; mais ce concept n'a pas été défini avec précision.

domaine de la culture, l'influence de la mondialisation n'a pas encore réellement été traitée par le cinéma des réalisateurs de la quatrième génération.

Les films des la cinquième génération sont souvent considérés comme le début de l'entrée dans le monde du cinéma chinois. Selon Yin Hong, leurs *films de folklore* (minzu dianying 民俗电影) provoquent la première vague de l'internationalisation du cinéma chinois[11]. La plupart des réalisateurs de la cinquième génération appartiennent à la première génération d'élèves qui apparaît après la Révolution Culturelle à l'Institut du cinéma de Pékin, par exemple Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, He Ping etc. Ces réalisateurs tournent des films des années 80 à nos jours. Ils s'écartent des méthodes cinématographiques traditionnelles, partent d'une approche plus libre et apportent beaucoup de réflexion sur l'histoire, la culture, la société et la politique de la Chine, mais leur style et les thèmes de leurs films sont profondemment influencés par la mondialisation. Aujourd'hui, leurs films sont devenus de plus en plus commerciaux tout en gardant un niveau artistique élevé et en mettant en valeur l'identité culturelle et nationale. Donc, depuis leurs films, on voit qu'une conscience à la fois mondiale et nationale apparaît dans l'esprit des réalisateurs. Notre recherche commence ainsi par les films des réalisateurs de la cinquième génération.

A partir des films des réalisateurs de la cinquième génération, les réalisateurs chinois suivants ont toujours la volonté de présenter le cinéma chinois au monde. Même si depuis le succès du réalisateur Feng Xiaogang les cinéastes chinois se sont rendu compte de l'importance du marché intérieur de la Chine, les cinéastes ne cessent de faire des efforts pour que les films chinois plaisent à la fois aux spectateurs chinois et aux étrangers. Nous présenterons ce phénomène dans le chapitre quatre.

Cette recherche se termine en 2012, parce que jusqu'à cette date, les réalisateurs ont produit de nombreux films qui suivent le modèle créé par le film *Héros de guerre* sorti en 2007, par exemple, *Mei Lanfang* (Chen Kaige, 2008), *The Message* (Gao Qunshu, 2009), *Qiuxi* (Sun Zhou, 2009), *City of Life and Death* (Lu Chuan, 2009), *Bodyguards and Assassins* (Chen Deseng, 2009), *The Founding of a Republic* (Huang Jianxin, Han Sanping, 2009), *East Wind Rain* (Liu Yunlong, 2010), *The Flowers Of War* (Zhang Yimou, 2011), *Beginning of The Great Revival* (Huang Jianxin, Han Sanping, 2011), *Back to 1942* (Feng Xiaogang, 2012), *Design of Death* (Guan Hu, 2012), *The Silent War*

[11] YinHong 尹鸿, « Quanqiuhua Beijing xia Zhongguo Dianying de Guojihua Celue 全球化背景下中国电影的国际化策略 (Les stratégies internationalisées du cinéma chinois dans le contexte de la mondialisation) », *Theory and Criticism of Literature and Art* 文艺理论与批评, n°2005/5, p.9-17.

(Alan Mak, Felix Chong, 2012), *The Bullet Vanishes* (Luo Zhiliang, 2012), *An Inaccurate Memoir* (Yang Shupeng, 2012). De 2007 à 2012, ce genre de superproductions qui représente l'idéologie dominante en Chine est le type de film le plus présenté et puissant sur le marché cinématographique chinois. Après 2012, les films chinois sont plus variés, les films à petit et moyen budget sont de plus en plus nombreux. Ces films, souvent financés par des individus ou des entreprises non gouvermentales, sont plus populaires et divertissants. Et grâce au développement du réseau internet, les films après 2012 sont influencés profondément par les cultures créées, nourries et diffusées sur Internet, par exemple les romans écrits et publiés sur Internet, les sujets traités dans les réseaux sociaux et les stars connues par internet. Les jeunes deviennent les spectateurs les plus actifs. De nombreux films à petit et moyen budget qui traitent de l'histoire de jeunes sont sortis sur le marché. Bref, le cinéma chinois après 2012 montre une grande diversité, il ne cherche plus à produire un certain genre de films, mais est influencé par les demandes de communautés différentes. De plus, cette période n'est pas encore terminée, donc, notre recherche va étudier les films jusqu'à l'année 2012.

2.4. Les six films choisis et les quatre réalisateurs

1. Pour choisir les films de notre étude, nous avons considéré leur influence, ainsi que la façon dont ils étaient connus : comment on en parle, quelles sont les analyses et les critiques dans les médias populaires et dans le milieu des théoriciens du cinéma chinois. Nous allons analyser six films de façon détaillée. Ces six films représentent un style important et même dominant dans leur période.

Les trois premiers films analysés dans cette thèse *Le Sorgho Rouge, Er mo et Zhangda Chengren* ne sont pas les premiers films qui ouvrent ces périodes au point de vue chronologique, mais ce sont tous des œuvres incontournables. *Le Sorgho Rouge* est le film représentant la création des réalisateurs de la cinquième génération ; *Er mo* est de la post-cinquième génération ; *Zhangda Chengren* marque la maturité de la sixième génération. Les trois derniers films sont les débuts d'un genre de film : *The Dream Factory* marque le début du succès des comédies de Feng Xiaogang, de la coopération entre Feng et l'acteur Ge You et du genre de *film à célébrer le nouvel an* (He sui pian, 贺岁片) ; *Héros* marque le commencement des *films de la superproduction de l'ancien costume*（guzhuang dapian 古装大片）; *Héros de guerre* marque le commencement des *films de la superproduction du film dominant* (zhu liu dapian 主流大片). Ce sont des œuvres initiales qui servent de modèles à de nombreux films.

2. Cette thèse prend le corps comme une piste pour aborder l'évolution du cinéma chinois, donc, nous allons délimiter les périodes du développement du cinéma chinois de ces trois décennies d'après l'évolution de la façon de représenter le corps. Ainsi, la représentation du corps est un des critèrres dans le choix des six films, et parfois c'est un critère décisif, par exemple dans le choix du film *Le Sorgho Rouge.*

Lorsque nous avons choisi le premier film qui représente la création des réalisateurs de la cinquième génération, nous avons hésité entre *La terre jaune* de Chen Kaige sorti en 1984, *Le Sorgho Rouge* de Zhang Yimou sorti en 1987 et même *One and Eight* de Zhang Junzhao sorti en 1983, parce que tous les trois sont des œuvres importantes de la cinquième génération, ils ont tous le pouvoir de choquer les spectateur au niveau visuel et spirituel, et ont tous été admirés et ont obtenu un succès international, surtout *La terre jaune et Le Sorgho Rouge.* Si on les examine un par un : *One and Eight* est considéré comme le premier film des réalisateurs de la cinquième génération, il marque la naissance des films des réalisateurs de la cinquième génération ; *La terre jaune* est le film qui marque la montée en puissance des réalisateurs de la cinquième génération ; *Le Sorgho Rouge* est l'œuvre de maturité des réalisateurs de la cinquième génération.

Nous avons choisi finalement le film *Le Sorgho Rouge* pour représenter la création de la cinquième génération et le cinéma chinois des années mi-quatre-vingts jusqu'au début des années quatre-vingt-dix pour plusieurs raisons. La première est que l'œuvre de maturité d'un genre ou d'un style de films est en général un exemple idéal qui combine les caractéristiques les plus remarquables de ce genre ou de ce style. La deuxième est que par rapport au film *La terre jaune,* au point de vue du scénario, des thèmes traités, de l'esthétique et de la façon de traiter l'histoire, *Le Sorgho Rouge* montre un lien plus étroit avec les autres films des réalisateurs de la cinquième génération qui ont été tournés plus tard, comme *Judou* (Zhang Yimou, 1990), *Épouses et Concubines* (Zhang Yimou, 1991), *Adieu ma concubine* (Chen Kaige,1993), *Red Firecracker, Green Firecracker* (He Ping, 1994) *Shanghai Triad* (Zhang Yimou, 1995), *Temptress Moon* (Chen Kaige,1996). La troisième est que dans *Le Sorgho Rouge* la façon de représenter le corps est mise en valeur. Cette mise en valeur du corps satisfait notre recherche. De plus, sa façon audacieuse de traiter le corps apparaît dans de nombreux films qui ont été tournés plus tard et cette façon représente bien la mentalité des Chinois dans les années quatre-vingts, surtout la joie de sortir de la révolution culturelle, et le fait que les corps des personnages finissent de façon dramatique montre aussi l'incertitude pour l'avenir de la Chine que les Chinois éprouvent à l'époque face au mondu extérieur puissant. Parmi

ces trois raisons, c'est surtout pour la troisième que nous avons choisi finalement le film *Le Sorgho Rouge.*

3. Etant donné que nous présentons de façon détaillée seulement un film pour chaque style ou chaque période, nous essayons donc, dans l'analyse de ce film, de mentionner le plus d'autres films possibles. Cela enrichit nos aurguments, et nous permet d'éviter de montrer une situation générale à travers un seul cas. En même temps, le fait que ce film nous permet de mentionner d'autres films prouve que le film est bien choisi et est un bon exemple : il est une base qui permet de faire des liens avec d'autres films contemporains.

4. Nous avons six films, mais seulement quatre réalisateurs, c'est-à-dire les deux films *Le Sorgho Rouge* et *Héros* ont été réalisés par le même réalisateur Zhang Yimou, et les deux autres films *The Dream Factory* et *Héros de Guerre* ont été réalisés tous deux par Feng Xiaogang. Pourquoi n'avoir pas choisi des films réalisés par six réalisateurs différents ? En fait, nous y avons pensé, mais nous avons abandonné cette idée de diversité, parce que ce qui est le plus important à prendre en considération pour notre choix, c'est le film qui remplit le plus nos critères et satisfait le plus notre recherche. Même si certains de ces films viennent de réalisateurs communs, ils viennent de périodes différentes et présentent des caractères différents dans le développement du cinéma chinois.

Il y a deux films de Zhang Yimou, l'un date de 1987, l'autre de 2002, ce sont deux bons exemples qui représentent le cinéma chinois de ces deux périodes. En tant qu'un des réalisateurs le plus important en Chine, à la carrière active des années quatre-vingts à nos jours, Zhang Yimou est toujours un guide et ses films donnent l'orientation du cinéma chinois : ses films d'« allégorie nationale » avant le milieu des années quatre-vingt-dix, comme *Le Sorgho Rouge*, *Judou*, *Epouse et Comcubines* sont des œuvres importants des *nouveaux films de folklore* ; ses films réalistes représentent la vie dans la grande ville et dans la campagne chinoise, comme *Keep Cool* (1997), *The Road Home* (1999), *Pas un de moins* (1999) montrent la tendance du réalisme du cinéma chinois des années quatre-vingt-dix ; au siècle nouveau, ses *films de la superproduction de l'ancien costume*, comme *Héros* (2002), *Le Secret des poignards volants* (2004) et *La Cité interdite* (2006) ouvrent une nouvelle période de l'industrie cinématpgraphique chinoise. On peut dire que son parcours de création du cinéma nous aide à connaître comment s'est développé le cinéma chinois. Donc, le fait que ses deux films *Le Sorgho Rouge* et *Héros* soient dans notre liste n'est pas un problème mais est nécessaire pour étudier le cinéma chinois.

Quant aux deux films du réalisateur Feng Xiaogang, *The Dream Factory* (1997) et *Héros de Guerre* (2007), le premier ouvre une nouvelle ère du film commercial chinois, on l'appelle *film à célébrer le nouvel l'an* ; le deuxième marque la sortie du film du modèle de *superproduction de l'ancien costume* (gu zhuang dapian 古装大片) et ouvre une nouvelle orientation pour la superproduction chinoise : *le film dominant.* Donc, ce n'est pas nous qui avons choisi ces deux films de Feng, mais c'est la nécessité d'étudier ces deux films importants pour comprendre deux périodes dans le développement du cinéma chinois qui nous conduisent à Feng Xiaogang.

Dans le choix de ces films, nous remarquons qu'au moins jusqu'en 2012, il semble que le développement du cinéma chinois de ces trois dernières décennies soit influencé et orienté surtout par quelques grands réalisateurs comme Zhang Yimou, Chen Kaige et Feng Xiaogang.

3. Structure de la thèse

Cette thèse se compose de quatre chapitres. La compréhension du « le cinéma national chinois » et du « le corps » sont deux éléments théoriques fondamentaux pour l'établissement de cette thèse, donc, les deux premiers chapitres vont être consacrés à étudier « le cinéma national chinois » et « le corps dans la culture chinoise ».

Dans le premier chapitre, nous cherchons à comprendre la conception du « cinéma national chinois ». Malgré une utilisation fréquente et spontanée en Chine, ainsi que les vagues de débats qui ont eu lieu dans le milieu de la théorie cinématographique, nous ne trouvons pas une définition pertinente de l'expression « le cinéma national chinois ». Nous allons donc essayer de distinguer « le cinéma national chinois » d'autres appellations comme « le cinéma chinois », le « cinéma local », « le cinéma produit en Chine » etc. La définition de l'expression « le cinéma national chinois » est aussi effectuée à partir de la définition de « la nation » dans le cas de la Chine. C'est derrière la pensée de la nation que les Chinois établissent une conscience nationale forte. Donc, d'abord nous proposons l'expression « Zhonghua Minzu » (中华民族 Nation du beau milieu) pour comprendre l'idée de la nation chez les Chinois. Ensuite, nous essayons de donner la définition du « cinéma national chinois » selon les recherches étrangères, selon la définition différente de « Minzu » (la nation et les minorités ethniques chinoises), selon les deux vagues de débats dans l'histoire du cinéma chinois et selon le contexte de son utilisation. Puis, nous allons examiner l'existence du cinéma national chinois au cours de

l'histoire du cinéma chinois. Et nous allons retenir trois critères : le tournage, la présentation et la réception pour définir l'expression « le cinéma national chinois ». Enfin, nous mettons le cinéma national chinois à l'ère de la mondialisation pour montrer le nouveau contexte auquel le cinéma national chinois fait face et son défi dans ce contexte pour rappeler nos problèmes traités dans cette thèse.

La deuxième chapitre est consacrée à la définition de la conception du « corps dans la culture chinoise ». Dans le premier sous-chapitre nous cherchons à comprendre le corps dans la culture occidentale. Il s'agit du corps dans la philosophie, la sociologie et la psychologie, et en particulier, le corps dans la société de consommation. Ces théories nous offrent des points de vue modernes et des inspirations enrichissants pour examiner le corps dans le cinéma en général. Mais nous considérons comme important d'étudier le corps dans la culture traditionnelle chinoise. Donc, dans le deuxième sous-chapitre, nous cherchons à entrer dans la théorie pour comprendre le corps dans la culture traditionnelle chinoise. Le corps dans la culture traditionnelle chinoise a un lien étroit avec la conception : le Qi[12] (气 le souffle, l'énergie fluide), nous allons donc entrer dans le corps chinois par la compréhension de la théorie du Qi. Puis, dans le troisième sous-chapitre nous allons étudier le corps dans la pratique confucianiste et taoïste à travers d'anciennes œuvres originales. Enfin dans le dernier sous-chapitre, nous allons montrer le corps sous un regard esthétique dans la culture traditionnelle chinoise, nous résumons quatre dimensions : le vide, l'unité de l'homme et du ciel, le yin et yang et la morale.

Le chapitre trois est une partie transitoire entre la partie des théories, des définitions des termes et l'analyse du cinéma. Ce chapitre présente dans le premier sous chapitre la relation générale entre le corps et le cinéma. Et puis dans le deuxième sous chapitre nous allons noud limiter à la représentation du corps dans le cinéma chinois. Même si cette thèse vise à étudier l'évolution du cinéma chinois de ces trois dernières décennies, il est nécessaire de montrer l'évolution de la représentation du corps dans l'histoire du cinéma chinois avant la période que nous étudions, c'est-à-dire depuis 1905 jusqu'à 1983. Cette rétrospection nous offre un regard qui complète notre recherche sur le développement du cinéma chinois de ces trois dernières décennies. Ce chapitre sert de préparation pour mieux accéder à l'évolution du cinéma chinois de ces trois dernières décennies à travers la représentation du corps au cinéma.

[12] Voir dans Yang Rubin 杨儒宾, *Zhongguo Gudai Sixiang zhong de Qilun ji Shentiguan* 中国古代思想中的气论及身体观 (La théorie du Qi et la conception du corps dans l'idée ancienne chinoise), Taibei 台北:Juliu Tushu Gongsi 巨流图书公司,1994.

Le dernier chapitre est le plus important de cette thèse. Nous traitons enfin la question de l'évolution du cinéma national chinois de ces trois dernières décennies selon la représentation du corps entre la tension de la mondialisation et de la volonté de conserver l'identité nationale.

Selon la façon de représenter le corps, nous allons présenter le développement du cinéma chinois en trois parties : l'Homme sur la terre jaune, Corps rebelle et Corps sacrifié. Dans chaque partie, nous présentons d'abord le contexte mondial, social et culturel chinois et le développement du cinéma chinois. Il s'agit de la situation générale du cinéma chinois dans deux périodes différentes sous l'influence de ces deux courants : la mondialisation et la volonté de mise en valeur l'identité nationale.

Ensuite, à travers l'analyse d'un film concret de façon détaillée, nous allons montrer les solutions que les cinéastes chinois prennent face à la mondialisation et à leur volonté de conserver l'identité nationale dans chaque période. Donc, nous allons analyser deux films dans l'ordre chronologique dans chaque partie.

Précisément, la première période (1984-1993) nommée « l'Homme sur la terre jaune » ; nous allons analyser deux films tournés entre le milieu des années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix. Le premier film *Le Sorgho Rouge* va présenter la création des réalisateurs de la cinquième génération ; ce film est une œuvre représentant leur *nouveau film de folklore* (Xin Minsu Dianying 新民俗电影). Le deuxième film *Er Mo* nous montre le travail des réalisateurs de la post-cinquième génération, leurs films sont une continuation de *l'allégorie nationale* (Mince Yuyan 民族寓言) dans la campagne chinoise de la fin des années quatre-vingts.

La deuxième période (1990-2001) a pour titre « Corps rebelle ». Nous allons analyser deux films des années quatre-vingt-dix : l'un est *Zhangda Chengren*, tourné par un réalisateur de la sixième génération ; ce film nous présente les films souterrains chinois des années quatre-vingt-dix. L'autre est *The Dream Factory*, qui est considéré comme le premier film chinois véritablement commercial depuis l'année 1978. Ces deux films représentent la vie urbaine chinoise qui a subi de grands changements dans le contexte de la Réforme et de l'Ouverture de la Chine.

La troisième période (2002-2012), « Corps sacrifié » (à l'Etat, au pouvoir, au commerce). Dans cette période, la Chine a la volonté et aussi la capacité de produire ses propres films de superproduction. Nous allons également analyser deux films : l'un est *Héros*, un film de cap et d'épée à la façon hollywoodienne. Ce film nous permet de

connaître le premier modèle de film de la superproduction chinoise : la *superproduction à l'ancien costume*. L'autre est *Héros de guerre*, à travers une histoire de guerre moderne, ce film exploite un autre chemin pour la superproduction chinoise : la *superproduction du film dominant*.

Chapitre I. Le cinéma national chinois

I.1. La Nation et *Zhonghua Minzu*

Avant de décider de nous engager dans une recherche sur le « cinéma national chinois », cette formulation nous apparaissait comme limpide. Comme les cinéastes et théoriciens chinois qui l'utilisent fréquemment et sans explication, il nous semblait que cette expression n'avait pas besoin d'être précisée. Le cinéma national, l'expression française est traduite du Chinois : *Minzu Dianying* (民族电影) en chinois. *Minzu*, c'est la nation ou l'ethnie ; *Dianying* signifie cinéma, donc *Minzu Dianying* est littéralement le cinéma national ou ethnie, mais d'un autre côté, l'expression désigne un cinéma qui est nationalisé, par ailleurs, en Chine les films qui traitent de l'existence de minorités ethniques relèvent aussi de cette expression. Par conséquent, le sens de l'expression *cinéma national* devient plus complexe.

Selon certains chercheurs étrangers, les termes « nation » et « cinéma national » sont discutables. Ainsi, Anthony Guiddens (1985) définit une « nation » comme une sorte de réseau social, qui est traitée dans l'image de la frontière nationale ; la nation peut aussi être définie dans un sens culturel[13]. Paul James définit l'idée « nation » comme un genre particulier de communauté abstraite au niveau dominant de son intégration et qui est présentée par sa façon de vivre[14]. Cette idée est utilisée par Walker Connor qui met en valeur que la base d'une « nation » est constituée par une façon d'être et une identité culturelle, qui contribue à unifier une population[15]. Benedict Anderson considére la « nation » comme une « communauté imaginée », parce que les membres d'une nation ne se connaissent pas les uns les autres ; ils imaginent donc qu'ils sont dans une même communauté et qu'ils partagent les même intérêts et expériences. Les différents aspects de l'union diffèrent d'une nation à l'autre

[13] Gidden, A., (1985) cited in James, *Nation Formation*. London: Sage, 1996, p.166.

[14] James, Paul. *Nation Formation*. London : Sage,1996, p.2.

[15] Walker Cornnor, *Ethnonationalism : The Quest for Understanding*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press,1993.

et sont des éléments auxquels appartiennent les membres d'une communauté. En conséquence, les membres d'un peuple éprouvent, les uns envers les autres, un sentiment de fraternité, c'est-à-dire celui d'appartenir à une même communauté.

L'opinion d'Anderson est largement reconnue, elle constitue maintenant la définition la plus répandue pour définir ce qu'est une nation : une communauté imaginée dans laquelle le peuple possède une identité certaine et commune, et un sentiment d'appartenance, tout cela ayant un rapport étroit avec un espace géopolitique qui est bien délimité. Mais Andrew Higson émet un doute par rapport à cette définition : au cours de sa recherche sur le cinéma national anglais, il trouve que du point de vue d'Anderson, la nation est un espace public qui se distingue d'un ou plusieurs autres ; il faut donc la former, puis l'entretenir. Autrement dit, c'est l'opinion publique qui donne à la nation une signification ; en particulier, les médias dominants locaux lui confèrent un mode d'existence, c'est-à-dire que cette « communauté imaginée » est fondée sur un espace géographique. Andrew Higson reproche à Anderson d'ignorer le phénomène de l'immigration, comme celui de la diaspora, qui, dans les sociétés modernes, devient de plus en plus évident et qui ne peut pas être ignoré. Par ailleurs, toujours contre Anderson, Andrew Higson considère qu'actuellement les médias sont évidemment des outils importants pour construire un échange international ; surtout à l'ère de la mondialisation, les médias ont une capacité de pénétration et une influence transnationale. Ce qui fait l'originalité du point de vue de Andrew Higson, c'est de montrer qu'actuellement, l'identité nationale se manifeste plutôt par une conscience nationale, ce qui veut dire que le lien entre le territoire et l'identité devient plus libre : pour que se forment une nation et une conscience nationale, l'existence du territoire est certes nécessaire ; cependant une fois que la conscience nationale s'est formée, même si le peuple ne vit plus sur le territoire originel, ça ne transforme pas son identité nationale. Pour revenir au rôle des médias, ceux-ci sont de plus en plus influents dans le monde ; pourtant ils ne modifient pas la formation de la conscience nationale. De plus, grâce aux médias qui aident une

personne à se construire une image sur les nations étrangères, cette personne est rassuré sur sa propre identité.

Malgré la complexité, la dimension imaginaire et la fluidité de l'idée de « nation », dans le cas de la Chine, la situation est différente. Samuel Huntington utilise « sinic » pour nommer la civilisation chinoise qui peut remonter à 1500 ans av. J.-C. et peut-être encore mille ans plus tôt. Comme il l'explique, « sinic » dépasse la Chine en tant qu'entité politique, c'est-à-dire que ce terme désigne la Chine au sens d'une continuité culturelle, indépendamment de la succession des dynasties ; ainsi, « sinic » implique une origine commune culturelle ; cette expression est utilisée par de nombreux chercheurs afin de désigner la culture commune de la Chine, y compris d'autres communautés chinoises extérieures au territoire chinois dont celles d'Asie du sud-est, du Vietnam et de la Corée.[16]

Nous constatons que les chercheurs lorsque qu'ils analysent l'histoire de l'ancienne Chine, utilisent souvent le mot « empire » au lieu de « nation ». C'est vrai que dans l'histoire chinoise, la Chine est restée longtemps dans une situation équilibrée : un empire agricole. La conception de la Chine comme nation commence à l'époque moderne, après un événement majeur : la chute de la dynastie Qing en 1912. Devant les troubles intérieurs et les invasions étrangères, il semble que les Chinois aient rencontré une crise d'identité, ils ont cherché une communauté à laquelle appartenir ; ils se sont demandé si la Chine pouvait être considérée comme une « nation ».

A cette question, Chen Jiayi apporte une réponse négative lorsque qu'il a écrit en 1919 : « La Chine est en fait une entité culturelle et non une nation[17]. » De même pour Robert E. Park cité par Liang Shuming : « La Chine n'est pas une nation, mais

[16] Samuel P•Huntington, *The Clash of Civilizations and the remaking of World Order*, édition SIMON SCHUSTE, New York, 1996, p45.

[17] Chen Jiayi 陈嘉异, « Wo de Xinjiu Sixiang Tiaohe lun 我之新旧思想调和论(Comment je concilie mes idées anciennes et nouvelles) »,1919. Cité dans Liang Shuming, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, Introduction, traduction et notes par Michel Masson, Préface par Zhao Xiaoqin, 2010, p.51.

une grande communauté culturelle, comme peut l'être l'Europe occidentale[18] »; « Pour l'Angleterre moderne, l'Etat est un "mal nécessaire" (necessary evil), mais pour la Chine de ces deux mille dernières années, l'Etat est un "mal qui n'est pas nécessaire"[19]. » Effectivement, on s'accorde à reconnaître que jusqu'au début du XX^{e} siècle, la Chine est une communauté culturelle plutôt qu'une nation ; cependant, depuis 1911, l'histoire récente montre que l'État-Nation "Chine" est en train de se construire. Après la chute de la dynastie Qing, il a fallu penser la Chine non plus comme un empire multiculturel mais comme une Nation.

A travers la guerre civile chinoise (1927-1937, 1945-1950) et la seconde guerre sino-japonaise (1937-1945), l'idée de l'État-Nation moderne a commencé à pénétrer dans l'esprit du peuple chinois. Pour construire l'idée de l'État-Nation, l'autorité chinoise a disposé d'un double héritage. D'abord, dans l'idée « les cinq peuples rassemblés », Sun Zhongshan[20] élabore la conception d'une nation chinoise formée de cinq peuples: les Hans et ceux des frontières : Mandchous, Mongols, Musulmans et Tibétains. Ensuite, le modèle soviétique de la nation : « la nation est une communauté humaine stable, historiquement constituée, née sur la base d'une communauté de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique qui se traduit dans une communauté de culture[21]. »

Le fait que le Parti Communiste Chinois occupe finalement une place prépondérante en Chine par rapport au parti Guomin dang a été acquis grâce à une de

---

[18] Robert E. Park (1864-1944), *The Collected Papers of Robert Ezra Park*, éd. Everett C.Hughes, 1950-1955. Cité dans Liang Shuming, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p51.

[19] Hazegawa Nyozekan (1875-1969), « Xiandai Guojia yu Zhongguo Geming 现代国家与中国革命 (Pays modernes et la Révolution chinoise) » dans *Dongxi Xuezhe zhi Zhongguo Geminglun* 东西学者之中国革命论(théories orientales et occidentales sur la révolution chinoise) », Xin Shengming Shuju 新生命书局,1929, p.152., Cité dans Liang Shuming, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p51.

[20] Sun Zhongshan 孙中山 (1866-1925) était un révolutionnaire qui a eu une influence significative dans le renversement de la dynastie Qing. Il est l'un des fondateurs du Guomin dang, littéralement « Parti nationaliste chinois », a été le premier président de la République de Chine en 1912. Il est considéré comme « le père de la Chine moderne ».

[21] Joseph Staline, « Staline, Le marxisme et la question nationale (1913) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n^{o}41-42, 1996. Nation, nationalités et nationalismes en Europe de 1850 à 1920 (I), p. 50-51.

ses méthodes qui s'appelle « ligne de masse ». Selon cette méthode, qui a été exposée dans un texte par le Parti communiste Chinois en 1929, les communistes qui sont issus des masses ont le souci d'y demeurer dans tout le territoire de la Chine, surtout à la campagne, ainsi que dans les régions minoritaires. Pendant cette période, les masses sont comprises comme indépendantes des ethnies. La Longue Marche (octobre 1934 - octobre 1936) est une mise en pratique de la « ligne de masse »: pendant La Longue Marche, les communistes chinois ont traversé quinze provinces et une dizaine de régions minoritaires et en août 1935 le Comité central du Parti communiste chinois a érigé la commission spéciale chargée des minorités. En conséquence, le Parti Communiste Chinois créé des liens étroits avec les minorités chinoises ; il va encore plus loin, il crée une grande communauté homogène qui se regroupe sous le titre de « masse ». En 1949, le Parti Communiste Chinois reconnait l'État chinois comme un État multinational. Une vaste enquête ethnographique, menée dans le cadre du recensement de 1953, a fait apparaître que la Chine comptait cinquante-trois ethnies minoritaires. En découvrant les deux nouvelles ethnies (Luoba 珞巴 et Jinuo 基诺) en 1965 et en 1979, on comptait officiellement en 2000, cinquante-six ethnies en Chine : cinquante-cinq minoritaires et une majoritaire, celle des Hans, qui représente 91% de la population[22].

Mais dans la vie quotidienne, les Chinois n'accordent pas beaucoup d'importance aux cinquante-six ethnies, ils se considèrent comme membre d'une même nation, et précisément selon la formule « Zhonghua minzu » (中华民族, littéralement « de la nation du beau milieu »). C'est une formule qui s'applique aux membres de toutes les ethnies qui résident sur le territoire de la Chine et qui permet d'identifier le peuple chinois (Zhongguo ren); au delà des ethnies présentes sur le territoire, au delà de la frontière et même des nations, l'expression Zhonghua minzu évoque l'idée d'une « grande famille ».

[22] Voir sur le site officiel du gouvernement PRC :The Central People's Gouvernment of the People's Republic of China, Chiffre de 2000, sur http://www.gov.cn/test/2005-07/26/content_17366_3.htm, consulté le 25 octobre 2013.

La formule « Zhonghua minzu » a été présentée par Liang Qichao[23] dans un contexte très particulier, la fin de la dernière dynastie, celle des Qing, au moment où la Chine était menacée d'être dépecée par les puissances Occidentales. Pour Liang Qichao, la signification de « Zhonghua minzu » peut remonter aux ancêtres des Hans, appelés les Huaxia qui vivaient environ 5000 ans av. J.-C. Donc, pour lui l'expression « Zhonghua minzu » ne regroupe que les Han[24]. Yang Du, (1875-1931) a proposé que le « Zhonghua » ne corresponde pas uniquement à la nationalité Han, mais qu'il constitue un groupe culturel plus large ; il a donc préconisé que le « Zhonghua » englobe l'ensemble du peuple chinois, quelle que soit l'ethnie[25].

Actuellement, « Zhonghua minzu » est une notion qui englobe tous les membres de la communauté ethnique considérée comme une grande famille : au niveau ethnique, toutes les cinquante-six ethnies, au niveau géographique, les Chinois du continent, et également les compatriotes de Hongkong, de Macao et de Taiwan, ainsi que les Chinois d'outre-mer (huaqiao 华侨), c'est-à-dire ceux qui vivent à l'étranger et qui, naturalisés ou non, « ont du sang chinois ». En conclusion, la signification de « Zhonghua Minzu » va bien au-delà du sentiment d'appartenance nationale, administrative et ethnique ; c'est un appel à l'unité, c'est l'expression d'un sentiment de fierté qui dans certaines situations évoque la mémoire d'un passé commun et l'espoir d'un futur commun.

Au sens strict, « Zhonghua minzu » représente un ensemble de cinquante-six ethnies, mais cette expression a été créée dans un contexte particulier, celui d'unifier la Chine. Mais pourquoi cette notion est-elle acceptée par les Chinois sans restriction

[23] Liang Qichao (1873－1929) est un universitaire, philosophe, journaliste et réformiste chinois de la dynastie Qing (1644–1911). Ses écrits ont profondément inspiré les intellectuels chinois et les mouvements de réforme politique de la Chine.

[24] Hughes, Christopher. *Taiwan and Chinese nationalism: National identity and status in international society*. London: Routledge, 1997.

[25] Fei Xiaotong 费孝通. *Zhonghua Minzu Duoyuan Yiti Geju* 中华民族多元一体格局(Unité et diversité dans la configuration de la nation chinoise). Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe 中央民族大学出版社, 1999.

et pourquoi se considèrent-t-ils vraiment comme une nation unifiée ? Pour répondre à ces questions, on peut évoquer quatre facteurs.

I.1.1. Du point de vue géographique

La formation de l'identité des caractéristiques culturelles d'une nation dépend de nombreux facteurs, parmi lesquels la topographie. Contrairement à l'explication du monde par le mythe, certains penseurs de la Grèce antique comme le philosophe Démocrite d'Abdère, ainsi que le médecin Hippocrate, préconisent que l'environnement géographique exerce une grande influence sur la vie humaine. De même, au XVI^{e} siècle, le philosophe et théoricien politique français Jean Bodin indique que l'environnement géographique décide de la caractéristique d'une nation et d'une forme de gouvernement[26]. Au XVIII^{e} siècle Montesquieu dans *De l'esprit des lois* a créé la théorie des climats, selon laquelle le climat et l'environnement peuvent influencer substantiellement la nature de l'homme et de la société ainsi que le mode de gouvernement.

Géographiquement, la Chine se situe dans un environnement semi-fermé. Elle a comme limites à l'est le littoral de la mer Jaune et de la mer de Chine orientale, à l'ouest on trouve de grandes plaines alluviales, avec de grands plateaux calcaires dans la région tibétaine, où se dresse le mont Everest. Au nord-ouest s'étendent les déserts du Takla-Makan et de Gobi. Sous de nombreuses dynasties, la frontière sud-ouest de la Chine a été délimitée par les hautes montagnes et les profondes vallées du Yunnan, qui séparent la Chine moderne du Myanmar (ex-Birmanie), du Laos et du Viet Nam. Il est vrai que pendant l'évolution des différentes dynasties, le territoire de la Chine a été modifié plusieurs fois, mais globalement, l'environnement semi-fermé permet au territoire de la Chine de rester dans une situation relativement stable. La structure semi-fermée et la stabilité de l'environnement géographique favorise une civilisation isolée des autres. Selon la pensée de Zhang Dainian et Cheng Yishan, la géographie chinoise est à l'écart des autres foyers de civilisation à cause des montagnes et des

[26] Jean Bodin, *Les Six Livres de la République (1576)*, Editeur LGF-Livre de Poche Paris, 1993.

déserts, par conséquent, contrairement à la culture des pays européens, la culture chinoise est restée relativement fermée pendant une très longue période[27].

I.1.2. La continuité historique

La stabilité culturelle est aussi liée à la continuité historique. Les Chinois disent qu'ils ont une histoire vieille de cinq mille ans. Etant donné que les Hans composent la population principale de la Chine, l'histoire chinoise a été marquée par l'histoire des Hans.

Environ 5000 ans av. J.-C., les ancêtres des Hans, appelés les Huaxia, ont commencé à vivre dans la région du Fleuve Jaune. Ils ont traversé la période néolithique, au cours de laquelle sont apparues la culture de Yangshao, celle de Hemudu et celle de Majiabang, et ont connu successivement des sociétés de type matriarcal et patriarcal, longue période caractérisée par la vie communautaire. En 2100 av. J.-C., ce type de société cède la place à celui de la société hiérarchique qui apparaît dans la région du fleuve Jaune. Ensuite, apparaissent successivement les dynasties Xia, Shang, et Zhou. Ayant terminé la conquête des États (les principautés de Zhou), l'empereur Qin Shihuang a réuni leurs territoires et a établi, le premier, l'empire centralisé unitaire dans l'histoire de la Chine : la dynastie Qin (221 à 207 av. J.-C.). Depuis cette dynastie jusqu'à la République populaire de Chine, l'histoire chinoise se développe dans des mouvements d'unification et des mouvements temporaires de désintégration.

L'histoire de la Chine a été marquée par le phénomène constant d'assimilation et d'intégration des Hans et des minorités ethniques telles que : Xiongnu, Xianbei, Qiang, Zhi, Tujue, Huihu, Qidan. Un exemple notable est que dans l'histoire de la Chine, ce ne sont pas toujours les Hans qui ont gouverné, en effet, les minorités comme les XianBeis, les Qidans, les Nüzhens, les Menggus, et les Mans ont aussi

[27] Zhang Dainian张岱年, Cheng Yishan程宜山, *Zhongguo Wenhua yu Wenhua Zhenglun* 中国文化与文化论争(La culture chinoise et les débats culturels), Zhongguo Renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 1990, p.150.

gouverné la Chine. Mais il semble que les Chinois (dont la majorité sont des Hans) ont accepté que ces minorités les gouvernent et n'ont pas considéré que c'était la fin de l'éthnie chinoise et de la culture chinoise. Pour expliquer cette acception, mis à part l'explication que les paysans ne cherchent qu'à survivre, et que les lettrés ne cherchent que le développement de leur intelligence, on doit noter que pendant les dynasties où les minorités gouvernent la Chine, les empereurs et leurs fonctionaires ont souvent appris et imité la culture et les mœurs des Hans. Par exemple, la dynastie Jin établi par les Nüzhens en 1115 a détruit la dynastie Song du Nord en 1127. Elle utilise les caractères des Hans, apprend la poésie des Hans, même les nobles de Nüzhen se donnent des noms de Hans et s'habillent des costume des Hans. L'empereur Jin Shizong a dit que « nous apprenons la coutume des Hans et ne connaissons pas le style de Nüzhen...nous oublions nos origines[28]. » Il y a plusieurs raisons pour expliquer la sinisation des gouvernants minoritaires. Pour gouverner les Chinois qui sont plus nombreux qu'eux, et ces minorités sont souvent des nomades qui sont forts au combat mais pas pour gouverner un pays, il est évident que le système hiérarchique du confucianisme bénéficie aux gouvernants minoritaires : la fidélité à l'empereur et la hiérarchie sociale sont très strictes. Finalement, les Hans assimilent culturellement les gouvernants minoritaires. Petit à petit, les gouvernants d'origine minoritaire apprécient, apprennent et héritent de la culture Han. Enfin, certains chercheurs considèrent le résultat du phénomène d'assimilation entre les minorités chinoises et les Hans comme « il existe le moi dans le toi, vice versa » (你中有我，我中有你).

Malgré l'évolution politique dynastie après dynastie, et malgré la présence de gouvernements issus de différentes ethnies, les Chinois (surtout les Hans) se considèrent toujours comme les descendants des trois empereurs-dieux : Fuxi, sa sœur Nvwa et Shennong (selon Se-ma ts'ien, les Mémoires historiques), et des cinq rois : Huangdi, Leizu, Yao, Shun, Yu, dont l'existence relève en fait du mythe, mais il semble que dans l'esprit des Chinois, les interprétations mythiques soient considérées

[28] Toqto'a 脱脱(1314-1356), *L'histoire du Jin*, volumeVIII. ShiZongji 世宗纪(下), Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1975. Text original: 惟习汉人风俗,不知女真纯实之风..是忘本也.

comme des réalités historiques. Comme Roger T. Ames et David L Hall l'ont observé : en Chine, le mythe est généralement à l'origine un événement historique qu'il raconte de façon détaillée [...] les personnages historiques sont expliqués selon le principe que le mythe est l'histoire. De cette manière, le mythe est le résultat de la mythification de l'histoire[29]. Certaines découvertes archéologiques semblent authentifier partiellement la crédibilité de ces mythes.

I.1.3. L'héritage de la culture

Nous trouvons dans l'histoire de la Chine une succession, et depuis la dynastie Han (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C) la culture chinoise est restée principalement inspirée parl'esprit confucéen. Une caractéristique de l'histoire chinoise joue ici un rôle important : il s'agit du lien étroit entre la culture et la politique : la culture et la politique sont intégrées l'une à l'autre[30]. Depuis la dynastie Song (960 apr. J.-C. à 1279 apr. J.-C.), la politique chinoise adopte un principe dominant qui ressemble à celui du Moyen Âge, selon Machida Sanehide (町田实秀) : le *Saniorität prinzip*, c'est-à-dire que ce sont les personnes exceptionnelles qui prennent les décisions et non pas la majorité du peuple. En Chine, ces personnes exceptionnelles sont des lettrés (Wen Ren). Max Weber donne à propos de leur compétence, les indications suivantes : ils ne sont pas experts en matière d'organisation et de bureaucratie, mais ce sont des gens ordinaires qui ont été nourris de culture classique. Ils ont appris par cœur les œuvres principales de Confucius dont les Quatre Livres et les Cinq Classiques[31]. Ils sont versés dans l'histoire chinoise ; ils excellent dans l'art de disserter sur la politique tout en respectant le style et les traditions anciennes. Enfin, ils sont capables d'écrire

[29] David L. Hall, R.T. Ames, *Anticipating China: Thinking through the Narratives of Chinese and Western Culture*, NY: SUNY Press, 1995. Traduit en chinois par Shi Zhonglian, He Xirong etc. *Qidai Zhongguo* 期待中国, Edition Xuelin, 2005, p.243-244.

[30] On peut trouver cette opinion dans l'ouvrage de Greham, *Disputers of the TAO: Philosophical Argument in Ancient China*, 1989, p.5.

[31] Note : Les Quatre Livres 四书 (*Le Grand apprentissage, La Doctrine du milieu, les Analectes de Confucius,* et *les œuvres de Mencius*) et les cinq Classiques 五经(*Le Livre des Cantiques, Le Livre de l'Histoire, Le Livre des Changements, Le Livre des Rites* et *Les annales de printemps et l'automne*).

des poèmes[32]. Sous l'influence de ces lettrés - fonctionnaires, la culture s'étend et se renforce dans la politique.

De plus, selon Benjamin I. Schwartz, beaucoup de gens suivent une vie conventionnelle, sans réflexion, fondée sur « les suppositions implicites/axiomatiques constituées par « les opinions et règles de vie d'autrefois » ou « un sentiment spontané » (untaught feeling) [33]. » Ce mode de transmission caractérise la culture chinoise traditionnelle. Par conséquent, dans l'histoire, la plupart des Chinois acceptent la culture qu'ils ont reçue sans discussion. Et jusqu'à la dynastie Qing, c'est-à-dire à la fin de XIX^{e} siècle, il n'y a que très peu de critiques portant sur la culture traditionnelle. Nous pouvons peut-être dire que, grâce au fait que les Chinois se sentent héritiers de la tradition, la culture chinoise demeure stable, comme un héritage que les différentes époques se transmettent à travers les siècles.

L'héritage de la culture se manifeste d'abord dans ses contenus : les pensées, les récits, les mythes, les légendes, les poèmes etc. Il faut ici indiquer qu'à partir de la fin de dynastie Zhou, cet héritage s'est diversifié : dans un contexte politique qui a conduit à la formation de plusieurs royaumes sont apparues plusieurs écoles de sagesse : l'école du Tao, l'école de Confucius, l'école Yin-Yang, l'école de Fa, l'école de Za, l'école du Mo. Après la réunification de l'empire Qin, ces différentes écoles de pensée ont constitué autant de dimensions d'un même héritage qui s'est transmis jusqu'au nos jours[34].

---

[32] Max Webers， *Soziologie der Herrschaft* 支配の社会学(Sociologie de la domination), Sera Terushirō, Chuangwenshe 创文社,1965, p.239. cité dans Xiaoye ze jing yi 小野泽精一, Fuyong guang si 福永光司, Shan jing yong 山井涌 (Japonais), *Qi de Sixiang* 气的思想(La pensée du Qi), traduit en chinois par LiQing 李庆, Shanghai 上海 : Shanghai Renmin Chubanshe 上海人民出版社, 2007, p.451.

[33] Benjamin Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*, The Belknap press of Harvard University press Cambridge, Massachusetts and London, England, 1985, p.9.

[34] Note : Cette époque s'est subdivisée en deux périodes : les « Printemps et des Automnes » (722-481 av. J.-C.) et des « Royaumes combattants » (475-221 av. J.-C.). Enfin, nous trouvons les désordres intérieurs de la Chine : sept principautés ont démembré le territoire de Zhou, et tous cherchent à devenir plus forts, en même temps, ils doivent se protéger de l'incursion des autres. En conséquence, dans le domaine de la pensée, plusieurs écoles de sagesse représentées par des grands penseurs

Chaque école propose sa propre idée de la politique et de la vie ; chacune veut convaincre les différents rois de pratiquer leur doctrine, afin d'avoir une place dominante. Ce phénomène est nommé ainsi : « Cent écoles rivalisent entre elles », écoles parmi lesquelles les philosophes comme Confucius et Lao Zi sont les plus importants dans la culture chinoise[35].

Ces différentes écoles de sagesse, en mettant l'accent sur diverses exigences, ont contribué chacune de façon originale à la construction de la culture chinoise. Ainsi, le confucianisme souligne l'importance de la relation familiale comme modèle de l'ordre social ; c'est ainsi que la relation entre le roi et le ministre est analogue à celle d'un père et d'un fils, ce qui les conduit à refréner tout conflit politique pour que leur relation reste morale et humaine. L'école de Fa, de son côté insiste sur l'importance des lois et de l'exigence, et donc demande de punir ceux qui les transgressent et de récompenser ceux qui les respectent, offrant ainsi au gouvernement un fondement et des moyens juridiques stricts. Plus tard, quand le confucianisme sera considéré comme la première école de sagesse en Chine, la doctrine de l'école Fa subsiste comme un complément précieux propre à cadrer la politique bienveillante prônée par le confucianisme pour gouverner le pays. Quant au taoïsme, en mettant en relation l'homme et l'univers, il aide l'individu chinois à trouver sa place dans un espace plus étendu qui lui permet de fuir les tensions sociales. Les pensées de ces écoles articulées entre elles ont contribué profondément à la fondation de la culture traditionnelle chinoise.

Le confucianisme est considéré comme un système de pensée qui s'est formé en synthétisant des éléments issus des cultures élaborées sous les dynasties Xia (Hia), Shang (Yn), et Zhou (Tcheou). Dans les *Mémoires historiques*, Se-ma ts'ien (145 av.

---

apparaissent. Par exemple l'école du Tao, l'école du confucéen, l'école Yin-Yang, l'école de Fa, l'école de Za, l'école du Mo.

[35] Même si l'école taoïste qui semble privilégier la nature et ne pas s'intéresser à la politique, nous trouvons cependant dans l'œuvre représentatif de la pensée taoïste Zh*uang zi* certains sujets politiques et certaines métaphore de la nature qui explique son opinion politique, par exemple dans les chapitres dix « Voleurs petits et grands», douze « Ciel et terre » et treize « Influx du ciel ».

J.-C.-87 ? av. J.-C.) raconte que « Quant au volume des Annales (*Les Annales des Printemps et Automnes*, considéré comme écrit par Confucius), il commence par les Xia (Hia), Shang (Yn), et Zhou (Tcheou) et traite des règnes des souverains de ces trois dynasties[36].» Ainsi dans le chapitre VII de *Les Analectes de Confucius*, Confucius a dit : « Je transmets (les enseignements des anciens), et rien de nouveau. Je m'attache à l'antiquité avec confiance et affection[37]. » Depuis la dynastie Han, l'empereur Wu (règne : 141-87 av. J-C) a pratiqué « la destitution des Cent écoles et la promotion exclusive du confucianisme », qui a permis au confucianisme de devenir une idéologie officielle. En tant qu'école qui lie étroitement pratique et réalité, la doctrine confucéenne a évolué dans l'histoire chinoise pour s'adapter aux nouveaux environnements et résoudre de nouveaux problèmes. Les deux grands développements du confucianisme concernent d'abord l'École du Principe (Li Xue, 理学) pendant la dynastie Song et Ming, puis le Néo confucianisme contemporain qui peut remonter au XIX^{e} siècle au moment des Guerres de l'opium, dans un contexte où apparaissent des tensions entre la Chine et le monde Occidental. Nous voyons donc que la doctrine confucéenne traverse presque toute l'histoire de la civilisation chinoise. Par conséquent, on peut dire que le confucianisme représente la culture classique chinoise.

Outre son contenu, l'héritage de la culture se manifeste aussi par la manière dont elle est transmise. Premièrement, dans la culture chinoise, la coutume est de rapporter toute règle de sagesse à l'action des ancêtres, toute parole aux propos des anciens sages. De plus, l'examen impérial qui permet de sélectionner dans la population les fonctionnaires qui entraient dans l'État encourageait l'application de la pensée ancienne, et aussi l'imitation de la forme et du style de l'écriture ancienne. Selon les sinologues étrangers, comme Hall, David, Ames et Graham, la référence aux anciens chez les Chinois, est à comprendre par rapport au culte des ancêtres.

---

[36] Se-ma ts'ien, *Les Mémoires historiques*, Dix-septième maison héréditaire Kongzi (K'ONG-TSE), traduits et annotés par Edouard Chavannes, Tome V. Réédition : Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien - Maisonneuve, Paris, 1967. P.198.

[37] *Lunyu*, chapitre VII. 述而不作，信而好古.

Pourtant il semble que cette affirmation relève plutôt d'une classification qui simplifie pour mieux faire comprendre. Elle impose un sens religieux mais qui ne correspond pas à la mentalité des Chinois. En fait, il semble que le phénomène marqué par l'évocation des ancêtres, est plutôt une forme de respect, différent du comportement religieux ; c'est plutôt l'expression d'une pratique liée à la sagesse du Li （les rites，礼). La pensée confucéenne ne révèle son sens profond que lorsqu'elle ne reste plus au niveau de l'esprit, mais vise une mise en pratique. Objectivement, le rappel des ancêtres est aussi le résultat d'une première coutume traditionnelle chinoise : faire d'un homme un exemple et puis le donner comme modèle à imiter. Un tel homme a toujours raison, et plus il est ancien, plus il est vénérable. Nous pouvons revenir sur l'exemple très significatif de Confucius : c'est un modèle qui va au-delà de son statut d'enseignant : il est considéré comme un sage dans le domaine de la culture et de la moralité comme on le voit dans les interprétations qui ont été données de sa pensée, dans *Les Analectes de Confucius*. Cependant dans *les Mémoires historiques*, il est encore considéré comme un "homme", en particulier tout au long des trente chapitres appelés « les maisons héréditaires ». Donc, ce sont les rappels constants à ses actions et ses pensées qui ont fait de Confucius un sage. Le rappel des ancêtres s'inscrit dans une deuxième tradition culturelle selon laquelle les réseaux sociaux chinois représentent une sorte d'expansion de la relation familiale ; le rappel des événements concernant les ancêtres et les anciens sages peut être considéré comme relevant d'une extension des exigences familiales comme celle de « la piété filiale » (xiao 孝) ou de « la loyauté envers soi-même » (zhong 忠).

L'évocation des anciens par la culture chinoise donne souvent un enseignement sous la forme d'un jugement ou d'une morale qui doit orienter le comportement de ceux qui les reçoivent. Ainsi les chercheurs comme Xu Fuguan ont insisté sur le fait que citer des livres anciens, n'est pas dû à un souci de recherche philologique, mais pour confirmer un enseignement, une théorie[38]. Donc les textes

[38] Xu Fuguan 徐复观, *Zhongguo Sixiangshi Lunji xupian* 中国思想史论集续篇(*La continuation de recueil de l'histoire d'idées chinoise*), Shanghai 上海,Shanghai shudian chubanshe 上海书店出版社, 2004, p.172.

chinois ont en général comme but principal la pratique de la vie. Pour les Chinois l'éducation est la transmission de la culture en vue de son application : l'éducation a donc un but essentiellement pratique : « apprendre et étudier avec pour objectif la mise en application ». (学以致用). « Connaissance et action ne font qu'un » (知行合一). Cette caractéristique permet aux idées générales de s'enraciner dans la coutume, le comportement. D'un côté, la recherche du savoir, contenu dans les textes historiques, possède une dimension pragmatique ; d'un autre côté, par la pratique, l'individu s'intègre dans la culture et dans la société. C'est ainsi que l'activité politique est aussi une dimension de la mise en pratique de la culture.

I.1.4. Linguistique

L'histoire, les coutumes, les techniques scientifiques et la littérature de la Chine sont conservées principalement dans des textes écrits en chinois. Pour la transmission de la culture, l'écriture et la langue jouent un rôle crucial.

La Chine a sa propre langue, qui favorise la construction d'une imagination nationale. À la fin de la dynastie Zhou (environ - 300 ans), chaque royaume de la Chine avait une langue et une écriture différente. Après la réunion de toutes les principautés, Qin Shihuang, en tant que premier empereur ayant organisé une Chine unifiée et centralisée, unifia l'écriture afin que toutes les principautés puissent lire ses ordres. Depuis, cette écriture n'a pas beaucoup changé. Finalement, cette normalisation de la langue contribua à maintenir intacte la culture chinoise malgré les guerres et les troubles politiques. Une des caractéristiques de la langue classique chinoise est qu'elle est principalement composée de mots monosyllabiques, facilement susceptibles d'homonymie. Graham a trouvé que grâce à cette caractéristique, dans les idéogrammes, il y a des écritures différentes pour distinguer les mots alors qu'ils peuvent être confondus lorsqu'ils sont prononcés. C'est-à-dire que le sens et l'étymologie d'un caractère est identifié par une image puis des traits plus que par un

son[39]. En conséquence, l'écriture chinoise est compréhensible, indépendamment de la prononciation. Cela favorise la compréhension entre les Chinois quelle que soit la prononciation de leurs dialectes ; ainsi c'est l'écriture chinoise qui a transmis l'héritage culturel chinois et qui a permis de réaliser l'unité et d'assurer la stabilité de la société chinoise.

Il existe en Chine 55 minorités ethniques qui parlent plus de quatre-vingts langues, a l'exception des Huis et des Mans, qui parlent exclusivement le chinois. Chez certaines minorités on utilise plusieurs langues[40]. La langue de Han (汉语), devenue la langue officielle des Chinois, est une des langues les plus parlées dans le monde. Parmi plus de quatre-vingts langues parlées en Chine, quarante-neuf portent le même nom que celui de l'ethnie qui en fait usage : Han, Zhuang, Buyei, Dai, ... Les autres langues, au nombre de trente-deux, ont des appellations différentes de celle de l'ethnie de leur locuteurs. Par exemple, plus de 90 000 Tibétains utilisent le gyarong comme langue maternelle[41].

La variété des langues permet aux minorités de mieux conserver leur identité ethnique, mais en même temps, cela provoque un problème pour l'unité de la Chine au niveau politique et idéologique. Pour résoudre ce problème, en 1956, le gouvernement de la République populaire de Chine lance et généralise le mandarin standard (chinois simplifié ; littéralement : « langue commune » ou « langue des Han »), c'est la langue officielle en République populaire de Chine (RPC). À ce titre, elle a fait l'objet de codification (prononciation, grammaire), et est la langue parlée et généralement enseignée.

---

[39] Graham Angus Charle., *Disputers of the TAO: Philosophical Argument in Ancient China*, Open Court Publishing Company, 1989, p.389.

[40] Dai Qingxia 戴庆厦, Twentieth Century Research on Minority Languages in China: An Overview 二十世纪中国少数民族语言研究, Taiyuan 太原, Shuhai chubanshe 书海出版社, 1998, préface.

[41] Voir sur le site Wenhua Zhongguo 文化中国, « Les langues de Chine » (http://www.chine-culture.com/chinois/langues-de-chine.php), consulté le 4 novembre 2013.

I.1.5. Le Soi et les Autres

Mis à part des raisons qui tiennent à la géographie, à la continuité historique, à la langue et à son écriture, il y a une base culturelle et psychologique qui permet d'identifier la nation « Zhonghua Minzu ».

Comme l'a expliqué Liang Qichao, la conscience nationale consiste à « se ressentir soi-même quand on fait face à l'autre ». Donc, face aux cultures étrangères, un peuple peut mieux ressentir sa propre identité. D'abord, par rapport aux autres cultures du monde, la culture chinoise présente certaines caractéristiques. Liang Shuming conclut dans son livre *Les idées maîtresses de la culture chinoise*[42], face aux autres cultures, la culture chinoise présente un certain nombre de traits particulièrement saillants, par exemple la culture chinoise s'est créée elle-même ; la structure de l'écriture et le système législatif sont différents de ceux des autres pays ; elle a maintenu une existence nationale jusqu'à nos jours ; l'influence de la culture chinoise a une très grande portée. La réflexion de Liang Shuming porte sur la Chine du début du XX^{e} siècle, époque où justement la Chine fait face à une confrontation brutale avec le monde Occidental. Mais il semble que ces caractéristiques que Liang Shuming a remarquées n'ont pas touché l'essence de l'identité de la Chine. Ce qui est important ici, c'est que Liang Shuming propose les caractéristiques de la culture chinoise sous l'angle de la comparaison avec les autres pays-nations.

Ensuite, dans la tête des Chinois il existe NOUS et EUX. D'après les recherches de Daniel Haber et de Lu-Nian Zheng, afin de se défendre contre les barbares qui guettaient le vaste et riche territoire du Pays du Milieu, les Chinois ont construit la Grande Muraille. Sa construction s'est déroulée sur plus de deux mille ans, chaque dynastie complétant, doublant, renforçant les murailles de ses prédécesseurs. Elle a donc jalonné presque toute l'histoire du pays, du VII^{e} siècle avant J.C. jusqu'au XVII^{e} après J.C. Toutefois cette Muraille n'a pas vraiment joué le rôle défensif que les Empereurs attendaient. Cependant, elle a toujours été un

[42] Liang Shuming, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, Trad. du chinois par M. Masson. Cerf, 2010.

symbole, une ligne de démarcation : en-deçà c'est le monde de la civilisation ; au-delà, c'est celui de la barbarie. Jusqu'à maintenant, la Grande Muraille est considérée comme un emblème national. Donc ces deux auteurs pensent que cette muraille « infranchissable »(mais franchie à plusieurs reprises par des barbares) existe surtout dans la tête de tous les Chinois[43].

Les Chinois disent « il y a des divisions entre l'intérieur et l'extérieur » (nei wai you bie) ce qui veut dire que le traitement des gens "intérieurs" est très différent de celui des gens "extérieurs". Ici, "intérieurs" et "extérieurs" sont aussi des concepts flous et relatifs : "intérieurs" peut désigner les membres d'une famille, d'une entreprise ou bien de toute communauté à laquelle des gens appartiennent. Ce concept renforce la division entre "moi "et "les autres" chez les Chinois. D'après Daniel Haber et Lu-Nian Zheng (2010), les Chinois, quelle que soit leur nationalité, par exemple américaine ou française, considèrent que celui qui a la peau jaune et les cheveux noirs, est toujours chinois, doit avoir un cœur chinois, sous peine d'être un traître à la nation.

Quant à EUX, ce sont les étrangers, des barbares que les Cantonnais appelaient « guilao » (« diables étrangers » en cantonnais) ; c'est un surnom toujours utilisé par la vieille génération de la diaspora chinoise. A l'époque de Mao, cette distinction entre Nous et Eux a atteint son paroxysme. Une discipline de fer fut imposée par le Parti, d'abord à tous ses membres puis également à la population toute entière: « Il faut distinguer l'interne (nei 内) et l'externe (wai 外)». Nei représente tous les Chinois, même les « ennemis de classe»; "Wai", tous les non-Chinois, traités souvent comme « amis », mais ils sont jugés à priori comme des êtres dangereux, hostiles, porteurs du « virus bourgeois ». Cette méfiance, cette extrême précaution, provenaient d'un souci profond : la peur du sabotage, de l'espionnage, de la corruption, de la contagion des idées et du comportement bourgeois, de la crainte de perdre la face, d'être spolié, de « se faire avoir ».

[43] Daniel Haber, Lu-Nian Zheng, *Chine-Occident : Le grand malentendu du XXIe siècle*, Paris, Edition : L'Harmattan, 2010, p.132-134.

Par rapport à cette distinction, la logique chinoise est souvent floue, imprécise pour définir des termes. Dans la tradition chinoise (« la tradition » se définit comme « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent [44] »), l'expression « TianXia 天下 » signifie la terre sous le ciel, « nation », qui désigne aussi la famille de l'empereur ; les limites sont donc souvent floues. C'est ainsi que « Minzu » peut signifier nation, nationalité, national, ethnie : l'expression « Zhonghua minzu » ne désigne donc pas strictement la nation chinoise ; cependant on la considère comme telle.

Depuis l'ancienne Chine, existe une conception qui s'appelle « Jia Tianxia », qui signifie que la famille et l'Etat sont une même chose, parce qu'ils se sont construits et fonctionnent selon le même modèle. En ce qui concerne l'échelon de base de la société (基层), Fei Xiaotong précise de façon détaillée, dans son ouvrage *From the soil : the foundations of Chinese society*[45], que la société chinoise s'est construite en lien avec la terre. A travers l'attachement à la terre, le « earthbound china » devient une société dans laquelle le peuple « nait et meurt ici » (生于斯，长于斯) ; ce qui est normal c'est de « passer toute sa vie et la finir dans sa ville natale » (终老是乡), dans une société « familière », où personne n'est inconnu. Fei Xiaotong pense que la communauté de base dans cette société est « la famille étendue », distincte de la famille occidentale qui n'est qu'un groupe communautaire limité, destinée principalement à la procréation. Structurellement, la famille étendue est un clan qui n'a pas de limite stricte et qui est composée de plusieurs familles nucléaires ; selon ses besoins elle peut étendre le nombre de ses membres, des plus proches aux plus lointains. La fonction de cette famille étendue ne se limite pas à procréer ; elle peut aussi se charger des affaires politiques, économiques, religieuses etc. Comme les

[44] J. Pouillon et M. Izard (éd.), *Dictionnaire de L'ethnologie et de l'anthropologie*, P.U.F., Paris, 1991, p.710.

[45] Fei Hsiao-tung (Fei Xiaotong), *Earthbound China*, 1945, p.1-3. FEI Hsiao-tung (1910-2005), un pionnier chercheur chinois, professeur de sociologie et anthropologie et activiste social. Ses travaux sur ces sujets ont contribué à jeter des bases solides pour l'élaboration d'études sociologiques et anthropologiques, en Chine, tout en présentant des phénomènes sociaux et culturels de la Chine.

affaires politiques, économiques, religieuses interfèrent, le clan ne doit donc pas être provisoire ; la famille étendue doit être durable. Même si deux personnes ne sont pas originaires de la même famille, quand leurs relations deviennent assez proches, elles peuvent se considérer réciproquement comme « des nôtres » (Ziji ren 自己人). De même chaque personne se trouve au centre de différents cercles, plus où moins proche des autres.

La théorie de ce concept est que la personne qui parle se met au centre, et selon la proximité lance ses cercles sociaux. Donc dans le concept des Chinois, la distance, la proximité peuvent décider de toute la relation, c'est pour ça que dans les relations sociales les Chinois sont très sensibles à la distance. Selon l'observation et l'analyse de Fei Xiaotong, nous voyons que géographiquement et inter-personnellement, les Chinois vivent dans un cercle familial, ils généralisent la règle familiale dans la société. D'ailleurs, la société a la même structure sociale que la famille. C'est pourquoi très souvent dans la littérature et le cinéma chinois, le destin de la famille illustre celui de la nation, ce que nous développerons dans le chapitre suivant. ll faut enfin noter que les divisions entre l'intérieur et l'extérieur, en somme Nous et Eux, relèvent d'un modèle d'ordre, qui reste vague parce que pas toujours rationnellement déterminé, mais qui est harmonieusement réglé par la règle coutumiere appellée « Li » (des rites 礼) et qui s'exerce dans les relations sociales, des plus proches aux plus lointaines. C'est pour cela que cette division entraine le rejet d'une séparation nette entre NOUS et EUX, et réserve un espace de relation avec les personnes appartenant à d'autres ethnies, d'autres cultures, ou ayant des idées différentes.

Conclusion :

On peut dire que la Chine dispose d'une base culturelle à partir de laquelle a été imaginée cette communauté appelée « Zhonghua Minzu », qui est aussi comme une « famille chinoise ». Sous cette appellation générale, les gens partagent une identité commune, qui permet de surmonter de nombreux conflits. Etre un homme chinois (Zhongguoren, 中国人) signifie que l'on partage une identité culturelle très

forte. Cette identité va au-delà des ethnies, des frontières, voire des nationalités. Elle regroupe tous ceux qui ont une culture plusieurs fois millénaire, qui connaissent et savent manier les idéogrammes (表意文字), cette écriture unique au monde, qui savent pratiquer le culte des ancêtres, ont une vision de l'univers, qui comme le corps humain, est animé par le Qi (l'énergie du souffle)...Tous ces éléments constituent une identité qui ne change pas, quelle soit la nationalité qu'un Chinois possède par son passeport.[46]

I.2. Le cinéma national

Le cinéma national par ses caractéristiques est un moyen de participer à la constitution de l'identité nationale. La recherche qui porte sur le cinéma national examine non seulement le cinéma d'une nation, mais aussi la relation entre le contexte social, culturel, politique d'une nation et son cinéma, entre le cinéma local et le cinéma national, ainsi que l'influence du cinéma étranger sur le cinéma national. On ne peut pas non plus ignorer la variété de la culture nationale à l'ère de la mondialisation et donc la variété du cinéma national.

Thomas Elsaesser explique qu'il y a deux méthodes pour identifier le cinéma national. La première : comparer le cinéma avec un autre （il existe d'« autres » cinémas avec lesquelles le cinéma national peut être comparé). La deuxième qui revient à une approche introspective, et qui consiste à explorer le cinéma national par rapport à l'économie, l'identité culturelle et la politique de cette nation[47]. Pour le premier point, le cinéma national manifeste son identité en se comparant avec le cinéma étranger, surtout avec le cinéma américain, spécialement d'Hollywood ; et pour ce qui concerne le cinéma chinois, il peut-être comparé avec le cinéma d'autres pays asiatiques, par exemple le cinéma japonais, le cinéma coréen, le cinéma indien et

[46] Daniel Haber, Lu-Nian Zheng, *Chine-Occident Le grand malentendu du XXI^e siècle,* Paris, Editions L'Harmattan, 2010, p.132.

[47] Elsaesser Thoma,1989. Cité dans Andrew. Higson. « The Concept of National Cinema », *Screen* (1989) 30 (4), p.38,42.

le cinéma thaïlandais etc. Il existe une proximité au niveau culturel entre les cinémas, d'autant plus que ces dernières années, au fur et à mesure du développement de l'industrie cinématographique, la qualité générale des films de ces pays d'Asie s'élève continuellement. La distinction entre le cinéma national chinois et les autres cinémas se manifeste évidemment au niveau du langage, de la mise en scène, des thèmes, et du style qui correspond à la particularité de chaque culture nationale. Ces différences se retrouvent dans la deuxième méthode, parce qu'elles sont produites par différents contextes, économique, culturel et politique des nations. Donc nous pouvons étudier le cinéma national en l'intégrant dans l'histoire de cette nation. Mais d'abord, il est nécessaire de clarifier le concept de « cinéma national ».

Tom O'Regan identifie « le cinéma national » comme comprenant « les films et l'industrie de la production cinématographique de cette nation. Le cinéma national implique des relations entre des contextes sociaux, politiques et culturels variés[48] ». Susan Hayword qui effectue des recherches sur le cinéma français pense que le cinéma national est profondément influencé par la façon des récits liés à la culture[49]. Le cinéma représente la culture d'une nation, il convertit une nation en texte et le texte filmique peut être perçu comme le reflet d'une nation, et puis construit une suite de relations entre la nation, le citoyen et les autres composantes de cette nation. Elle pense que le cinéma national est fondé sur une suite de mythes qui se construisent axés sur des systèmes nationaux[50]. Le cinéma "national" exprime inévitablement l'identité nationale par rapport à celle d'autres nations.

Dans l'œuvre qu'il a publiée en 1995, Andrew Higson pense que nous pouvons définir un cinéma national en recherchant une suite de caractéristiques : le mode de production et d'opération, de projection, de réception, le jeu des acteurs et leur

---

[48] O'Regan, Tom. *Australian National cinema*. New York: Routledge,1996, p.1. « Films and film production industry of particular nations. National cinemas involve relations between, on the other hand, their various social, political and cultural contexts ».

[49] Susan Hayward, *French National Cinema*, Published by Routledge, 1993, p.9.

[50] *Ibidem.* p.10. « Films are closer to a myth-construction of a nation (as opposed to myth-reinforcement) since their narratives function on a more connotative level ».

influence sur la culture nationale. On peut aussi évoquer les critiques dans les milieux des décideurs (producteur, financier, réalisateur) ainsi que dans ceux des spectateurs, des journalistes etc. Surtout le cinéma national est marqué par la préférence accordée, parmi les différents genres de cinéma produits par les nations différentes, à certains d'entre eux. Higson pense que certains films peuvent représenter les caractéristiques d'une nation, en permettant aux spectateurs de se constituer dans leur esprit une image globale, plus ou moins alimentée par leur imagination, qui porte sur la vie quotidienne des habitants d'un pays tant ses aspects matériels que psychologiques. A l'intérieur d'un pays, pour les habitants de ce pays le cinéma national leur permet de se rendre compte qu'ils constituent une communauté qui partage une même culture[51].

Donc d'après ces trois chercheurs, nous pouvons dire que le cinéma national peut refléter les caractéristiques d'une nation et en même temps, il a une place dans le cinéma mondial qui présente de nombreuses différences.

Plusieurs années plus tard, dans un article « L'Inconstance du cinéma national britannique[52] », Andrew Higson, cherchant à définir le cinéma national comme ce qui « se concentre sur la représentation de la culture locale/nationale, éveille, recherche et développe l'héritage culturel d'une nation », se pose principalement quatre questions. Premièrement, qu'est-ce que la culture locale/nationale? Pour Higson, local/national est le contraire d'exotique, d'étranger. Deuxièmement, est-ce qu'il existe des comportements, des événements et concepts locaux, qui ne sont pas du tout influencés par des éléments étrangers? Est-ce que l'héritage national peut être complètement pur (national)? Troisièmement, pour une communauté mêlée de multiples cultures étrangères, que signifie parler de "national/local" ? Quatrièmement, est-ce que l'expression « cinéma national » est parfaitement claire du point vue théorique ? En bref, il est très difficile, pour un pays de cerner de façon précise en quoi consiste le

[51] Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Published by Oxford University Press, USA, 1995, p.7.

[52] Andrew Higson, « Inconstance du cinéma national britannique » *traduit en chinois* par Sha Dan 沙丹, Zhao Xiaolan 赵晓兰, « Yingguo Minzu Dianying de Bu Wending xing 英国民族电影的不稳定性 », *FILM ART*, n°5/2006, p.124-129.

cinéma national, parce qu'il n'est pas aisé d'harmoniser les divers aspects d'une culture, et que les différentes cultures se chevauchent et se pénètrent mutuellement entre elles. Néanmoins, Higson trouve que « le cinéma national » présente une signification et une dimension proprement politiques, parce qu'il entre dans le cadre des stratégies que le gouvernement élabore constamment pour protéger et promouvoir l'économie et la culture du pays. De plus, considérer la présentation et la diffusion du cinéma en fonction de l'identité nationale, est une stratégie effective pour mettre en valeur un film à l'intérieur et à l'extérieur d'une nation[53].

Il semble qu'Andrew Higson insiste trop sur les différences entre les cultures des nations, et qu'il néglige les ressemblances. Quand nous discutons d'un sujet transculturel, il faut nécessairement considérer deux dimensions : la différence et la ressemblance. Dans une culture, il est difficile de dire s'il existe encore des éléments "purs", c'est-à-dire sans aucune influence étrangère. Autrement dit, la pureté ne doit pas être une norme pour le cinéma national. Ce qui fait le caractère d'un cinéma national est sa capacité d'effectuer une synthèse, c'est-à-dire d'intégrer de façon harmonieuse des éléments pris à différentes cultures. Alors que certaines nations constituent leur identité par le rejet de tout ce qu'elles considèrent comme impur, d'autres la constituent en intégrant les différences. Pour certaines nations, une société multi-culturelle est une caractéristique nationale. En art contemporain, nous voyons que l'art populaire s'identifie en détruisant la pureté de certains arts. D'ailleurs, la caractéristique de cet art populaire n'est pas de se perdre dans les "autres", mais au contraire, de s'en distinguer.

Mais la découverte du cinéma national par Andrew Higson d'un point de vue politique convient bien à la situation du cinéma national chinois. En un certain sens, il y a un lien fort entre le cinéma national chinois et la stratégie politique du gouvernement concernant la culture. Avant de l'expliquer, nous allons d'abord

[53] Andrew Higson, « The limiting imagination of national cinema », *Cinema & Nation*, Edition : Mette Hjort & Scott Mackenzie, 2005, p.57-68.

expliquer le sens de l'expression « le cinéma national » en chinois ("Minzu Dianying") et le sens d'autres expressions semblables.

Dans la pratique, l'expression « le cinéma national » est utilisée très fréquemment en Chine, nous la trouvons dans les titres de réunions académiques, officielles, dans des articles, mémoires, thèses, des journaux et des émissions télévisées etc. Mais sa définition est confuse et compliquée. Dans les textes moins académiques et aussi dans les articles de chercheurs, nous trouvons l'utilisations de l'expression « cinéma national » qui se confond avec certains concepts, comme « le cinéma chinois » (Zhongguo dianying 中国电影), « le cinéma local » (Bentu dianying 本土电影), « le cinéma produit en Chine » (Guochan dianying 国产电影), voire « le cinéma minorité ethnique chinois » (Shaoshu minzu dianying 少数民族电影) et « le cinéma de la mélodie principale » (Zhu xuanlü dianying 主旋律电影). Toutes ces différentes appellations, malgré quelques nuances, désignent souvent des films du même genre.

Littéralement, en Chine, « le cinéma national » (*Minzu Dianying* 民族电影) souligne l'identité nationale du réalisateur et l'identité culturelle du film. C'est souvent dans le contexte de la mondialisation que l'on parle de « cinéma national » parce que c'est elle qui " provoque" un flou dans l'identité culturelle. Donc, le cinéma national est un concept qui met en valeur la culture et l'idéologie du pays. « Le cinéma chinois » (*Zhongguo Dianying*), comprend le cinéma de la Chine continentale, le cinéma de Hongkong et le cinéma de Taïwan. « Le cinéma produit en Chine » (*Guochan Dianying*) est tourné par des Chinois sous la censure du gouvernement de la République Populaire de Chine (RPC) ; après 1997, les films de Hongkong sont inclus. « Le cinéma local » (*Bentu Dianying*) désigne les films chinois qui soulignent la spécificité locale présentée dans ces films. Le cinéma local présente souvent la vie particulière des régions qui ont une culture locale différente. Il s'appuie souvent sur le dialecte local, par exemple dans le film « Creazy stone » (réalisé par Ning Hao, 2006) on trouve principalement le dialecte du Sichuan, on y trouve aussi les dialectes de Qingdao, de Tangshan, de Beijing et de Guangdong.

En Chinois, « Minzu » peut signifier nation, nationalité, national, ethnie, minorité ; donc selon les différentes significations du mot « Minzu », on peut comprendre de façon différente l'expression « cinéma national ».

Quand « Minzu » désigne la nation (chinoise), il y a trois types de définitions pour « le cinéma national ».

La première porte sur les films tournés principalement avec les ressources matérielles et humaines de la Chine et qui représentent la vie du peuple chinois. C'est dans ce sens que l'expression « cinéma national » est la plus utilisée. Et cette définition est retenue par le professeur Ni Xiangbao de l'Université du Suzhou[54]. On peut émettre une réserve par rapport à cette définition, qui met l'accent sur les conditions objectives, matérielles et humaines de la production du film ; mais ce qui est important c'est ce que le cinéma national présente, et non pas le processus de production, ni les ressources matérielles et humaines. Donc il semble que cette définition recouvre la définition du « le cinéma chinois ».

Dans une deuxième définition, le cinema national chinois désigne l'ensemble des films qui, au niveau du contenu, représentent les caractéristiques de la culture et de l'esprit chinois. Au niveau de la forme, ces films répondent au style artistique et à l'esthétique traditionnels chinois. En bref, le cinéma national chinois concerne les films qui sont déjà nationaux par leur contenu et leur forme. En ce sens, le cinéma national comprend souvent des films du genre Kongfu, des films qui jouent un rôle politique (les films de *mélodie principale*[55](zhu xuanlü dianying 主旋律电影), les films qui exaltent la révolution chinoise, les films de l'opéra de Pékin...), les films où les comédiens sont en costumes anciens etc. Cette définition, par son contenu et sa forme, est plus profonde et plus proche de l'essence du cinéma national. Mais, à l'ère

[54] Ni Xiangbao 倪祥保, « Lun Minzu Dianying de Guojihua 论民族电影的国际化 (A propos de l'internationalisation du cinéma national) », *Film Art* 电影艺术, n°2/2005, p.40-41.

[55] Les films de *mélodie principale* sont les films qui représentent l'idéologie et les valeurs promues par le gouvernement chinois. La première apparition de cette expression date de 1987 lors de la *Réunion de la Création du Flm de fiction* 全国故事片创作会议, le directeur du SARFT (State Administration of Radio, Film, and Television) Teng Jinxian propose « Mettre en valeur la mélodie principale, persévérer dans la diversification » comme un direction du développement du cinéma chinois.

de la mondialisation, beaucoup de pays ont tourné des films de kongfu (qui représente l'art martial), par exemple la Thaïlande et la Corée du sud ; il y a aussi des stars chinoises de kongfu qui apparaissent dans les films étrangers. D'ailleurs, pour gagner des spectateurs, le film politique en Chine cherche à tourner des films dont le contenu politique se fait très discret, mais qui vise une très bonne qualité artistique. En conséquence, distinguer un film national par le contenu et la forme est moins fiable.

Selon une troisième définition, le cinéma national désigne des films dans lesquels, par rapport au cinéma hollywoodien qui tend à faire oublier aux Chinois leur identité, les cinéastes chinois travaillent surtout pour ou avec le gouvernement en vue de tourner des films qui visent à construire une image collective de la Chine, dans la tête des Chinois, qu'ils soient à l'extérieur ou à l'intérieur de la Chine. Donc cette appellation implique un sens du patriotisme. On peut alors parler d'une propagande qui vise à persuader le public chinois que le cinéma national chinois est différent du cinéma étranger et que ce dernier, rival du cinéma chinois, voudrait assimiler les films chinois et ainsi obtenir le marché du cinéma en Chine. Donc tous les Chinois comme spectateurs potentiels ont la responsabilité de sauver l'industrie cinématographique nationale. En conséquence, le billet d'entrée d'un film devient un bulletin de vote, avec lequel le citoyen peut défendre la dignité de son pays. Cette définition représente justement la valeur du cinéma national dans sa dimension politique comme l'explique Andrew Higson. Dans le cadre de l'économie de marché, souvent, les critères nationaux deviennent des arguments de vente qui encouragent les Chinois à regarder les films chinois, de telle sorte que, objectivement cet encouragement promeut le box-office du cinéma chinois. Par exemple, en 2007 le slogan publicitaire du film de Feng Xiaogang, *Héros de guerre*, a suscité une ardeur patriotique : « Chaque sacrifié est immortel ». En 2012, à propos du film *Back to 1942*, du même réalisateur, qui représentait une famine en 1942, l'équipe du film a déclaré : « Chaque Chinois doit aller le voir ».

« Minzu » peut aussi désigner « les minorités ethniques chinoises » (*Shaoshu minzu*). Le cinéma national peut alors regrouper des films qui représentent la vie des

peuples minoritaires en Chine. Les scènes principales se déroulent dans les régions où vivent les peuples minoritaires ; les personnages principaux sont issus de ces peuples minoritaires ; l'histoire, les mythes, sont ceux de ces peuples. Par exemple le film *Les Cinq Fleurs d'Or* raconte la vie de la minorité Miao ; *Cheval Noir* celle de la minorité Menggu. Étant donné que les films qui portent sur les minorités sont relativement marginaux en Chine, on précise généralement qu'il s'agit de « cinéma de la minorité », expression qui traduit 少数民族电影 (*Shaoshu Minzu Dianying*).

L'utilisation ambiguë de l'expression « cinéma national » dans la pratique peut s'expliquer par le fait que dans l'écriture chinoise qui est figurative, le sens apparaît quand les caractères sont associés. Au-delà d'une signification littérale, l'interprétation de l'un ou l'autre caractère qui compose l'expression, peut lui conférer des significations différentes. Mais outre l'explication du point de vue du langage, il existe une raison évidente qui rend difficile la compréhension de l'expression le «cinéma national » : dans le domaine de la théorie cinématographique chinoise, on n'arrive pas à donner une définition autorisée de l'expression « Minzu Dianying » (民族电影).

Dans l'histoire du cinéma chinois, il y a deux principaux mouvements d'idées qui ont pour sujet l'évolution du cinéma national chinois. En discutant des particularités nationales, les cinéastes cherchent à définir le cinéma national et à produire des films nationaux, ils hésitent entre deux directions : celle de la mondialisation, et celle du particularisme national. Quelle direction prendre ? Malheureusement, les théoriciens et les praticiens chinois n'arrivent pas à s'entendre sur une signification consensuelle de l'expression « cinéma national chinois ».

Les premières discussions ont eu lieu au début des années 1980, et ont pris fin vers 1990. C'était une époque pendant laquelle la conception de la culture prolétarienne était en train d'être remplacée par un environnement culturel relativement ouvert. La culture prolétarienne avait été renforcée par une révolution brutale (Révolution Culturelle) qui a détruit au niveau national la culture Occidentale et aussi la culture traditionnelle (par exemple en mettant fin aux « quatre vieilleries » : les vieilles idées, la vieille culture, les vieilles coutumes, les vieilles habitudes). Dans

les années 80, on a assisté, dans les milieux intellectuels a un courant caractérisé par la volonté de réexaminer le passé et de redécouvrir les racines de la culture traditionnelle chinoise. Ce renversement a fortement influencé les discussions concernant le cinéma national chinois.

Les questions principales au cours de ces discussions se sont concentrées sur la tension entre la tradition et la modernité : devant la tendance à la modernisation, est-ce que le cinéma chinois a besoin de remettre en valeur la culture traditionnelle chinoise ? Si oui, comment la réaliser ? Dans le dixième volume, daté de 1980, où se trouve publié le « Discours de la réunion des réalisateurs[56] »， le dossier présentant les interventions des réalisateurs chinois, Chen Huangmei dit que « le film chinois doit correspondre à la coutume, à la culture traditionnelle et à l'état psychologique du peuple chinois ». Dans un autre dossier de 1981, Li Shaobai indique que le but essentiel de la conservation de l'identité nationale du cinéma chinois en ce qui concerne autant le contenu que la forme, est de conférer au film une spécificité nationale[57]. Pourtant, il y a aussi des cinéastes qui désapprouvent la nationalisation du cinéma chinois, par exemple Zhong Dianfei pense que les technologies et les manières de filmer peuvent être prises pour référence par tous les pays, « à la condition que l'art décrive la vie de façon authentique, il fait partie du patrimoine de notre nation, il est donc non seulement accepté par notre peuple mais aussi par les peuples d'autres pays[58]». Shao Mujun considére que la nationalisation du cinéma chinois est un "slogan" qui est destiné à le différencier de la culture étrangère : derrière ce slogan, une demande se cache, c'est-à-dire juger la valeur du cinéma par son lien fort avec la culture traditionnelle chinoise, mais cela va à l'encontre de la

[56] Chen Huangmei 陈荒煤, « Dianying Daoyan Huiyi shangde Jianghua 电影导演会议上的讲话 (Discours de la réunion des réalisateurs) », *Dianying yishu cankao ziliao* 电影艺术参考资料,1980, n°10.

[57] Li Shaobai 李少白, « Dianying minzuhua suoyi 电影民族化琐议 (Essai sur les caractères nationaux du cinéma) », *La Culture du Cinéma* 电影文化, 1981, n°1, p.49.

[58] Zhong Dianfei 钟惦斐, « Dianying Xingshi he Dianying Minzu Xingshi 电影形式和电影民族形式 (La forme du cinéma et la forme nationale du cinéma) », *La Culture du Cinéma* 电影文化,1981, n°1, p.33.

demande de la modernité du cinéma dans cette nouvelle période[59]. Évidemment, dans ces discussions, la demande de nationalisation du cinéma chinois relève d'une exigence patriotique, et dans un certain sens les discussions deviennent des controverses autour de l'idée nationaliste.

Certes, certains théoriciens ont essayé de donner une définition de l'expression « le cinéma national », mais il semble que leurs conclusions résistent mal à une analyse plus approfondie. Par exemple, ZhengXuelai pense que le cinéma national est le cinéma qui ne peut être financé que par les territoires nationaux, et dans lequel les acteurs parlent le mandarin standard[60]. Cette définition ne convient pas à plusieurs films notamment ceux réalisés par ZhangYimou, qui est un réalisateur significatif de la cinquième génération chinoise[61], et qui pourtant est reconnu comme ayant réalisé de véritable films nationaux chinois ; comme *Judou* (1989) financé par des capitaux mixtes, chinois et japonais, comme *Epouses et concubines* (1991), *Qiuju, une femme chinoise* (1992), *Vivre* (1994) , qui ont été financés par des capitaux venant de Hongkong (rappel : au 1er juillet 1997, Hong-Kong fut remis à la République populaire de Chine par le Royaume-Uni). Donc le discours selon lequel « le cinéma national ne doit pas utiliser de financements hors des territoires nationaux » n'est pas pertinent.

Il n'est pas non plus pertinent d'affirmer que relèvent seulement du cinéma national chinois les films dans lesquels le mandarin standard[62] est la langue officielle. En effet, de plus en plus de films montrent que le cinéma national ne se contente pas

---

[59] Zhang Zhongquan 张中全, « Chongdu Xinshiqi yilai Zhongguo Dianying Minzuhua de Lunzheng 重读新时期以来中国电影民族化的论争 (Relecture des débats sur les caractères nationaux du cinéma chinois depuis la nouvelle période) », *Film Art* 电影艺术, 2005 n°6, p.135-138.

[60] ZhengXuelai 郑雪来, « Yinggai Dali Fuzhi Minzu Dianying 应该大力扶植民族电影(Nous devons faire des efforts pour soutenir le cinéma national) », *Wenhui Dianying Shibao* 文汇电影时报, le 8 janvier 1999.

[61] Note : Zhang Yimou fait partie des réalisateurs de la cinquième génération. Dans le domaine du cinéma Chinois, il est reconnu que les réalisateurs de la cinquième génération sont les forces principales qui supportent le cinéma national après les années 80.

[62] Note : le mandarin standard chinois (pǔ tōng huà 普通話), il est la langue officielle et nationale de la République Populaire de Chine depuis 1955. Il est aujourd'hui enseigné à tous les Chinois.

d'utiliser la langue officielle ; par exemple, *Crazy Stone* (2006), film qui a connu un grand succès, et contribué à la notoriété du cinéma national, sans pour autant coûter beaucoup d'argent, a utilisé pour la première fois dans le cinéma un dialecte régional très pratiqué. La langue principale dans ce film est le dialecte de la province du Sichuan, avec d'ailleurs un peu de dialecte de Canton, de Qinghai, de Tangshan et de mandarin standard. On peut ausi donner l'exemple du film *Bai Lu Yuan* (2012) qui met en scène le destin de deux grandes familles, les Bai et les Lu, à travers l'histoire de la Chine depuis la fin de la dynastie Qing jusqu'aux années 50 du XX^{e} siècle. Tous les personnages parlent le dialecte de la province Shaanxi. Cela n'empêche pas que *Bai Lu yuan* soit considéré comme une épopée nationale. Grâce au dialecte local, ce film décrit un environnement authentique, il rend l'histoire racontée dans ce film plus proche de la réalité et de la réalité imaginée. De plus, l'utilisation du dialecte incarne la spécialité locale, met en valeur une mémoire individuelle dans l'histoire nationale, et représente la culture et la société dans leur originalité à travers le destin de chaque personnage. Enfin, pour certains films comme *Crazy Stone*, la singularité et la découvert d'une culture locale inconnue du grand public confère au film une valeur divertissante. Il y a beaucoup d'expressions locales qui sont drôles et qui seront ensuite utilisées au niveau national. En fait, depuis les années 90, le dialecte est largement utilisé dans les films chinois, par exemple, avec le dialecte des provinces du Nord-est de la Chine, dans *Xi Lian* (Sun Sha, 1996) ; avec le dialecte du Shan Xi dans *Xiao Wu* (Jia Zhangke, 1997) ou *Platform* (Jia Zhangke, 2000) ; avec le dialecte du shaanxi dans *Qiuju, une femme chinoise*, ou *For the children* (Yang Yazhou, 2002), ou *The Story of Ermei* (Wang Quan'an, 2004) ; avec le dialecte du Henan dans *The Orphan of Anyang* (Wang Chao, 2001) ou *The Peacock / KongQue* (Gu Changwei, 2005) ou *One Foot Off The Ground* (Chen Daming, 2006) ; avec le dialecte du GuiZhou dans *The Missing Gun* (2002 Lu Chuan), *Cry Woman* (Liu Bingjian, 2002) ; avec le dialecte du Hebei dans *Ermo* (Zhou Xiaowen, 1994), *Les Démons à ma porte* (Jiang Wen, 2000). En conclusion, même si la définition de Zheng Xuelai est souvent pertinente à cette époque-là, avec l'évolution du cinéma chinois, les critères du financement et de la langue ne sont pas suffisants.

A l'occation du tournage de *La terre jaune*, un film qui est caractéristique du redressement du cinéma chinois après la révolution culturelle, Zhong Dianfei dit du cinéma national chinois : « c'est pour les Chinois que nous tournons des films, non pour les étrangers[63]. » Certes, en raison de la distance culturelle, certains éléments du cinéma national sont plus familiers à certains cercles culturels, et sucitent plus de résonance chez les membres d'une communauté que chez une autre ; mais ça ne veut pas dire que les gens extérieurs à cette communauté n'acceptent pas ces éléments. Surtout à l'ère de la mondialisation, toutes les nations ont envie d'étendre l'influence de leur culture et de chercher à renforcer la communication internationale.

Les discussions suivantes datent du début du XXI^{e} siècle, vers 2001, lorsque la Chine a participé à l'OMC. Comment le cinéma chinois affronte-t-il le choc culturel suscité par son ouverture au marché depuis sa participation à l'OMC ? Cette fois, devant cette question les cinéastes se sont débarrassés des liens émotionnels et se sont engagés dans une discussion savante. La tension entre la mondialisation et la localisation est au centre de cette discussion. Unanimement, les cinéastes chinois regardent la nationalité comme une façon de construire l'identité des films chinois, et ils ont proposé plusieurs stratégies consistant à défier la mondialisation. Finalement, le caractère national du cinéma chinois est regardé comme un axiome certain qui n'a aucun besoin d'être prouvé. NiXiangbao fait partie du petit nombre de chercheurs qui travaillent sur la notion de « cinéma national ». Comme ce que l'on a déjà dit, il propose de considérer comme relevant du cinéma national les films qui ont été tournés principalement en utilisant les ressources humaines et matérielles de la Chine, et qui reflètent la vie réelle des gens de cette nation. Au niveau esthétique, le cinéma national souligne la représentation des caractères spécifiques de la culture et de l'histoire d'une nation[64]. En ce sens l'expression de « cinéma national chinois » s'applique au cinéma chinois.

---

[63] Zhong Dianfei, « la Chine en construction », juin 1986. cité dans Régis Bergeron, *Le Cinéma chinois, 1984-1997*, Editeur : Institut de l'image, 1997, p.40.

[64] Ni Xiangbao 倪祥保, « Lun Minzu Dianying de Guo jihua 论民族电影的国际化 (A propos de l'internationalisation du cinéma national) », *Film Art* 电影艺术, n^{o}2005/2, p.38-41.

Donc, malgré deux vagues de discussions théoriques en vue de préciser ce qu'est le cinéma chinois, les cinéastes et les théoriciens ne sont toujours pas parvenu à en proposer une définition pertinente et qui fasse autorité.

Finalement dans le domaine du cinéma, quand quelqu'un utilise l'expression « cinéma national » , soit il l'utilise par habitude sans pouvoir en donner la raison ; soit il l'utilise en se référant à une notion politique, comme l'explique Xia Yan[65], un pionnier de l'activité de l'aile gauche, qui avait un jour expliqué que faire du cinéma national c'est « s'efforcer de montrer des personnages typiquement chinois évoluant dans un milieu typiquement chinois[66]». Selon cette définition, un film comme *The Last Emperor* (1987), film franco-sino-italo-britannique réalisé par Bernardo Bertolucci, qui est une biographie de Puyi, dernier empereur de Chine, puis du Mandchoukouo, serait un film national Chinois.

Mais au fait que faut-il entendre par « personnages typiques chinois » , et la « situation typique chinoise » ? Si l'on considère la vingtaine de pièces de théâtre écrits par Xia Yan, à savoir les chef-œuvres comme : *Sai Jinhua* (赛金花, 1935), *Qiu Jin* (秋瑾, 1937), *L'Apprenti* (包身工, 1937), *Sous les toits de Shanghai* (上海屋檐下 , 1937), *La Défense du cœur* (心防, 1940), *Le Virus du fascisme* (法西斯细菌, 1944), on s'aperçoit que les personnages typiques décrits par lui sont souvent des intellectuels ou des enseignants pauvres, des prostituées, des chômeurs, des ouvriers

[65] Xia Yan (1900—1995) est un journaliste, dramaturge, scénariste, auteur important de films progressistes , faisant la propagande de la révolution et du communisme. Il entre au Parti communiste chinois en juin 1926. Lorsque la Guerre sino-japonaise éclate en 1937, il se déplace beaucoup, et fait paraître le quotidien *Sauvons notre Nation de l'assujettissement* (« 救亡日报»),Il fonde dans les années 1930 la société d'art dramatique de Shanghai, et fut alors un des meneurs de la ligue des dramaturges de gauche chinois. Ses pièces font alors partie du mouvement dit du "théâtre de défense nationale". En 1935, alors qu'il se cache deux mois durant dans un appartement pour échapper au Kuomintang, il écrit sa principale pièce d'alors, *Sai Jinhua*, inspirée de la vie de la courtisane Sai Jinhua, pièce qui est considérée comme le chef d'œuvre du mouvement. Entre 1935 et 1937, Xia Yan crée beaucoup, achevant deux pièces d'un acte, ainsi que le drame historique *Qiu Jin* et le documentaire *L'Apprenti*. 1937 est également l'année de *Sous les toits de Shanghai*. Durant la guerre de résistance, il écrit les pièces *La Défense du cœur* en 1940, et *Le Virus du fascisme*, écrites à Chongqing et parue en 1944.

[66] Xia Yan 夏衍, « Dui Gaibian Wenti Da Kewen 对改编问题答客问 (Les réponses aux questions des invités sur l'adaptation du cinéma) », *Dianying Chuangzuo* 电影创作,1963, n°6.

qui sont exploités cruellement etc. en somme plutôt des marginaux. Les causes principales qui déterminent ces destins misérables sont à cette époque les troubles intérieurs de la Chine, ainsi que les périls extérieurs.

En tant que cinéaste communiste, XiaYan a dit que le choix de la création cinématografique est très clair : « Pour nous, le cinéma est le genre d'art le plus important, parce qu'il est l'art qui est le plus accessible à la population et qui lui plait le plus, par conséquent, c'est l'arme la plus efficace pour la propagande du Parti communiste » il ajoute « nous avons voulu propager le communisme par l'art[67]. » Ce qui est intéressant c'est que, dans les années 30, du point de vue théorique, le cinéma chinois apprend de l'Union soviétique, et du point de vue technique, il apprend des Etats-Unis[68]. Ce qu'ils ont appris du cinéma sovietique se manifeste dans le fait que les cinéastes chinois commencent à exprimer leur idéologie à travers le cinéma. Ils ont été beaucoup inspirés par la façon dont les Soviétiques utilisent le montage qui met en valeur des conflits. Mais dans la pratique, ils préférent utiliser les plans-séquences hollywoodiens. Ainsi, XiaYan enprunte les techniques hollywoodiennes pour mettre en scène, dans un but de propagande, certaines situations mélodramatiques hollywoodiennes. Par exemple, dans *Ya Suiqian* (réalisé par Zhang Shichuan, 1939) nous voyons une danse qui imite celle de Shirley Temple.

Donc, pour XiaYan, emprunter au cinéma étranger n'empêche pas le cinéma national de garder son côté "national". La clé pour le cinéma national, c'est le contenu du film et la propagande plutôt que la façon de raconter. Avec cet objectif de politiser le cinéma, le cinéma chinois, pendant une longue période est devenu un instrument politique et on peut craindre qu'il ait perdu, d'un autre côté, d'autres dimensions comme par exemple, la valeur artistique, la valeur divertissante, la valeur commerciale etc. Ce cinéma à vocation politique est resté un modèle pour le cinéma chinois dans les années trente.

---

[67]Xia Yan 夏衍, *XiaYan Dianying Wenji* 夏衍电影文集 (Recueil d'essais du cinéma de Xia Yan), volume 1, Beijing北京 : Zhongguo Dianying Chuabnshe 中国电影出版社, 2000, p.452.

[68]*Ibidem.* p.385.

Le problème du cinéma qui sert la politique se pose après la réforme économique chinoise à la fin des années 70 où la société chinoise devient relativement plus libre et ouverte. Cependant, l'orientation politique du cinéma chinois demeure ; elle est approuvée par le public et est justifiée par une certaine théorie, même s'il n'y a pas de document officiel qui le confirme. L'industrie cinématographique en République Populaire de Chine (RPC) reste fortement influencée par le Parti communiste chinois (PCC) comme un instrument important de propagande. Pour insister sur la fonction de propagande du cinéma, en 1986, le gouvernement a emprunté l'expression *zhu xuanlü*, à l'origine relevant du vocabulaire musical, qui signifie « mélodie principale » ou « leitmotiv », pour donner des instructions officielles à la production cinématographique.

« Zhu xuanlü » (la mélodie principale 主旋律) est non seulement un slogan qui définit une ligne, mais aussi domine l'image du cinéma chinois et également celle de la Chine. Les films de *la mélodie principale* représentent un courant idéologique dominant qui porte sur les thèmes suivants : l'histoire révolutionnaire du PCC, le développement social après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, les personnages politiques, l'Armée populaire de libération, les héros et les travailleurs modèles communistes.

Pour répondre à ce nouveau terme « zhu xuanlü », on peut dire que les productions relevant du divertissement ne peuvent être permises que si elles promeuvent le socialisme à la chinoise selon les directives du Parti communisme. Par conséquent, les films de la *mélodie principale* sont les films qui correspondent le plus à la définition officielle de l'expression « cinéma national ». Les films de *la mélodie principale* ont été encore plus produits après les événements de Tiananmen en 1989.

En réalité, il est vrai que les films de *la mélodie principale* sont souvent plus "nationaux" : ils sont produits avec le soutien financier du gouvernement, et encouragés par des récompenses données aux cinéastes et aux comédiens [69].

[69] Yu Hongmei, « The politics of images: chinese cinema in the context of globalization » (Thèse, University of Oregon, 2008).

Actuellement, cette situation ne change pas beaucoup; en effet souvent quand sort un film de *la mélodie principale*, certaines entreprises de l'Etat sont encouragées à envoyer leurs employés le voir. Les films de *la mélodie principale* ont plus de chance d'être exportés et aussi d'être présentés dans des festivals étrangers. Pendant les années 90, de nombreux films de *la mélodie principale* ont été produits, comme *Décisive Engagement* (réalisé par Li Jun et Yang Guangyuan, 1991), *Zhou Enlai* (Ding Yinnan, 1992), *Grief Over the Yellow River* (Feng Xiaoning, 1999) etc.

Depuis le début du XXI[e] siècle, le cinéma chinois apparaît plus varié ; le film de *la mélodie principale* sont moins nombreux, et les réalisateurs répondent avec plus d'attention à l'attente des spectateurs. Mais il semble que le but de propagande politique demeure encore présent même inconsciemment dans l'esprit des réalisateurs : il s'agit toujours de la mission ou de la responsabilité du cinéaste chinois à l'égard de la Chine, ainsi qu'à l'égard du cinéma national chinois. Nous pouvons citer les paroles de Ding Yaping en 2011 qui constate que « Les sujets important pour les cinéastes chinois (dans cette nouvelle période) sont : comment répondre à la mission et à la responsabilité nationale du cinéma national chinois ? Comment permettre au cinéma chinois, par des moyens esthétiques propres, d'exprimer le sentiment commun de la communauté nationale chinoise ? Comment représenter une tendance et un style qui incarnent l'imagination d'un retour aux racines de la culture chinoise ? Comment enrichir l'identité culturelle de la communauté chinoise ainsi que la responsabilité de cette communauté[70]? »

Par rapport au « cinéma chinois », le « cinéma national chinois » désigne le pays, non seulement dans sa dimension géographique et politique mais aussi dans sa dimension idéologique. C'est le résultat de l'intégration de la politique et de l'économie dans la culture. Même s'il semble que les films de *la mélodie principale* soient plus "nationaux", si néanmoins on porte son regard dans le passé le plus lointain de l'histoire cinématographique de la Chine, on voit que les films de *la*

[70]Ding Yaping 丁亚平, « China Film and A Powerful Country with Culture 文化强国与入世以来中国电影的发展及趋向 », *Comtemporary Cinema* 当代电影, n°12/2011, p15.

mélodie principale ne peuvent pas représenter le cinéma national, et qu'ils ne concernent qu'une certaine période marquée par l'intervention du pouvoir politique en Chine.

I.3. Le cinéma national chinois

Malgré la difficulté de définir l'expression « cinéma national », nous allons continuer à l'utiliser pour trois raisons.

Premièrement, parce que, comme nous l'avons montré précédemment, la spécificité de la nation chinoise, surtout dans le domaine historique et culturel, permet aux Chinois d'avoir un sens fort d'appartenance à une communauté. A l'époque contemporaine, après la fondation de la République Populaire de Chine, la Chine présente au monde l'image d'un Etat-nation uni. A l'intérieur, les mouvements sociaux, culturels, éducatifs qui s'étendent sur plusieurs années ont construit l'idéologie socialiste et l'identité culturelle et politique du patriotisme. A l'extérieur, la situation de blocus de la Chine dans l'environnement international a permis de renforcer la force centripète de cet Etat-nation. En conséquence, une identité nationale forte, considérée aussi comme l'identité la plus sacrée, est la réalité essentielle de la Chine d'aujourd'hui, et cela donne la possibilité de parler du cinéma national chinois.

Deuxièmement, parce que, l'influence politique exercée par le gouvernement chinois sur la culture bénéficie à la construction et à la maintenance de l'identité nationale du cinéma chinois. Ainsi, Zhao Baohua, président de la revue *Cinéma* et membre du comité de censure du cinéma à l'Administration d'État de la Radio diffusion, du Cinéma et de la Télévision de Chine, a publié un article en 2012 intitulé « Défendre fermement l'identité culturelle et nationale du cinéma chinois[71] », pour expliquer la prospérité du cinéma chinois depuis ces dix dernières années ; il précise que c'est grâce au maintien de son identité culturelle nationale, que le système

[71] Zhao Baohua 赵葆华, « Jianshou Zhongguo Dianying Minzu Wenhua Shenfen 坚守中国电影民族文化身份 (Défendre fermement l'identité culturelle et nationale du cinéma chinois) », *Wenyi Bao* 文艺报, le 19 novembre 2012.

cinématographique du socialisme à la chinoise s'est formé au commencement. Il conclut que cette identité culturelle se manifeste par six aspects :

*Le premier est celui de l'orientation culturelle. L'orientation culturelle du cinéma chinois est de servir le socialisme et le peuple : en prenant l'esprit national et l'esprit de notre temps comme forces motrices. Le patriotisme est le noyau de l'esprit national ; la réforme et l'innovation sont les noyaux de l'esprit de notre temps. Il s'agit de renforcer la cohésion nationale et de redresser la Chine. Cela est la caractéristique essentielle du développement du cinéma selon le socialisme chinois.

*Le deuxième est celui du but culturel. On cherche à mettre en valeur « la mélodie principale », à réaliser le pluralisme, et l'on préconise le principe des « trois proximités » : approcher la réalité, approcher la vie, approcher le peuple.

*Le troisième est celui du critère culturel. Le cinéma chinois cherche à atteindre l'unification de trois dimensions dans les films : la portée morale, la qualité artistique et esthétique.

*Le quatrième est celui du modèle culturel. Le film cherche à exprimer des pensées profondes, une expression artistique excellente et des techniques de fabrication performantes. La production de l'œuvre respectant le haut niveau de ces trois aspects est le signe que nous tenons bien l'identité culturelle nationale.

*Le cinquième est celui du management culturel. Le cinéma chinois est devenu l'objet d'une industrie et un moyen de force économique soumise à la concurrence, cependant nous devons conserver le souci de son identité culturelle. Ce management particulier doit répondre à la spécificité chinoise.

*Le sixième est celui de la quête culturelle. Il s'agit de développer l'industrie cinématographique chinoise, de construire la civilisation spirituelle du socialisme, de réaliser le redressement de la nation chinoise (Zhonghua Minzu).

Ces six aspects illustrent l'industrie cinématographique chinoise, placée sous la direction du Parti communiste chinois ; en fait, à partir de la fondation de la République Populaire de Chine en 1949, l'industrie cinématographique chinoise, sous

la direction du Parti communiste chinois, avait déjà été placée sous l'influence centralisatrice de l'Etat. Le gouvernement communiste chinois continue à prendre des mesures politiques pour souligner l'identité nationale et faire en sorte que la dimension nationale soit présente dans le cinéma, pour donner une haute image de la Chine à l'extérieur, et pour unifier l'idéologie et construire une conscience nationale à l'intérieur. C'est dans ce sens que l'Etat promeut le développement de l'industrie cinématographique chinoise. Cette suite de mesures vise à s'assurer que le cinéma sert une double stratégie : celle du développement de la Chine, et celle d'une propagande dirigée vers les pays étrangers. Ces mesures renforcent le caractère national du cinéma chinois.

Troisiemement, comme l'expliquent Chris Berry et Mary Farquhar, le caractère national marque presque tous les aspects de l'image et de la narration du cinéma[72]. Par conséquent, le cinéma chinois, qu'il soit continental, qu'il soit de Hongkong, de Taiwan, ou encore de la diaspora, ne peut être compris sans se rapporter à la nation. Les films qui sont maintenant rétrospectivement reconnus comme relevant des traditions cinématographiques chinoises ont joué un rôle crucial dans la formation et la diffusion des descriptions diverses de la nation et de l'identité nationale[73].

Comme nous l'avons analysé au début de ce chapitre à propos du cinéma national, la distinction entre les films qui relèvent du cinéma national chinois et ceux qui n'en relèvent pas, tient à l'économie, à la culture et à la politique de la Chine. Donc nous allons examiner cette distinction en étudiant le cinéma national dans le cadre de l'histoire de la Chine.

[72] Chris Berry et Mary Farquhar, *China on screen*, New York, Columbia University Press, 2006, p.2.
[73] *Ibidem.*

I.3.1. Le premier film chinois : un enregistrement d'une scène de « l'Opéra de Pékin[74] »

Si on étudie l'histoire du cinéma chinois depuis plus de cent ans, on observe que le cinéma chinois a un rapport étroit avec l'histoire et la culture chinoises. La première projection cinématographique mondiale publique a eu lieu le 28 décembre 1895 à Paris[75] et marque la naissance officielle du cinéma. Quelques mois après, le 11 août 1896 à Shanghai, les Chinois ont pu regarder le film français. De plus en plus de projections cinématographique ont eu lieu en Chine. Les premiers films que les Chinois ont vus venaient de l'étranger ; ils appartenaient à trois genres : tout d'abord, le documentaire, comme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat , l'Empereur russe visite Paris*, *Rue de Madrid.* Ensuite, le film avec truquages et effets spéciaux : *Escamotage d'une dame*. Enfin, le film grotesque : *Une nuit terrible*[76].

Bien que les Chinois aient regardé d'abord ces genres de film, le premier film chinois appartient à un autre genre ; il ne s'agissait ni d'un simple enregistrement de la réalité quotidienne comme le font les frères Lumière, ni d'une expérimentation de truquages et d'effets spéciaux comme dans les films de Georges Méliès. Le premier film chinois fut tourné en 1905 ; il s'agissait d'un enregistrement de trois fragments de la pièce de l'opéra de Pékin *Le Mont Dingjun* (定军山 Les monts Jingjun) avec le chanteur Tan Xinpei. A cause des limites du cinéma muet, le réalisateur Ren Qingtai a choisi les trois parties chorégraphiques sur le thème de la danse des épées.

L'opéra de Pékin est la quintessence de la culture chinoise ; regarder l'opéra de Pékin était l'un des divertissements les plus importants en Chine ; les chanteurs

---

[74] L'Opéra de Pékin: Jingju 京剧, un genre de spectacle né à la fin du XVIII[e] siècle en Chine et considéré comme un des trésors de la Chine. Combinant musique, danse acrobatique, théâtre et costumes flamboyants et faisant le récit d'histoires tirées du passé historique et du folklore chinois.

[75] Voici ci-dessous, les 10 films qui la composaient : *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, *La Voltige*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, *Les Forgerons*, *Le Jardinier (l'Arroseur arrosé)*, *Le Repas (de bébé)*, *Le Saut à la couverture*, *La Place des Cordeliers à Lyon*, *La Mer (Baignade en mer)*. (Ressource issue du site de l'Institut Lumière)

[76] Zhong Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois), Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995, p.6.

étaient des stars pour le peuple, enregistrer l'opéra de Pékin a dû sûrement attirer le public. Donc, dès sa naissance, le cinéma chinois enprunte la forme de l'opéra de Pékin, et met ainsi en valeur l'art national.

I.3.2. Le cinéma : un lien étroit avec le théâtre chinois

Au moment de la révolution Xinhai de 1911[77], le théâtre Wenming (théâtre de la modernité), en langue usuelle, était en vogue. C'était un instrument de progrès et de propagande pour les patriotes. Mais en 1913, le théâtre Wenming a subi le contrecoup de l'échec de la révolution[78]. C'est alors que le premier film de fiction, *Un couple infortuné,* a été créé. Réalisé sur un scénario de Zheng Zhengqiu et dirigé par ZhangShichuan, ce film, qui ironisait sur la vieille coutume des mariages arrangés, est considéré comme marquant le début de la réalisation des films de fiction chinois. Ce film avait des liens étroits avec le théâtre Wenming : les acteurs étaient tous des artistes du théâtre Wenming ; ils jouaient de la même manière que sur la scène du théâtre Wenming. Mais le réalisateur ne connaissait pas suffisament les techniques du cinéma de l'époque ; en effet, tout ce qu'il savait, c'était qu'il fallait installer la caméra et, probablement, diriger les acteurs qui se trouvaient devant lui. Il y avait un unique plan fixe et un seul décor peint sur une bâche tendue au fond[79]. Du thème à la forme, à l'époque, le cinéma chinois avait des liens étroits avec le théâtre chinois.

Dans les années 1920, le film chinois se donne graduellement une manière et un style créatif propre influencé par « la conception du théâtre des ombres » (*Yingxi guan* 影戏观)[80]. Cette conception désigne la caractéristique de la conception créative des films chinois de cette époque, et aussi le lien entre le cinéma chinois et la culture traditionnelle nationale. La théorie du « théâtre des ombres » n'oblige pas à enregistrer

[77] Le mouvement politique qui aboutit à renverser la Dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644-1912) pour laisser place à la République de Chine.

[78] Zhong Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois), Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995, p.45.

[79] *Ibidem.* p.46.

[80] *Théâtre des ombres* est une appellation courante pour le cinéma avant 1935 en Chine, jusqu'à le commencement de l'activité de *l'aile gauche,* il a été remplacé par "DianYing" (ombre électrique).

et copier la réalité, mais elle met l'accent sur le rôle civilisateur du cinéma et elle donne la première place au scénario, qui confère au film son véritable intérêt. Les réalisateurs de la première génération, ceux du « théâtre des ombres » comme Zhang Shichuan et Zheng Zhenqiu, ont tiré les thèmes de leurs films du théâtre Wenming (wen ming xi, 文明戏), et très souvent les acteurs et actrices venaient du théâtre. Le cinéma suit le principe du conflit dramatique : plus l'histoire est complexe, plus le film apparait comme réussi ; l'histoire est souvent marquée par des conflits entre le bien et le mal et finit par la victoire de la justice.

Durant ces années, plusieurs films illustrent la conception du « théâtre des ombres », et déterminent dans l'histoire du cinéma chinois un genre original : le mélodrame social et éthique (*Shehui Lunli Qingjie Ju*, 社会伦理情节剧). Pour conclure, les films tournés après 1920 appartiennent plutôt au genre du mélodrame éthique familial ; et les films tournés après 1930 appartiennent au genre du mélodrame social éthique. Comme exemple typique des films relevant du théâtre des ombres, on peut citer *L'orphelin qui sauve son grand-père* (孤儿救祖记, 1923), réalisé par Zhang Shichuan. Ce film, contrairement à de nombreux films de l'époque, n'imitait pas le modèle hollywoodien, mais a emprunté les techniques de la narration chinoise et du théâtre scénique pour les convertir en langage cinématographique. Ce film est considéré comme le commencement du cinéma chinois qui devient une forme d'art indépendant qui représente la spécificité chinoise[81]. Dans le but d'amuser et d'endoctriner, le mélodrame social et éthique raconte une histoire théâtrale et puis met l'accent sur le conflit entre le mal et le bien, et sur la récompense accordée au second, ce qui est conforme à la pensée de Confucius. Par exemple un des préceptes fondamentaux du confucianisme est visible souvent dans ces films : un homme véritable doit cultiver le caractère moral individuel, diriger la famille dans le sens de l'harmonie, gérer la nation pour que la paix prévale partout dans l'univers. Le

[81] Zhong Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois), Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995, p.12.

mélodrame éthique familial reflète évidemment cette pensée et marque l'atmosphère de cette époque.

I.3.3. Le cinéma et la crise nationale

Dans le balbutiement du cinéma chinois dans les années 20, les Chinois se sont déjà bien rendu compte de la nécessité et de l'importance de tourner les films eux-mêmes. C'est l'image défavorable des Chinois dans les films étrangers qui suscite partiellement cette volonté.

« Nous chinois qui sommes représentés dans le cinéma européen ou américain nous sommes soit des malfaiteurs, soit des hommes sans morale. Le cinéma est une force puissante qui touche le monde, il exerce une influence imperceptible sur l'individu. En conséquence, les Européens et les Américains éprouvent du mépris pour les Chinois à cause de ces images, c'est une atteinte à la dignité de notre pays[82]. »

Avec ce concept, nous pouvons imaginer que les premiers films chinois voulaient construire une identité nationale. Certes, dans les débuts du cinéma chinois, les cinéastes et les studios avaient donné leurs critères pour les films à tourner. Le studio Changcheng Huapian propose « il ne faut pas tourner les films d'apologie du sexe et de la criminalité qui provoquent des malheurs dans la société et qui entachent l'honneur du pays ». Le studio ShenZhou propose que le cinéma soit « un instrument tranchant pour diffuser la culture ». Le studio Xin Min cherche à présenter aux étrangers « la pensée merveilleuse, la morale pure, les mœurs honnêtes et sincères ». Le studio Tian Yi préconise « de veiller sur la vieille morale et l'éthique, de faire rayonner la civilisation chinoise, d'éviter l'occidentalisation[83] ». En conséquence, depuis les débuts, la conscience d'une identité nationale a infiltré le cinéma chinois.

---

[82] Journal Shen (申报 Shen bao), le 9 août 1923. Cité dans le livre de Qing Xiqing 秦喜清, *Chinese Early Cinéma 1920-1930*. Beijing 北京 : Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2008, p.29.

[83] Voir dans Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文, *Zhongguo Dianying Fazhan shi* 电影发展史 (L'Histoire du développement du cinéma chinois), volume I, chapitre II, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 1963.

De 1932, date de la naissance du cinéma progressiste (ou cinéma d'aile gauche 左翼电影) jusqu'à l'été 1937, date de la déclaration de la guerre sino-japonaise (1937-1945), le cinéma chinois est passé par une période de prospérité qui n'a connu aucun précédent. C'est l'âge d'or du cinéma chinois. Mis à part les progrès de la technologie, par exemple l'arrivée du cinéma parlant, la raison principale en est l'incident de Mukden (l'incident du 18 septembre1931) dans le cadre de l'occupation des trois provinces du Nord-Est de la Chine par les troupes japonaises, incident qui a changé la situation politique en Chine, en particulier qui a modifié l'état psychologique des Chinois, et réveillé la conscience nationale et le patriotisme.

Dans le domaine du cinéma, ce fut une grande stimulation pour les auteurs du cinéma chinois ainsi que pour les spectateurs chinois. Désormais les spectateurs ne veulent plus regarder les films de *l'École des oiseaux et papillons amoureux*[84] ou les films de cape et d'épée qui sont loin de la réalité, ce qui est prouvé par l'échec du film *Amours prédestinés* (*Tixiao Yinyuan*, réalisé par Zhang Shichuan, 1932) au box-office. Grâce aux efforts des cinéastes patriotes et à la participation des communistes, l'activité de l'aile gauche s'est déployée pendant l'été 1932. Les films de l'aile gauche représentent deux problèmes sensibles à cette époque : l'un est le problème de la résistance au Japon, l'autre est le conflit entre les classes sociales, comme on le voit par exemple dans *Les deux sœurs* (*Zimei hua*, réalisé par Zheng Zhengqiu, 1934) ou *Le Chant des pêcheurs* (*Yuguang qu*, réalisé par Cai Chusheng, 1934). En même temps, le Parti Guomin en a profité pour intervenir dans la création cinématographique. Il s'est efforcé de se concilier les créateurs modérés ; il proposait des scénarios et joignait la séduction à la menace. Par conséquent, les cinéastes de gauche ont cherché à exprimer leur critique de la réalité d'une manière plus sibylline. *La Divine* et *Les Malheurs de la jeunesse*, produits en 1934, sont représentatifs de

[84] « École des oiseaux et papillons amoureux » ou « École des canards mandarins et des papillons » (en chinois 鸳鸯蝴蝶派, yuanyang hudie pai) est un mouvement littéraire chinois, né à la fin du XIX[e] siècle, florissant jusqu'à la fin des années 1930. Des « canards mandarins » et des « papillons », sont les termes utilisés pour désigner les couples d'amoureux. Leurs scénarios se rapportaient toujours à des histoires d'amour et, à des drames familiaux, ou consistaient en tragi-comédies décrivant la vie des petits citoyens des villes.

cette manière de présenter la réalité. Les cinéastes ont décrit la douleur du peuple avec compassion, et ont prôné une attitude positive et courageuse contre le "destin" misérable.

En 1935, après plusieurs actions des Japonais pour séparer du territoire chinois les provinces du Huabei, et le mouvement lancé par des étudiant à Pékin pour s'y opposer, et à la suite d'une aggravation de la crise politique en Chine, on a assisté à une apogée de l'activité de l'aile gauche. Est apparu alors le cinéma de défense nationale (*guofang dianying*, 国防电影) qui montre la résistance à l'agression japonaise, et appelle le peuple à s'unir pour lutter contre ce camouflet[85]. Le cinéma devient une arme qui se sert de l'activité anti-japonaise. Par exemple : *A la vie, à la mort* (*Shengsi tongxin*, réalisé par Ying Yunwei, 1936), *Un idéal grandiose* (*Zhuangzhi lingyun*, réalisé par Wu Yonggang, 1936), *Au carrefour* (*Shizi jietou*, réalisé par Shen Xiling, 1937), *Les Anges du boulevard* (*Malu tianshi*, réalisé par Yuan Muzhi, 1937). Malgré sa faiblesse relative au niveau artistique, du point de vue de l'histoire moderne mondiale, le cinéma de défense nationale construit une conscience moderne de l'Etat-nation dans la population, plus spécialement parmi les plus pauvres de la société[86]. Du point de vue de l'histoire du cinéma chinois, les films des années 30 ont montré que l'on pouvait concilier l'art et la vie réelle ; ils mêlent la tradition et le réalisme révolutionnaire qui va jouer un rôle important plus tard dans l'histoire du cinéma chinois, surtout pendant la révolution culturelle.

Pendant la guerre sino-japonaise (1937-1945), le cinéma de propagande portant sur la résistance à envahisseur et le cinéma commercial ont régressé tous les deux par rapport aux années 30. Mais étant donné que beaucoup de cinéastes ont participé à la guerre et approché le peuple, cela leur a permis de mieux connaitre la

---

[85] Lu Hongshi 陆弘石, *Zhongguo Dianyingshi1905-1949* 中国电影史 1905-1949 (L'Histoire du cinéma chinois de1905 à 1949), Beijing 北京 : Wenhua Yishu Chubanshe 文化艺术出版社, 1998, p.47.

[86] Yuan Qingfeng 袁庆丰, « The Inner Relationship between National Defense Films and Left-wing Films : Taking the Film *Bloodshed on Wolf Mountain* (1936) as an Example 国防电影与左翼电影的内在承接关系：以 1936 年联华影业公司出品的 « 狼山喋血记 » 为例 » Journal of Foshan University (Social Science Edition), n°2/2002, p.17-19.

société et le peuple ce qui favorise le développement du cinéma chinois après la guerre. *Kunlun* (昆仑) est la compagnie privée de cinéma la plus importante après la guerre ; en 1946 elle regroupe des cinéastes patriotes qui retournent à Shanghai après la guerre. Les films produits par Kunlun dévoilent et critiquent la domination du Parti Guomin et les problèmes sociaux. Ils racontent souvent des histoires dramatiques ; en partant de la situation des femmes ou de la famille, ils créent des allégories nationales. Finalement, ces films émeuvent fortement les spectateurs. C'est le cas par exemple des films : *Les larmes du Yangzi* (*Yijiang chuanshui xiang dong liu*, 1947), *Dix mille foyers de lumière* (*Wanjia denghuo*, 1948), *Corbeaux et moineaux* (Wuya yu maque1949), *San Mao le petit vagabond* (*San Mao liulangji*, 1949) etc. Ces films contribuent au développement de la conscience et à l'élaboration de la tradition nationale du cinéma chinois. Parmi tous ces films, *Le Printemps dans une petite ville* est considéré comme une grande œuvre qui représente le mieux la tradition chinoise[87].

Réalisé par Fei Mu en 1948 *Le Printemps dans une petite ville* « est un film qui exprime parfaitement la caractéristique esthétique chinoise[88] », en empruntant à la poésie ancienne chinoise l'habitude d'exprimer les émotions des personnages à partir des descriptions de l'environnement, habitude appelée « Yiqie jingyu jie qingyu (一切景语皆情语) ». Il y a très peu de mouvements de caméra ; toutes les actions, les cadrages, le jeu sur les ombres et la lumière, et aussi des éléments symboliques comme l'orchidée, la lune etc. évoquent parfaitement l'atmosphère générale de découragement. Ce film atteint l'effet visé par la littérature classique chinoise : « Yan youjin er yi wuqiong (言有尽而意无穷) », ce qui veut dire que les mots ou les paroles ont un sens limité (dans les dimensions spatio-temporelles), mais leur « substantifique moelle » est infinie. La réussite de *Le Printemps dans une petite ville* signifie que le cinéma chinois peut créer son propre style artistique national selon sa

[87] Zhong Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois), Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995, p.79.

[88] Wang Yiwen 王宜文, *Yinjian Goutong Chuangzao—Ershi Shiji Qianbanqi Zhongwai Dianying Bijiao Yanjiu* 引鉴•沟通•创造——20 世纪前半期中外电影比较研究 (Recherche comparative du cinéma chinois et étranger de la première moitié du XX^{e} siècle), Editeur HuangHuiling(黄会林), Beijing 北京, Biejing Shifan Daxue Chubanshe 北京师范大学出版社, 2001, p.32.

tradition esthétique. Ce style national revêt une importante signification pratique et une incontestable valeur théorique dans les débuts du cinéma de la nouvelle Chine.

Objectivement, ces films ne sont pas seulement marqués par la tradition du réalisme révolutionnaire fondé dans les années 30, mais ils héritent aussi de la tradition artistique chinoise : Wen yi zai dao (文以载道), selon laquelle, la littérature devrait exprimer le Tao, c'est-à-dire une doctrine porteuse de vérité et de moralité. C'est la raison pour laquelle les cinéastes chinois soulignent la fonction pratique du cinéma, qui est d'éduquer le peuple. Ces films se fondent sur la base du théâtre des ombres ; en même temps, ils cherchent à employer un langage typiquement cinématographique pour raconter : dans la plupart des films de Kun lun, le système du langage cinématographique qui se construit en s'appuyant sur le modèle d'Hollywood[89] et en employant le montage au service de la narration, est déjà élaboré et utilisé habilement.

I.3.4. Le cinéma chinois et le discours national (film du"17ans"et film révolutionnaire)

A partir de la fondation de la République Populaire de Chine en 1949 jusqu'au lancement de la révolution culturelle en 1966, le cinéma chinois est passé par une période de dix-sept ans de développements tortueux. En Chine, les films produits pendant cette période de dix-sept ans s'appellent *shiqi nian dianying*, littéralement en français « les films (de /pendant) "17ans"». Pour encourager le développement du cinéma dans la nouvelle Chine, le gouvernement a laissé plus de liberté à la création. Il suffit que les scénarios contribuent à la lutte contre l'impérialisme, le féodalisme, le capital bureaucratique et qu'ils s'abstiennent de lutter contre l'Union soviétique, le communisme et la démocratie populaire[90]. Pour les films qui n'ont pas de rapport

[89] Ici, celle d'Hollywood en bref, inclus : la structure de l'histoire est dramatique, la figure des personnages est catégorique, le découpage est aisé et fluide.

[90] Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文, *Zhongguo Dianying Fazhan shi* 电影发展史 (L'Histoire du développement du cinéma chinois), volume II, chapitre II, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社,1963, p.393.

direct avec la politique, ils sont autorisés à la condition d'avoir une haute valeur artistique et de ne pas porter atteinte à la propagande politique[91].

Il y avait deux sortes de cinéastes : les cinéastes venant des régions dominées par le Parti Guomin et les cinéastes venant des régions "libérées" (sous la domination des communistes). Ces deux sortes de cinéastes ont travaillé ensemble très rapidement après la fondation de la RPC ; ils ont tourné des films qui représentent la vie des ouvriers, des paysans et des soldats parce que ces classes laborieuses sont considérées comme les représentantes des forces véritablement créatrices de l'histoire et dignes de diriger ce pays socialiste.

A partir de 1956 le président Mao Zedong propose « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent » pour promouvoir le développement de la science, de l'éducation et de la culture. Le cinéma chinois a commencé à innover courageusement. Les thèmes et les styles des films sont plus variés : il y avait des films qui représentaient la révolution et la guerre, par exemple *Dong Cunrui* (GuoWei, 1955), *Guérillas de la plaine (Pingyuan Youjidui*, SuLi et Wu Zhaoti,1955), *Guérilleros du rail* (*Tiedao Youjidui*， Zhao Ming, 1956), des films réalistes : *Fille shangainaise* (*Shanghai Guniang*, Cheng Ying, 1958), *Basketteuse n^{o}5* (*Nv lan Wuhao*, Xie Jin, 1957)； des films adaptés de romans: *Sacrifice de nouvel an* (*Zhu Fu*, Sang Hu, 1956); *Famille* (*Jia*, ChenXihe, Ye Ming, 1956) ; des films adaptés d'opéras : *Le mariage d'une immortelle* (*Tianxian pei*, Shi Hui,1955) etc. Après 1958, la RPC, qui avait déjà interrompu ses échanges culturels avec la plupart des pays du monde, a vu se détériorer ses relations avec l'Union soviétique[92]. Par conséquent, les cinéastes ont cherché à tourner des films qui se concentrent sur les particularités culturelles chinoises. C'est le cas de *Printemps précoce* (Zaochun eryue, 1963), de *Serfs* (Nongnu1963), de *Sœurs de scène* (Wutai jiemei, 1965).

[91] *Ibidem*. p.393.

[92] Zhong Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois), Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995, p.119.

Les films "17 ans" donnent une grande place au discours politique, et ils créent même « le déterminisme du thème (*Ticai juedinglun* 题材决定论)[93] » et « la théorie du héros typique (*Yingxiong Dianxing lun* 英雄典型论) », comme le conclut le chercheur Wu Qizhi : le cinéma chinois entre 1949 et 1966 est caractérisé par son monisme idéologique (la pensée déterminée par la doctrine du PCC)[94]. Cependant, pendant cette période, le cinéma chinois a quand même fait un progrès évident, comme on le voit par exemple en 1953, avec le premier film en couleurs *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai*, et en 1959 avec le premier film en cinémascope *Soldier* (老兵新传) par Zhang Zishen, et l'année suivante avec le premier film stéréoscopique *Les Aventures d'un magicien* (魔术师的奇遇). On peut alors remarquer que la Chine cherche à ce moment là à produire des films qui aient aussi une bonne qualité artistique. Les films "17 ans" représentent la réalité à une époque particulière ; ils attachent de l'importance à la représentation des personnages, explorent les formes artistiques nationales. De plus, à l'occasion de la fondation de RPC, les films "17 ans" favorisent la construction d'une image commune de l'Etat-nation.

La révolution culturelle chinoise commence en 1966 et s'achève à la mort de Mao Zedong en 1976 qui est une période très particulière en Chine. Pour l'histoire du mouvement communiste, ainsi que pour l'art, la culture traditionnelle, l'idéologie, toutes les formes de la pensée, les dix ans de la révolution culturelle ont provoqué un chaos et une destruction considérables au niveau national ; ce dont rend compte l'expression officielle : « dix années de calamités ».

---

[93] Avant 1949, il y avait plusieurs genres de cinéma chinois : film d'action, film d'amour, film de l'éthique social et film avec des costumes anciens. Après 1949 c'est le thème qui donne sa valeur à un film, parce qu'en grande partie, le cinéma devient un produit planifié de la propangande du gouvernement. Ce sont les thèmes dans le domaine de l'industrie, de l'agriculture, du militaire qui déterminent les films. Par conséquent, c'est l'importance du thème qui décide de la valeur du film.

[94] L'industrie cinématographique dominée par l'appareil d'État. Voir dans Qi Zhi 啟之, *Mao Zedong Shidai de Renmin Dianying 1949-1966* 毛澤東時代的人民電影 1949-1966 年 (Le Cinéma du peuple pendant l'époque de Mao Zedong de 1949 à 1966)), Taipei 台北, XiuWei Chuban 秀威出版, 2010, p. iii.

Dans le domaine du cinéma, l'industrie cinématographique a été considérablement ralentie ; par rapport à la période des films "17 ans", elle a été placée sous un contrôle très étroit. Jiang Qing, l'épouse de Mao, ainsi que trois autres hommes[95] qui ont accédé au cercle central du pouvoir durant la Révolution culturelle ont formé la « Bande des Quatre ». Jiang Qing, a nié complètement la valeur des films "17 ans" ; de ces films elle a dit : « ce sont des herbes vénéneuse qui contrent le Parti communiste et le socialisme », « propagent des lignes fausses », « donnent une mauvaise image des cadres du Parti communiste et décrivent l'amour[96]. » En conséquence, la quasi-totalité des films réalisés avant 1966 ont été bannis des écrans. Toutes les revues publiés avant cette époque ont été interdites ; de nombreux studios ont été fermés ; de nombreux cinéastes ont subi des emprisonnements, des tortures, et ont même été persécutés jusqu'à la mort.

Jiang Qing a organisé la création d'un cinéma entièrement nouveau, enpruntant ses formes à l'opéra de Pékin, mais dont les thèmes sont voulus résolument révolutionnaires ; ce cinéma a été appelé « Opéra révolutionnaire modèle » (Geming Yangban xi). Jiang Qing l'érige en modèle absolu pour les autres arts ; toute création littéraire est appelée à s'en inspirer. Pendant la création de l'opéra modèle, la « Bande des Quatre » a indiqué la règle des *trois contrastes* (San tu chu, 三突出) que tous les films voire toutes les formes d'art devaient suivre. Ces trois règles sont les suivantes : parmi tous les rôles faire ressortir les personnages positifs ; parmi tous les personnages positifs faire ressortir les héros, et enfin parmi les héros faire ressortir le héros principal. Sur la base de l'opéra révolutionnaire modèle et de la règle des trois contrastes, de 1969 à 1972, huit films d'opéra modèle sont tournés sous le contrôle de Jiang Qing. Si l'on étudie les formes cinématographiques de l'opéra révolutionnaire modèle, on peut en tirer un langage cinématographique, qui s'appelle « le principe des

[95] Les trois autres hommes de la « Bande des Quatre »: ZhangChunqiao 张春桥, Yao Wenyuan 姚文元 et Wang Hongwen 王洪文.

[96] Décrire l'amour dans les œuvres littéraires est considéré comme prôner un ton bourgeois.

seize mots[97] ». Cette expression signifie que dans l'échelle des plans, il faut représenter les héros par des plans plus rapprochés que ceux des ennemis ; dans l'éclairage : il faut placer les héros sous une lumière vive, et laisser les ennemis dans une lumière plus sombre ; pour qui concerne la taille des personnages, il faut représenter les héros plus grands que les ennemis ; pour l'angle de prise de vue, représenter les héros en contre-plongée, au contraire, les ennemis en plongée. Enfin, sur la base du principe des seize mots, s'ajoute un autre principe, celui des couleurs: il faut représenter les héros avec des couleurs chaudes, et les ennemis avec des couleurs froides. Ces règles ont pour but de mettre en valeur la puissance des héros dans toutes leurs dimensions.

Le cinéma de l'opéra modèle revêt une forme spéciale créée pendant la révolution culturelle. Il représente la vie moderne avec une forme d'art traditionnel celle de l'Opéra de Pékin. Bien qu'à cette époque le cinéma chinois ait pu emprunter certaines formes à l'art occidental, en particulier au ballet, comme l'a vu pour la première fois dans le film *Le Détachement féminin rouge*, on peut dire que, sous la direction des règles de la création, comme l'utilisation des trois contrastes et « les seize mots », qui déterminent un langage cinématographique spécial, le cinéma chinois de cette époque est resté plutôt dogmatique et stéréotypé.

A propos des films de fiction, par rapport aux cinquante-huit œuvres produites en 1965, c'est-à-dire, la dernière année avant la « révolution culturelle », « aucun film n'avait été tourné entre 1967 et 1969, à part un dessin animé de court métrage et des films politiques. Les cinq films réalisés en 1970 de même que les deux films réalisés en 1971 n'ont été que des tournages de ballets et d'opéras « révolutionnaires à thèmes contemporains » [...] Les neuf films de 1972 et les huit de 1973 ne dérogeaient pas à cette règle[98] ». En 1974, la production cinématographique avait repris, mais comme la

[97] Une traduction littérale de cette expression chinoise : ennemis loin, je proche ; ennemis sombres, je clair ; ennemis petits, je grand ; ennemis en plongée, je en contre-plongée. (敌远我近，敌暗我明，敌小我大, 敌俯我仰).

[98] *Le Cinéma Chinois*, Sous la direction de Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, Edition Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p.143.

politique restait encore sous la direction de la « Bande des Quatre », le tournage des films suivait toujours le principe des trois contrastes. D'abord, ce furent des remakes en couleur des films des années 50, comme *Reconnaissance à travers le Yangzi*, *Nan Zheng Bei zhan*. Jiang Qing avait pensé prendre ces remakes comme modèles de films de fiction, mais les films n'ont jamais connu le succès de la première version[99]. Puis, les cinéastes ont commencé à faire de nouveaux films, dont la thématique était très marquée par l'histoire politique contemporaine, mais qui n'ont pas pu se dégager des limites idéologiques et esthétiques fixées par les règles.

I.3.5. Détachement de la politique, retour de la réflexion sur la société et la culture

Après la révolution culturelle, le cinéma chinois est entré dans une nouvelle période, appelée *la nouvelle phase* (1976-1989). Le cinéma chinois est d'abord passé par une période de reconstruction. En 1977 et 1978, une cinquantaine de films de fictions ont été tournés. Il y avait trois catégories de thèmes : le dévoilement et la critique des crimes de la « Bande des Quatre » ; la représentation de l'histoire révolutionnaire ; les récit portant sur la lutte entre les ennemis de classe et la police.

Après 1979, le cinéma chinois a changé considérablement, le cinéma a subi une rupture, ce qui veut dire que le cinéma, après avoir été un instrument de propagande politique, est devenu un mode d'expression par lequel les artistes incarnent leurs expériences et réflexions. Comme l'observe Zheng Dongtian, après 1979, « Le cinéma « théâtre des ombres » se divise en plusieurs branches, dont l'esthétique, les modalités et les styles sont variés ; les films d'art et d'essai à vocation politique se ramifient en plusieurs catégories : l'art et l'essai, le film de propagande, le film commercial, le film expérimental et un genre hybride composé de ces

[99]Lu Hongshi 陆弘石, *Zhongguo Dianyingshi1905-1949* 中国电影史 1905-1949 (L'Histoire du cinéma chinois de1905 à 1949), Beijing 北京 : Wenhua Yishu Chubanshe 文化艺术出版社, 1998, p.137.

caractéristiques ; la théorie cinématographique peut même dépasser la pratique et propose des distinctions plus fines[100] ».

En 1984 quatre films réalisés par de jeunes cinéastes ont entraîné une répercussion considérable dans le domaine cinématographique en Chine ; leurs œuvres étaient très différentes de celles des réalisateurs précédents. Ces quatre nouveaux films sont : *One and Eight* (réalisé par ZhangJuanzhao, 1984), film plus rigoureux et plus systématique qui marque les tous débuts des réalisateurs de la cinquième génération et qui est singulièrement remarquable par la qualité des cadrages qu'on y trouve. *La Terre jaune* (réalisé par Chen Kaige, 1984) qui provoque un véritable choc visuel, d'abord par « la sobriété de son expression, qui frise l'ascèse, son expression visuelle qui émane de l'image se substituant le plus souvent à l'expression verbale[101] ». C'est aussi le film qui a permis d'ouvrir pour le cinéma chinois une première brèche, au-delà de ses frontières nationales vers le marché international permettant alors au public occidental, selon les termes d'un journaliste québécois, de découvrir un cinéma jusqu'alors presque complètement inconnu[102]. *La Loi du terrain de chasse* (réalisé par Tian Zhuangzhuang,1984) , *Le carnage dans la vallée noire* (réalisé par WuZiniu, 1984) mettent en scène de très nombreux paysans, victimes de la guerre qui sert de toile de fond à ce film.

Ces quatre films donnent une nouvelle conception de la mentalité et de l'esthétique et ils montrent aussi l'émergence des réalisateurs de la cinquième génération. Les réalisateurs de cette génération, issus de l'école du cinema de Pékin, se font connaitre à l'étranger après la réouverture de la Chine en 1978. Depuis leur adolescence, ils ont été envoyés aux champs pour être rééduqués ; c'est là qu'ils ont redécouvert la Chine : les paysages des régions reculées, les paysans, la tradition culturelle. Au cours de cette période, grâce à leur expérience et en particulier leur

---

[100] Zheng Dongtian 郑洞天, « Jinjin qi nian 仅仅七年 (Seulement sept ans) », *Contemporary Cinem* 当代电影, n°1/1987.

[101] Régis Bergeron, *Le cinéma chinois1984-1997*, Edition institut de l'image, 1997, p.35.

[102] *Le Matin*, le 3 septembre 1985 à Montréal. Cité dans Régis Bergeron, *Le cinéma chinois1984-1997*, Edition institut de l'image, 1997, p.38.

proximité avec le peuple, chacun d'entre eux a eu la capacité de réfléchir de manière indépendante et dans une perspective historique, ce dont témoigne cette citation du réalisateur Yin Li[103] : « Ce qu'il y a de plus respectable et de plus louable chez ceux de la cinquième génération, c'est leur individualité. Ils font tous des films totalement différents les un des autres. La plus grande chose qu'ils ont en commun, c'est probablement leur différence[104]. » Grâce à l'éducation qu'ils ont reçu à l'université après la révolution culturelle, ils ont utilisé dans leurs films les théories cinématographiques occidentales. Par conséquent, ils ont traité de la culture chinoise et des sujets qui lui sont liés avec les modes d'expression des élites. Face à un environnement de plus en plus ouvert, ils ne cessent de chercher une façon de concilier la mondialisation avec les caractéristiques nationales des films chinois. On peut prendre comme exemple des films produits par les réalisateurs de cette génération *Terre jaune* (1984), *le Sorgho Rouge* (1987), *Judou* (1989), *Épouses et concubines* (1991), *Adieu ma concubine* (1993) etc. qui sont considérés comme « le nouveau film de folklore[105]» (xin minsu dianying 新民俗电影).

Tous les langages cinématographiques dans les films mis en scène par les réalisateurs de la cinquième génération sont consacrés à la mise en valeur d'une réflexion culturelle profonde. Malgré leurs différences, on trouve en effet des points

[103] Yin Li 尹力 (1957-), un réalisateur chinois, il est entré en 1978 à l'Institut du cinéma de Pékin dans le département de la direction artistique. Il fait partie de la promotion des réalisateurs dits de la cinquième génération.

[104] Hu Zhifeng 胡智峰, Nnie Wei 聂伟, Zhou Xing 周星, Yin Li 尹力, « Zhongguo « Diwu dai » Dianying Sanshinian Daxing Xueshu Yantaohui Jiyao 中国“第五代”电影三十年大型学术研讨会纪要 (Compte rendu de la trente ans de création des réalisateurs de la cinquième génération), *Dianying Xinzuo* 电影新作, n°3/2014, p.19-39.

[105] Cette expression désigne les films des années quatre-vingts et du début des années quatre-vingt-dix des réalisateurs de la cinquième génération qui prennent des éléments folkloriques comme moyens de représenter l'image de la Chine en tant que spectacle oriental. Pour en savoir plus sur *le nouveau film de folklore* des réalisateurs de la cinquième génération, nous pouvons consulter le texte de Xu Ping 许萍, « The New Folk-Custom Movies 作为东方奇观的新民俗电影 », dans *Contemporary Cinema* 当代电影, n°02/2005, p.125-127. Le mot « nouveau » distingue les films de cette période de ceux qui sont souvent sortis plus tôt et qui représentent la vie exotique des ethnies minoritaires chinoises, comme par exemple, *Five Golden Flowers* 五朵金花 (Wang Jiayi, 1959) *Third Sister Liu* 刘三姐 (Su Li, 1960), *A Shima* 阿诗玛 (Liu Qiong, 1964).

communs chez la plupart de ces réalisateurs : tous sont habiles à utiliser l'espace, l'environnement pour raconter une histoire ; ils attachent de l'importance au thème ; c'est ce dernier qui détermine la représentation des personnages. Presque toujours, les réalisateurs de la cinquième génération situent l'action de leurs films dans le passé, plus ou moins récent, comme si les maux qu'ils dépeignent étaient désormais révolus. Les films aux thèmes ruraux ont leur préférence ; c'est parce que, pour la plupart, ils ont été familiarisés avec la vie à la campagne par les séjours forcés que les péripéties de la révolution culturelle leur ont imposées. Ils représentent souvent l'individu en conflit avec les pressions exercées par la société et la culture traditionnelles. Les personnages ne sont plus stéréotypés, mais présentent des aspects variés, qui résultent du choix des réalisateurs.

I.3.6. La modernisation et le pluralisme du cinéma chinois

A partir des années 70, les recettes et le nombre d'entrées des spectateurs chinois décroissent mais après 1995, cette situation a changé. C'est parce que premièrement, les capitaux internationaux pénètrent l'industrie cinématographique chinoise dans les années 90. Deuxièrement, depuis 1994, la Chine a ouvert la voie à l'importation de dix films étrangers chaque année[106]. Le marché intérieur est devenu dynamique, ce qui a créé aussi un espace de marché pour les films nationaux chinois. Mais les films chinois attirent moins les spectateurs chinois que les films hollywoodiens.

Selon l'origine des capitaux, il existe principalement deux types de films chinois. Dans le premier type, la façon de représenter la Chine est influencée par l'imagination de ceux qui financent et produisent des films. Donc, la Chine dans ces films correspond à l'image que s'en font les étrangers : une Chine moderne et ouverte, mais en même temps, il faut que ces films soient adaptés au goût du public chinois ;

[106] Zhang Yiwu 张颐武, *Zhongguo Gaige Kaifang Sanshinian Wenhua Fazhanshi* 中国改革开放三十年文化发展史(Histoire du développement de la culture pendant trente ans depuis la Réforme et de l'Ouverture de la Chine), Chapitre II, Shanghai 上海, Shanghai University Press 上海大学出版社, 2008.

on peut prendre comme exemple le film *Miss Morphis* (1994). Dans le deuxième type de films, ce sont des capitaux privés chinois qui soutiennent le tournage et la production, donc, la réalité de la Chine dans ces films correspond à l'image culturelle que s'en fait le peuple chinois, comme on le voit dans les films *Father and Sons's Car* (réalisé par Liu Guoquan, 1990), *Sub-Husband* (réalisé par Chen Guoxing, 1993), *The Making of Steel* (réalisé par Lu Xuechang, 1997). Ces deux types de films sont différents de ceux qui sont créés par les réalisateurs de la cinquième génération : les films des réalisateurs de la cinquième génération donnaient souvent une image de la Chine aux spectateurs occidentaux et cherchaient une résonance culturelle dans les milieux intellectuels, et pour ces deux types de films, les spectateurs chinois se reconnaissent dans les personnages qui sont issus de leur propres vie / imagination.

Il est intéressant de noter que dans cette période, ont été réalisés de nombreux films de *la mélodie principale* qui représentent le principal courant idéologique et social. C'est le résultat d'une intégration de la politique et de l'économie dans le domaine de la culture. En ce sens, on peut dire que le cinéma fait un retour à l'intérieur de la Chine, c'est-à-dire que par rapport aux discours élitaires de la cinquième génération le spectateur ordinaire chinois est le spectateur visé ; le thème du cinéma est tiré de la vie du peuple, tout le monde comprend et même se sent proche ; le but est d'enrichir la vie du peuple chinois, non de gagner un prix à l'étranger.

A la fin des années 1990, dans le cadre du festival du printemps, *The Dream Factory* (1997), un film réalisé par Feng Xiaogang est sorti en salle. A partir de là, à chaque festival du printemps[107], FengXiaogang lance un film. *Be There or Be Square* (1998), *Sorry Baby* (1999), *A Sigh* (2000), *Big Shot's Funeral* (2001), *Téléphone mobile* (2003), *Un monde sans voleur* (2004) etc. A partir de cet exemple, les films sortent régulièrement au moment du festival du printemps. Les films de Feng Xiaogang qu'on appelle *He Sui Pian* (en français *le film qui célèbre le nouvel an* 贺岁片) font partie de la culture urbaine populaire chinoise et correspondent bien à la

[107] Festival du printemps est un autre nom de la célébration du nouvel an chinois.

psychologie et au comportement des spectateurs chinois, ce qui pourrait avoir comme effet qu'ils puissent ne pas être accessibles aux spectateurs occidentaux. Les thèmes reflètent toujours les phénomènes sociaux actuels concernant surtout les petites gens. Le fait que de plus en plus de films sortent en salle pour le nouvel an chinois signifie que l'industrie cinémathographique chinoise commence à avoir conscience de l'obligation de satisfaire les besoins spéciaux du marché chinois. L'attention à la période des fêtes traditionnelles chinoises permet aux films du nouvel an de devenir la marque unique du cinéma chinois de cette époque lui permettant de concurrencer les films d'importation. Leur succès stimule la réalisation de superproductions chinoises. Les films du nouvel an permettent un important développement des films commerciaux chinois et ainsi le retour dans les salles de cinéma des spectateurs chinois[108].

En ce début de XXI^{e} siècle, la notion de superproduction n'est pas seulement réservée aux films hollywoodiens, mais s'applique aussi à un nouveau type de cinéma chinois et asiatique. Cette superproduction chinoise cherche à faire éclater la frontière entre le marché cinématographique à l'intérieur et à l'extérieur de la Chine, et vise à produire des films nouveaux, avec de vastes décors, de nombreux figurants, qui peuvent permettre aux entreprises qui les produisent d'être côtées sur les grands marché mondiaux. Le réalisateur représentant de la cinquième génération, Zhang Yimou, a créé successivement *Héros* (2002) et *Le secret des poignards volants* (2004) qui ont eu du succès à la fois dans le marché intérieur de la Chine et à l'extérieur. Cela apporte également une possibilité de mondialiser le cinéma chinois. A partir de la réussite du film *Héros* et *Le secret des poignards volants*, il y a en Chine de plus en plus de surproductions qui sont internationales dans la fabrication ; quant au contenu, il dépasse les frontières culturelles, dans la mesure où ces films racontent toujours des histoires qui se passent dans un espace irréel. C'est ainsi qu'apparait une nouvelle image de la Chine, celle d'un pays riche et fort.

---

108 Yin Hong 尹鸿, « Quanqiuhua, Haolaiwu yu Minzu Dianying 全球化，好莱坞与民族电影 (La mondialisation, l'Hollywood et le cinéma national) », *Literature and Art Studies* 文艺研究, n^{o} 6/2000, p.98-108.

Si l'on considère la série de films imitant *Héros* à partir de 2002, il semble que dans les superproductions chinoises, les éléments culturels nationaux deviennent une sorte d'accessoire ou de décoration pour l'ensemble des spectateurs qu'ils soient chinois ou non. Plusieurs films visent à être des superproductions, mais l'attitude des cinéastes est marquée par un manque de vision artistique et de sincérité : le contenu est faible ; l'histoire racontée reste superficielle et souvent naïve, et ne correspond pas véritablement à la réalité. Cette situation a commencé à changer depuis la sortie de *Héros de guerre* en 2007. Comme les autres films de Feng Xiaogang, *Héros de guerre* transcrit bien la psychologie des Chinois, et cette fois-ci il raconte une histoire réaliste dans un style épique. Il concilie l'émotion patriotique et la technique hollywoodienne. De plus, grâce à *Héros de guerre*, il semble que les films nationaux chinois aient trouvé une manière de faire des superproductions hollywoodiennes en racontant des histoires locales.

Cette tendance devient encore plus nette après 2012. La sortie de *Under the Hawthorn Tree* en 2010 a ravivé une mémoire commune pour les générations chinoises qui ont vécu leur jeunesse pendant la révolution culturelle, notamment, par rapport aux relations amoureuses qui avaient été occultées dans les films de l'époque ; et ces spectateurs, qui ont la capacité financière d'aller au cinéma, contribuent au succès commercial de ce film. Donc, après le succès de *Under the Hawthorn Tree*, plusieurs films produits en 2012 et 2013 ont suivi cette logique de redécouverte de la mémoire commune. Rapidement, revenir à la mémoire commune devient un but social pour le cinéma chinois. Ainsi, les films chinois, comme *Back to 1942* (2012), *So Young* (2013), *American Dreams in China* (2013), qui ravivent cette mémoire ont obtenu un grand succès.

Conclusion

Dès le départ et dans son développement, le cinéma chinois, tant du point de vue du contenu que de la forme, a toujours entretenu des liens étroits avec l'histoire, la politique, l'économie et la culture de la Chine. Depuis l'enregistrement de l'Opéra de Pékin en 1905 (le premier film chinois « Dingjun shan ») jusqu'au film de l'Opéra

modèle, une création de la révolution culturelle dans les années 60-70, le cinéma chinois emprunte beaucoup d'éléments à l'art traditionnel chinois, par exemple le scénario, le jeu des acteurs, le décor etc. Depuis le théâtre des ombres des années 20-30 jusqu'au mouvement de dédramatisation et de détachement des éléments théâtraux dans les années 70-80, le cinéma chinois s'est donné sa propre théorie cinématographique : malgré le mouvement de dédramatisation apparu pendant la "nouvelle période", le théâtre des ombres, qui présentait des mélodrames éthiques, influence encore la tradition cinématographique chinoise dans certaines catégories de films. Depuis les films de l'aile gauche et de la défense nationale des années 30-40, jusqu'aux films de *la mélodie principale* des années 80-90, le cinéma chinois est resté en rapport étroit avec la politique de la Chine : le cinéma de propagande n'est pas seulement un reflet de l'idéologie du pouvoir dans le domaine du cinéma, mais aussi un besoin pour construire une "communauté imaginée" avant et après la fondation de la République Populaire de Chine (RPC). A travers l'évocation de la pensée confucéenne dans les films de fiction des années 20, et l'esthétique poétique classique chinoise exprimée dans le film *Le Printemps dans une petite ville* en 1948, ainsi qu'à travers les réflexions humanistes sur l'histoire et la culture chinoise dans les films des réalisateurs de la quatrième et cinquième génération, on voit que les cinéastes chinois cherchent à utiliser le langage cinématographique chinois pour donner une image de la Chine. En bref, le développement du cinéma chinois porte sa caractéristique nationale et montre de façon évidente l'identité nationale du cinéma chinois.

Nous pouvons conclure que le cinéma d'une nation possède sa propre identité culturelle et a toujours conscience de représenter la singularité de sa propre culture.

Notre analyse a montré que c'est grâce à un contexte qui lui est propre que le cinéma national apparaît et se développe, mais l'élément le plus important qui permet son existence est souvent la volonté de l'homme : ce sont les artistes traditionnels, les intellectuels, les hommes politiques d'une culture qui ne cessent d'utiliser cette expression et qui lui donnent et redonnent son sens, autrement dit, le cinéma national est le résultat de l'intervention de la volonté de l'homme et de la société. Le cinéma

national chinois existe en raison de la conscience de soi des Chinois et d'une intervention profonde des mesures politiques. Premièrement (1 partie du chapitre I), c'est l'influence de la géographie et de l'histoire dans l'établissement d'une stabilité et d'une continuité culturelle, ainsi que le langage qui ont permis aux Chinois d'avoir la conviction que leur identité nationale est déterminée et unique. Deuxièmement, l'appellation « cinéma national » est reconnue dans la pratique comme une expression usuelle. En effet, d'un point de vue théorique, malgré deux vagues de discussion, les cinéastes chinois ne sont pas arrivés à trouver une définition qui recueille l'accord de tous, mais l'usage commun de cette expression montre que le cinéma national en Chine est influencé profondément par l'idéologie propre à la société chinoise et en même temps la reflète. Troisièmement, en ce qui concerne la régulation officielle du cinéma national, le gouvernement prend des mesures politiques qui mettent en valeur l'identité nationale ; ainsi il est certain que le cinéma national n'est pas une catégorie marginale en Chine, et que la production du cinéma national est déterminée par une motivation forte et stable. Tout au long de son histoire le cinéma chinois a montré ses caractéristiques nationales.

Bien que l'on ne puisse pas définir strictement le cinéma national chinois, nous nous proposons de chercher des éléments à partir desquels on puisse cependant en saisir les caractéristiques. Nous avons retenu trois critères : le tournage, la présentation, la réception.

D'abord, le tournage. On peut considérer comme appartenant au cinéma national chinois les films tournés principalement en Chine et en lien avec l'histoire de la Chine. C'est une limitation des dimensions spatio-temporelles. Comme on l'a montré, la Chine a un lien étroit avec la terre et le territoire. Le film a donc un rapport avec la culture, l'économie et la politique ou tout simplement la terre de la Chine. Il s'agit aussi de l'attitude et de la conception de l'histoire de la Chine chez l'auteur. Cette attitude et cette conception vont se transformer chez lui en une forte motivation avant et pendant le tournage du film, et donner au film un sens qui consacre son identité culturelle. Souvent, les réalisateurs de cinéma national, spécialement ceux de

la cinquième et sixième génération, ont la conviction qu'ils créent leurs films pour leur nation, et qu'ils portent une mission sur leurs épaules. Plusieurs réalisateurs ont dit qu'ils tournaient des films pour la nation et pour le peuple qui vit sur cette terre, ou pour les Chinois de leur génération. Ainsi selon les termes du représentant des réalisateurs de la cinquième génération, Chen Kaige, « nos émotions sont profondes et compliquées et elles ne sont pas faciles à exprimer avec des mots. Elles sont un mélange à la fois de chagrin et de joie qui émanent d'une réflexion répétée et continue ; elles se composent de la conscience de l'histoire de la Chine et de la responsabilité d'y réfléchir comme d'autres l'ont fait dans le passé ; elles sont un espoir et une conviction par rapport à l'avenir...j'espère exprimer cette conviction et ces émotions dans mes œuvres[109]. »

Ensuite, la présentation. Les films présentent la façon de vivre et l'état psychologique des Chinois. Ce critère assure que le thème du film va avoir un lien avec la Chine, et que son contenu reflètera les observations et les pensées des réalisateurs sur la Chine, que ce soit dans le domaine politique, culturel ou autres. Ce peut être très subjectif de refléter des expériences et des émotions personnelles, mais cela permet aux spectateurs de voir des membres de cette nation ; comme en de nombreux films de la quatrième génération, nous voyons, par une façon personnelle de s'exprimer, l'influence de la Révolution Culturelle sur l'individu. Il est aussi possible que le film reflète la Chine de façon plus objective. Quelle que soit l'attitude de l'auteur, grâce au film, les spectateurs peuvent connaître la Chine.

Enfin, la réception. Les films du cinéma national sont projetés surtout en Chine ; la Chine est le marché principalement visé. En raison de la distance entre les cultures, il y a des sujets, des expressions orales, des images significatives etc. dans les films qui ne peuvent parfois produire des effets, des résonances que sur les spectateurs qui ont déjà des connaissances de cette culture. Donc, la culture des

[109] Chen Kaige 陈凯歌, « Huaizhe Shenzhi de Chizi Zhiai 怀着深挚的赤子之爱 (L'amour pur que je voue) », *Huashuo Huang Tudi 话说黄土地,* Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 1986, p.265.

spectateurs leur permet d'accéder au cinéma national. De plus, la psychologie du spectateur et son habitude d'aller au cinéma sont différentes selon les cultures ; donc, ce qui compte pour les spectateurs est son identité culturelle plus que nationale. Pour le cinéma national chinois, les spectateurs visés sont principalement les Chinois, peu important l'endroit où ils habitent.

En conclusion, le cinéma national rassemble de façon synthétique divers éléments nationaux qui tiennent au thème, au contenu, au style, au contexte et à l'émotion, comme ce qui est confirmé par Chris Berry et Mary Farquhar (China on Screen), le cinéma chinois ne peut pas être compris sans être rapporté à la nation.

I.4. Le cinéma national chinois à l'ère de la mondialisation

Le cinéma national est comme une forme culturelle de la construction de l'identité nationale ; il est inévitable de parler de son contexte social, parce que sans un environnement habité de l'"autre", il n'y aura pas de conscience de "soi-même".

Peu importe la façon dont le cinéma national représente l'identité nationale, nous pouvons voir les caractéristiques d'une nation. Le problème est que cette présentation doit être identifiable au sens culturel et national. Si un film national n'est projeté que dans sa propre nation, « le cinéma national » va perdre sa nécessité, son sens d'exister. Si un film national peut être vu en dehors de sa propre nation, mais que les spectateurs étrangers ne le comprennent pas, pour ces derniers il est reçu comme s'il était un film de science-fiction ; dans ce cas-là, pour le cinéma national, il est impossible de construire une identité nationale. Il semble qu'un environnement ouvert et dans lequel la culture circule bien et est partagée, soit une condition essentielle pour le cinéma national. Donc, il est indéniable que, actuellement, la mondialisation constitue une condition incontournable pour la production du cinéma national.

I.4.1. La mondialisation : un environnement plus homogène ?

4.1.1. La mondialisation

Sans entrer dans la différence de sens entre la mondialisation et la globalisation[110], on peut dire que la mondialisation est un processus qui peut être daté du début de XVI^{e} siècle[111] ; ensuite, on peut observer une phase moderne de 1850 à 1945 ; enfin, de nos jours c'est la mondialisation contemporaine.

En général, il y a quatre sens différents pour la mondialisation :

Selon le premier, la mondialisation concerne certains éléments essentiels qui s'étendent dans une sphère mondiale. Les éléments essentiels sont : le capital, l'information, les ressources financières, la socialisation issue de la division du travail et de la production, l'économie de marché, etc. La mondialisation complète est

---

[110] 1. Selon Jean-Michel Frodon, globalisation—sauf en France où on préfère le mot mondialisation. (La mondialisation suscite un très grand nombre de stratégies de résistance à son principe même comme au modèle dominant selon lequel elle tend à se manifester (le terme « altermondialistes » désignant ensemble ceux qui se reconnaissent dans l'une ou l'autre démarche). Parmi ces stratégies, certaines sont de nature linguistique, il est logique que le mot même qui désigne le processus en soit l'enjeu. L'emploi généralisé dans le monde au mot « globalisation », qui vient de l'anglais, est en effet une manifestation du processus selon le modèle libéral où l'influence nord-américaine joue un rôle décisif. Voir dans Jean-Michel Frodon, *Horizon cinéma - L'art du cinéma dans le monde contemporain à l'âge du numérique et de la mondialisation*, Editeur : Cahiers du cinéma, 2006, p.15.

2. « Ce qui se "globalise" rappelle-t-il, tend à devenir un ensemble régi par des règles telles que le tout organisé constitue un "système". » A l'inverse, « ce qui se "mondialise" tisse de multiples liens et interconnexions entre les Etats-nations, les entreprises, les sociétés de telle sorte que les événements, les décisions survenant en un lieu de la planète retentissent plus ou moins intensément sur les individus et les collectivités vivant en d'autres lieux. » Définie en ce sens, la mondialisation, ajoute H. Bartoli, ne peut être assimilée trop vite à une loi qui s'appliquerait uniformément aux quatre coins de la planète. Voir dans Henri Bartoli, « La mondialisation doit être gouvernée », revue *Quart Monde*, n°175, septembre 2000.

3. La globalisation « se conjugue avec le maintien de la logique locale des marchés », la mondialisation signifie l'« interconnexion brutale » de ces marchés. Voir dans Hervé Dumez et Alain Jeunemaître, « Comprendre la globalisation », *La Gazette de la société et des techniques*, n°4, septembre 2000, p.1-4.

[111] Voir dans David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt et Jonathan Perration, *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Stanford University Press, 1999.

caractérisée par l'expansion des domaines politique, économique, culturel, militaire, technique, énergique etc.

Selon le deuxième, au point de vue de l'espace-temps, la mondialisation est un processus qui dépasse les frontières de l'état nation, et qui supprime toutes les barrières et les limites. Dans ce processus, l'homme ne cesse pas de franchir les limites de l'espace-temps et les limites sociales, comme celles offertes par les systèmes institutionnels et les cultures, pour réaliser une interconnexion avec le monde entier. L'homme ressent que le temps et l'espace se resserrent, lui permettant ainsi de multiplier ces activités.

Selon le troisième, dans la tendance à la mondialisation, la relation est renforcée entre toutes les parties qui construisent ce monde. Les hommes qui sont issus de cultures différentes vivent dans une situation complexe qui va jusqu'à la confusion des cultures, des pays, des individus, confusion qui s'exprime par la formule chinoise : « tu es en moi et je suis en toi ». La connexion entre les gens est renforcée, personne ne peut vivre sans les autres. Certains vont plus loin et croient que la mondialisation est une tendance à l'homogénéisation.

Enfin, selon le quatrième, la mondialisation correspond à la conscience mondiale de post-modernité qui veut dépasser voire nier les limites des classes sociales, des nations et des états. Elle souligne l'exigence de construire une connaissance, une valeur commune de tous les humains tout en respectant cependant les différences.

Il n'y a pas encore de définition précise de la mondialisation. Tous les économistes, les politiques, les sociologues ou bien les spécialistes de la culture générale expliquent la mondialisation selon leur point de vue. De toute façon, depuis les années 70, la mondialisation est devenue une des notions les plus utilisées dans le domaine des sciences sociales au niveau mondial, et puis elle est devenue un point de vue pour observer les phénomènes sociaux ; sur elle repose même le contexte de la connaissance de nos jours. Malgré son sens complexe et son interprétation difficile, il est certain que, comme la pensée de Beck Ulrich : « L'époque où une société se

limitait à un territoire dans lequel on voulait déterminer les idées et les pratiques dans les domaines politique, social et scientifique est terminée. Par conséquent, le processus de mondialisation de la culture et de la politique accompagne celui du capitalisme ; tous deux provoquent une débâcle de la socialisation du territoire et du principe institutionnel sur lesquels l'homme élaborait sa propre image et sa vision du monde[112]. »

Les recherches sur la mondialisation constituent un objectif central pour les sciences sociales dans le monde entier surtout depuis les années 90 et jusqu'au début du XXI[e] siècle. Ces dernières années, ces recherches sont relativement moins nombreuses que dans les années 90, mais il est indéniable que la mondialisation reste encore comme le contexte le plus marquant aujourd'hui : toutes les grandes questions d'économie, de politique, de société, de droit, de culture sont en lien avec ce contexte. Et les recherches présentées dans les revues académiques portent sur le thème de la « mondialisation » et concernent presque toutes les domaines des sciences humaines. Par exemple il s'agit de l'étude de la gouvernance mondiale, de la mondialisation économique, de la mondialisation culturelle, de la justice globale, la mondialisation politique etc[113].

---

[112] Beck Ulrich 乌尔里希·贝克, « Quanqiuhua shidai minzhu zenyang caishi kexingde? 全球化时代民主怎样才是可行的？ (A l'ère de la mondialisation comment la démocratie fonctionne?) », dans *Quanqiuhua yu Zhengzhi* 全球化与政治(*La mondialisation et la politique*), Beijing 北京, Zhongyang Bianyi Chubanshe 中央编译出版社, 2000, p.14.

[113] D'après la recherche de Rosabeth M. Kanter, en 1984, il n'y a que trois articles utilisant "mondialisation" dans leurs titres ou résumes parmi 1600 revues à travers 55 pays. Emblée 1994, il y 112 articles, c'est 37 fois par rapport le chiffre en 1984. Voir dans R. M. Kanter and T. L. Pittinsky, « Globalization：New Worlds for Social Inquiry », *Berkeley Journal of Sociology*, Vol 1995-1996, p.1-20. À la fin de 2000, les résultats sur "mondialisation" qu'on peut trouver sur Internet (Yahoo), c'est plus que cinquante milles (voir dans Wen Jun 文军, « Jingji yu Shehui Xifang Duoxueke shiye zhong de Quanqiuhua Gainian Kaoping 经济与社会: 西方多学科视野中的全球化概念考评 (Economie et Société: Analyse du concepte de la mondialisation au point de vue pluridisciplinaire occidentale) », *Social Sciences Abroad* 国外社会科学, Beijing, n°3/2001. Aujourd'hui, ce chiffre devient presque quarante millions.

4.1.2. Tension entre mondialisation de la culture et l'identité nationale

« Dans un monde où des voix trop nombreuses parlent en même temps, un monde où le syncrétisme et l'invention parodique deviennent la règle, non l'exception, un monde multinational et urbain de l'éphémère institutionnalisé—où des vêtements américains, fabriqués en Corée, sont portés par des jeunes en Russie, où les "racines" de chacun sont en quelque sorte coupées—, dans un tel monde, il devient de plus en plus difficile de rattacher l'identité et la signification humaine à une "culture"ou à un "langage"cohérent. » (James Clifford, Malaise dans la culture).

L'expression de « mondialisation de la culture » signifie que la culture et les produits culturels circulent de plus en plus par toutes sortes de manière à l'échelle du monde. La configuration de la mondialisation de la culture serait caractérisée d'un côté par la rencontre entre des cultures fragmentées, locales, ancrées dans la longue durée de l'histoire, d'un autre côté par la mise à disposition sur le marché de biens et de services offerts par des industries récentes ainsi que par des systèmes d'échanges et de communications globalisées. Dans *Global Transformations : Politics, Economics and Culture*, les auteurs décrivent la configuration de la mondialisation culturelle contemporaine selon quatre aspects : l'étendue du réseau, l'intensité de l'interaction, la vitesse de la circulation et l'influence.

Mais entre les théoriciens demeurent de grandes divergences à propos de la mondialisation de la culture. Certains chercheurs pensent qu'il n'existe pas de « mondialisation de la culture », cette expression n'étant qu'une extension du concept de "mondialisation". D'autres pensent que la mondialisation de la culture est identique à son homogénéisation. Enfin, d'autres chercheurs pensent que la mondialisation de la culture est liée au processus de colonisation, et que la mondialisation de la culture efface les cultures nationales.

Si nous parlons de la mondialisation de culture, c'est parce que nous observons certains phénomènes arrivés à l'échelle du monde dans le domaine de la culture. Le premier, l'échange culturel est globalement de plus en plus fréquent. Le deuxième, la culture occidentale s'étend vers le monde entier. Le troisième, la culture de

consommation est de plus en plus répandue. Parmi les trois, ce dernier est particulièrement important, parce que la culture de consommation influence directement la façon de vivre et de penser des hommes d'aujourd'hui.

La mondialisation de la culture suscite principalement deux types de conséquences : tout d'abord elle apparaît comme un processus selon lequel la planète devient un village global, les gens partageant une culture universelle, des informations qui bénéficient à tout le monde, le monde devenant de plus en plus démocratique ; ensuite cette mondialisation est perçue comme la cause d'une inéluctable perte d'identité. A partir de ces deux conséquences, d'après Stuart Hall, on peut distinguer deux formes différentes de mondialisation qui s'opposent continuellement l'une contre l'autre :

1) la vieille forme de mondialisation, *corporate,* fermée sur elle-même et de plus en plus défensive, qui revient au nationalisme et à l'identité culturelle nationale d'une manière extrêmement défensive, et qui se barricade pour mettre fin à son érosion ;

2) la forme du postmoderne mondial qui essaye de vivre avec la différence, en même temps qu'elle la nie, l'incorpore, la maîtrise et la surmonte[114].

Pour la première forme, bien sûr, les gens ont bien raison de s'en préoccuper. On voit que tout d'abord, en intensifiant des flux économiques, culturels transnationaux, la mondialisation est un processus de soumission du monde entier aux mêmes normes et aux mêmes valeurs, ses flux dépassent les limites entre des états nations et provoquent une homogénéisation des modes de vie. Ensuite, dans la mondialisation, la position de chaque culture n'est pas égale, certaines cultures sont dominantes, elles rassemblent des ressources pour se mettre en valeur, diffuser et se faire accepter du plus grand public ; certaines cultures sont dominées, elles sont obligées de se replier sur elles-mêmes, ou elles doivent s'attendre à être érodées par les cultures dominantes. Par conséquent, ces cultures marginales perdent leurs caractéristiques originales, et sont homogénéifiées aux cultures dominantes. Enfin, il

[114] Stuart Hall, *Identité et cultures 2 : politiques des différences*, édition établie par Maxime Cervulle, éditions Amsterdam, Paris 2013. p.45.

s'agit d'une nouvelle forme de « culture de masse mondiale » qui est très différente des identités culturelles associées à l'état nation dans la phase précédente :

« La culture de masse mondiale est dominée par les moyens modernes de production culturelle, et par l'image qui traverse et retraverse les frontières linguistiques bien plus facilement et bien plus rapidement qu'auparavant, et qui peut déployer un discours, sans la frontière de la langue, d'une manière bien plus immédiate. Elle est dominée de toutes les manières dont les arts visuels et les arts graphiques ont participé directement à la reconstitution d'une vie populaire, à la reconstitution du divertissement et des loisirs. Elle est dominée par la télévision, par le cinéma, et par l'image, l'imagerie et les styles de la publicité de masse[115]. »

De nos jours, la culture dominante et la culture de masse mondiale la plus puissante, sont toutes deux représentées par la culture américaine. Dezalay (1990) affirme que la mondialisation est pour l'essentiel une américanisation[116]. En occupant une place dominante, la culture américaine possède une capacité d'influencer les autres cultures, surtout en utilisant sa puissance financière, technologique et ses médias. En conséquence, l'américanisation de la culture mondiale construit l'hégémonie politique de l'Amérique, son impérialisme culturel qui permettent finalement de réduire en les niant les identités nationales des autres cultures.

Heureusement, la communication entre des cultures ne relève pas de l'effet de "l'aiguille hypodermique"[117] qui infuse son message directement dans un individu. Le marché est d'abord global ; mais les mœurs, la conscience des peuples d'un Etat nation ne le sont pas. Donc l'américanisation de la culture mondiale n'est pas si facile. Par conséquent, la mondialisation est en tension avec des forces contraires. D'un côté, elle s'accompagne des mouvements vers l'uniformisation des comportements, des habitudes de consommation et des modes de vie. D'un autre côté, le besoin d'identité,

[115] *Ibidem*. p.39.

[116] Dezalay, Y., « The Big Bang and the law: The internationalization and restructuration of the legal field », M. Featherstone (ed.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity* (p.279-294). Newbury Park, CA : Sage. 1990, p.281.

[117] Il s'agit ici d'un modèle des communications qui s'appelle modèle hypodermique d'aiguille. Ce modèle soutient qu'un message prévu est directement reçu et complètement accepté par le récepteur. Il implique que les masses médias suscitent des effets directs, immédiates et puissants à l'audience.

de solidarité, et donc de proximité reste fortement ancré dans de nombreuses parties de la population.

Pour la deuxième forme, certains pensent que la mondialisation de la culture contemporaine n'est pas l'intégration de la culture, et que la mondialisation de la culture accompagne le pluralisme culturel ; ainsi la mondialisation elle-même ne nie pas le pluralisme culturel. Nous vivons dans un environnement, selon Stuart Hall, qui est celui de la mondialisation postmoderne. Elle est relativement plus ouverte et plus compréhensive et indulgente aux autres. Toutes les cultures co-existent, même s'il y a des centres et des marges et qu'il y a des phénomènes d'érosion culturelle.

Beaucoup de recherches ont réfuté la conception de l'intégration ou du monisme de la culture mondiale. Par exemple, Hannerz soutient que la culture mondiale est marquée par une organisation de la diversité plutôt que par une reproduction de l'uniformité[118]. Le théoricien japonais HIRANO Kenichiro pense que plus les cultures sont en contact plus elles deviennent plurielles[119]. Le contenu essentiel de la mondialisation culturelle est déterminé par l'universalisation de la règle du marché culturel. Dans le processus de la mondialisation de la culture, il n'existe pas seulement une force qui va dans le sens du monisme culturel, il existe aussi une force qui s'oppose au marché (en chinois 非市场的 littéralement "non-marché") ou au capitalisme culturel (非文化资本的, "non capital culturel") et qui protège le pluralisme de la culture. Donc, si l'économie est l'élément essentiel qui détermine la mondialisation, on voit que la mondialisation complète n'existe pas. D'ailleurs, la déclaration de l'Unesco de 2001 rappelait déjà que « les seules forces du marché ne peuvent garantir la préservation et la promotion de la diversité culturelle, gages d'un développement humain durable ». La « convention sur la protection et la promotion

[118] Hannerz, U. « Cosmopolitans and locals in world culture ». In M. Featherstone (ed.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity* (p. 237-252), Newbury Park, CA: Sage. 1990, p. 237.

[119] HIRANO Kenichiro, « Theory of international culture », traduit par Wang Wan, *Social Sciences Abroad*, Beijing, n°2/1997, p.43-49.

de la diversité des expressions culturelles » adoptée en 2005, marque l'urgence d'une réaction face aux lois du marché.

La mondialisation, censée favoriser à la fois l'homogénéisation et la diversité, est un phénomène difficile à comprendre. Gérer harmonieusement les tensions dans la mondialisation est essentiel. A travers le mouvement par lequel l'humanité se civilise et se dynamise, toutes les cultures se développent entre elles à la fois dans l'opposition et le conflit, l'harmonisation et l'unité. Quand il existe un centre, surtout s'il a une capacité d'éroder les autres, les autres risquent plus ou moins de perdre leur identité. Mais il y a d'autres forces pour maintenir l'identité pour les cultures "marginales". Grâce auxquelles la culture du monde et dans une communauté peut devenir plus diverse.

I.4.2. L'angoisse d'identité du cinéma national

Derrière les tensions qui marquent la mondialisation, apparaît une angoisse par rapport à l'identité culturelle. Selon Jean Pierre Warnier (1999), « langue et culture sont au cœur des phénomènes d'identité ». Il définit l'« identité » comme : « l'ensemble des répertoires d''action, de langue et de culture qui permettent à une personne de reconnaître son appartenance à un certain groupe social et de s'identifier à lui[120]. » Au cours de l'histoire, il semble que les hommes cherchent toujours à s'identifier et l'identification est un processus toujours en train de se construire et de se reconstruire.

A l'époque contemporaine, cette identité est portée souvent par l'Etat nation. En retour, la construction de l'identité nationale élève et renforce les caractères de l'Etat nation. Pour les groupes ou les individus, l'identité nationale est un moyen de construire leur identité, grâce à laquelle ils trouvent leur position dans ce monde.

Comme ce qui est remarqué par Huntington : comme par hasard, depuis les années 70, presque en même temps que la généralisation du concept de

[120] Jean-Pierre WARNIER, La mondialisation de la culture, Edition la Decouverte, 2010, p.8-9.

« mondialisation », la notion d'« identité » a rencontré un succès croissant dans le champ des sciences sociales. Dans les années 90, une crise mondiale de l'identité a éclaté. Les gens se sont demandés : « Qui sommes nous ? », « A quel groupe appartenons-nous ? » « De qui somme-nous différents ? », ces questions ne sont pas seulement centrales pour les peuples qui se sont efforcés de construire un nouvel Etat-nation, comme l'ex-Yougoslavie, mais aussi pour tous les autres pays, comme l'Algérie, le Canada, la Chine, l'Allemagne, Le Royaume-Uni, l'Inde, Les États-Unis, l'Iran, le Japon, le Mexique etc.[121] Dans *The Work of Nations*, Robert Reich pense que la mondialisation est en train d'apporter un enjeu "centrifuge" pour un Etat-nation. La mission politique essentielle pour tous les pays sera de faire face à cette force centrifuge qui rompt la relation entre le peuple et l'Etat-nation[122]. Actuellement, comme Alain de Botton l'a écrit dans *Status Anxiety* (2004) à propos du statut individuel, il est ordinaire de décrire une personne qui a une position importante dans la société comme « personne importante », et inversement, une personne sans importance est appelée « personne de rien[123] » ; on traite donc différemment des gens qui possèdent une position sociale différente. Ceux qui sont sans statut restent invisibles, ils sont traités de façon brusque ; leur complexité est niée, et leur identité est ignorée. Bien sûr que l'auteur parle de l'identité individuelle dans la société, mais il semble que la situation soit presque pareille pour l'identité nationale. Souvent, le statut d'un Etat-nation est évalué d'après sa puissance économique, politique, militaire ; pour ceux qui sont moins forts en ces domaines, leur identité est plus ou moins reconnue. Pour un Etat-nation, le fait d'être négligé n'a pas seulement une influence sur leur identité d'aujourd'hui, mais aussi sur leur identité historique : lorsque l'histoire qui forme l'identité nationale est ignorée, l'identité de cet Etat-nation est certainement aussi ignorée ; et inversement, un Etat-nation dont l'identité ignorée, verra son histoire ignorée aussi.

---

[121] Nous trouvons cette idée dans Samuel P·Huntington, *The Clash of Civilizations and the remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.

[122] Robert Reich, *The Work of Nations*, New York City, 1992.

[123] Alain de Botton, *Status Anxiety*, version en chinois traduit par Chen Guangxing 陈广兴. Nan Zhiguo 南治国, Shanghai 上海, Shanghai Yiwen Chubanshe 上海译文出版社, 2007, p.4.

Dans le domaine du cinéma, on peut dire que le cinéma fonctionne comme une carte de visite qui présente l'image d'un pays, c'est aussi une manière pour tous les pays de diffuser sa culture. Hollywood continue d'exercer une domination, et ceci malgré des mouvements qui lui ont été hostiles comme le néoréalisme italien, la nouvelle vague du cinéma français, le « free cinéma » britannique, et malgré la puissance du cinéma européen ou le dynamisme du cinéma asiatique. La diminution du nombre des spectateurs qui vont voir les films créés dans leur pays est la conséquence qui montre la puissance des films d'Hollywood. Dans plusieurs pays, comme en Italie, en France ou en Chine de spectateurs sont devenus fanatiques du film hollywoodien, et le box-office des films hollywoodiens dans le monde entier a fréquemment surclassé celui des films nationaux. Derrière ce phénomène, on voit le changement de goût et de conception du cinéma des spectateurs. La question du goût représente une difficulté à propos de la diffusion et de l'acceptation du cinéma national. Par rapport au cinéma hollywoodien, le cinéma national est moins avantagé dans la diffusion. Il y a des facteurs financiers, mais ce qui est plus important, c'est que le cinéma hollywoodien vise les spectateurs du monde entier. Il transmet souvent des valeurs universelles que tout le monde comprend. Par conséquent, il est nécessaire de prendre en compte l'identité du cinéma national.

Pour chercher à comprendre pourquoi l'identité du cinéma national devient floue sous l'influence du cinéma hollywoodien, il est nécessaire d'analyser l'influence de la mondialisation sur le cinéma national. On peut énumérer plusieurs sortes d'influence, mais il me semble que les influences suivantes sont les plus importantes :

D'abord, la modernisation est marquée par l'industrialisation du cinéma national. Dans les différentes façons de concevoir la production cinématographique, on passe généralement de la création artistique à une dimension industrielle. Premièrement, le marché devient essentiel pour produire des films ; il fonctionne aussi plus ou moins comme un critère pour juger un film. Deuxièmement, les techniques utilisées par l'industrie du cinéma sont de plus en plus importantes. Elles cherchent souvent à stimuler et à satisfaire la plus possible le désir et l'émotion du

public ; le film est en grande partie devenu un objet de consommation et de divertissement. Troisièmement, dans cette industrie du cinéma, Hollywood a développé une série de genres cinématographiques, comme le western, la science-fiction, le film d'aventure, le film musical etc. Ces différents genres influencent le goût des spectateurs du monde entier, qui choisissent ces films parce qu'ils savent ces films vont satisfaire leurs attentes.

Ensuite, les films hollywoodiens dépassent la conscience nationale. Le cinéma national comporte toujours une dimension culturelle nationale qui contient souvent des significations qui peuvent être difficile à accepter pour les étrangers. Par exemple, si certains films français comme *Bienvenue chez les Ch'tis* ne peuvent pas atteindre les résultats souhaités sur le marché international, c'est peut-être parce qu'ils présentent spécialement des caractéristiques locales qui sont inconnues des spectateurs étrangers, ces derniers n'éprouvent pas l'humour ou le sens dernier dedans. Hollywood est puissant ; mais cette puissance ne tient pas seulement à la dimension financière, comme le dit Marcel Carné, selon qui, « derrière le cinéma américain, il y a autre chose que la puissance du dollar. Qu'on le veuille ou non, il y a l'intelligence[124] ». Que signifie cette « intelligence » ? Nous trouvons facilement des réponses données par exemple par Charles Ford, pour qui la production hollywoodienne a été marquée par l'invention de certains procédés de fabrication astucieux, par la propagation d'une esthétique efficace, par l'attirance des talents respectables[125]. Vincent Lowy a également remarqué que « la suprématie sans rival du cinéma américain n'est pas que financière : les représentations, la force des discours et l'impact iconique des stars et des créatures imaginaires submergent toute concurrence par la conjugaison d'un savoir-faire industriel unique car centenaire, aussi bien en termes de fabrication que de diffusion et de marketing[126]. »

---

[124] Marcel Carné, « Dans l'usine aux images, Les Jeunes », *Cinémagazine*, n°23, juin 1929.

[125] Charles Ford, *Hollywood Story*. La Jeune Parque, 1968.

[126] Vincent Lowy, *Cinéma et mondialisation : Une esthétique des inégalités*, Le Bord de l'Eau, coll. Mondialisation, culture et communication, p.21,

Donc Hollywood n'est pas seulement une industrie cinématographique, mais aussi, ce qui est plus important, un lieu d'intelligence qui forme sa propre culture. Autrement dit, Hollywood joue à produire de la culture en comptant sur son industrie. Ainsi, même si le cinéma hollywoodien ne représente pas tout le cinéma américain, il reste que le cinéma américain est caractérisé par le triomphe des grandes productions hollywoodiennes. Bertrand Tavernier l'avait déjà dit : « Un film n'est pas seulement une histoire que le cinéma vend, mais aussi une culture, un pays, un autre type de consommation. Cela, les Américains l'ont très bien compris[127]. » Si l'on regarde tous ces éléments que Tavernier considère comme se ramenant à un ensemble culturel, on doit être attentif au fait qu'ici cet ensemble culturel est très spécial. Nous pouvons emprunter à Farchy et Tardif l'expression « le cœur de l'Hyperculture globalisante[128] » qu'ils utilisent pour qualifier Hollywood. Voici selon Jean Tardif le sens de cette expression :

> « Culture désigne ici, non pas une entité figée identifiable par une série de caractéristiques matérielles, mais bien un processus qui fonctionne comme un ensemble de système symboliques ; Hyper entend signifier non pas une quelconque supériorité par rapport aux autres expressions de la culture mais le fait que ce processus n'est attaché à aucun groupe social localisé : il se déroule dans un espace virtuel qui transcende les autres espaces sans les anéantir ; globalisante et non globale ou globalisée qui évoquerait une situation établie : cette dynamique se déploie comme une force gravitationnelle dont l'attractivité se fait sentir partout[129]. »

Nous voyons que cette Hyperculture globalisante d'Hollywood est précisément indépendante, dynamique, symbolique, systématique et globalisante, qu'elle est au-dessus de la culture nationale et distinguable des autres cultures, et qu'elle construit un

---

[127] Cité dans Georges Bertin et Danielle Rauzy, *Pour une autre histoire culturelle : Institution et Développement*. Paris. Edition L'Harmattan. 2012. p.157.

[128] Jean Tardif, Joëlle Farchy, *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Paris, Éd. Hors Commerce, 2006, p.88.

[129] Jean Tardif, Joëlle Farchy, Les enjeux de la mondialisation culturelle, Paris, Éd. Hors Commerce, 2006, p.72.

espace virtuel, mais en même temps donne l'illusion d'un hyper réel. Elle ressemble aux cultures nationales, mais en même temps, il est difficile de dire quelles sont les cultures nationales qu'elle représente.

D'une part, Hollywood inspire et emprunte souvent les éléments d'autres cultures pour s'enrichir. Ce genre d'ambiguïté, de hybride permet à Hollywood de développer un vaste système culturel qui dépasse les cultures nationales, et érode l'identité des autres cinémas nationaux. On observe que d'autre part, de nombreux cinémas nationaux s'éloignent de leurs propres sources culturelles en les déformant afin de devenir des films hollywoodiens. En conséquence, ces deux processus se conduisent à la même tendance : les symboles nationaux deviennent des images accessoires, derrière lesquelles disparaît le sens profond, pour faire place à la platitude. Ainsi, l'identité du cinéma national devient floue.

La représentation au cinéma des caractéristiques nationales dépend de l'attachement du cinéma à l'esprit national. « L'identité est toujours, au moins en partie, un récit, une sorte de représentation, elle prend toujours place *dans* la représentation[130] » ; elle ne doit pas rester superficielle, mais elle doit s'enraciner dans le contenu, le sens, l'esprit d'une culture. Les symboles visuels nationaux constituent un ensemble de sens profond ; la performance de l'identité nationale du cinéma ne doit pas se détacher de ces symboles ni oublier le plus important, le sens que portent ces symboles. Etant donné que la vie dans les différents pays du monde est influencée profondément par la culture populaire américaine, les cinémas nationaux sont dans une position difficile.

De plus, comme le cinéma devient un média populaire et distrayant, il semble plus ou moins manquer d'exigence pendant le processus de création. Ce phénomène apparaît évidemment dans les films chinois où les personnages portent des costumes anciens. Ainsi dans le film *True Legend* (Yuan Heping, 2010), nous voyons le personnage « Dieu martial » ancien parler en argot modern, avec l'accent des jeunes

[130] Stuart Hall, *identités et cultures 2 : politiques des différences*, 2013, p.62.

taïwanais d'aujourd'hui et se tenir debout se croisant les bras avec un air hautain comme un héros de western américain.

En conséquence, il semble qu'un discours universaliste soit plus adapté à notre époque de la mondialisation qu'un discours national. Dans le développement du cinéma national, tenir compte du marché et faire des films "intelligents" hollywoodiens, sont des objectifs qui correspondent à un besoin spontané. Ainsi, les caractéristiques de la culture locale dans le cinéma national sont affaiblies, ce qui conduit à conférer un certain flou à l'identité du cinéma national et cela est renforcé par la puissance des films américains.

I.4.3. Le cinéma national chinois face à la mondialisation : jeu entre la mondialisation et la nationalité

Depuis le début du XX^{e} siècle, le cinéma chinois a subi un choc provoqué par l'importation du cinéma hollywoodien. En 1935, les huit studios cinématographiques hollywoodiens ont produit 343 films, dont 328 sont sortis en Chine. Après la signature du « *Sino-American Treaty of Friendship, Commerce and Navigation* » (中美友好通商航海条约) en 1946, la Chine a importé plus de deux cents films hollywoodiens par an. Cependant, avec le changement de la politique chinoise en 1949, le nouveau gouvernement a imposé des restrictions au cinéma américain et a soutenu le cinéma chinois et le cinéma soviétique. Surtout après la détérioration des relations avec l'Amérique depuis la guerre de Corée en juin 1950, l'action du gouvernement provoque un mouvement populaire contre les films américains. Le nombre de films occidentaux qui sont en grande partie des films hollywoodiens s'est considérablement réduit. Après cela, pendant trente ans, le spectateur ordinaire chinois n'a plus pu voir de films américains, la projection de ces films étant réservée à un petit groupe de fonctionnaires, d'intellectuels et de cinéastes. Selon *l'Histoire du cinéma documentaire chinois* de Shan Wanli, pendant la décennie 1966-1976, il n'y a eu que

36 films étrangers projetés au public chinois. Ces films venaient de quatre pays socialistes : l'Albanie, la Corée du Nord, le Vietnam et la Roumanie[131].

Pendant les années quatre-vingts, la Chine a acheté certains films américains, mais il s'agissait de films de moindre qualité et souvent anciens. Selon un numéro de l'année 1993 de la revue *Le marché cinématographique chinois*, le nombre d'entrées dans les salles en 1979 a été de 29.3 milliards ; selon la même revue, en 1994 ce chiffre serait passé à trois cent millions[132]. Pour sauver le marché en baisse, à partir de 1994, *China Film Corporation* de la Chine continentale a été autorisée à importer dix films étrangers par an en partageant les revenus avec les sociétés de production étrangères. En 2001, lorsque la Chine est devenue membre de l'OMC, le nombre des films importés est passé de dix à vingt par an. En 2012, conformément à un accord signé entre la Chine et les États-Unis, quatorze films supplémentaires, en 3D ou IMAX ont été importés, et la part des bénéfices prise par les studios américains est passée de 13% à 25%.

Avant 2001, les films hollywoodiens représentaient environ la moitié des recettes du box-office, bien qu'il y ait eu moins nombre de films hollywoodiens que ceux de chinois sur le marché chinois. Jusqu'en 2014, le cinéma hollywoodien atteignait plus de 40% du box-office dans le marché chinois tous les ans. Face au choc produit par le cinéma hollywoodien dans le marché chinois, certains cinéastes se rappellent la situation des années 30-40, ils pensent que malgré l'arrivée du cinéma hollywoodien, le cinéma chinois peut certainement conserver sa propre place. Mais cet optimisme ignore la différence de contexte entre ces années et l'époque actuelle, tant en ce qui concerne les systèmes de production, les besoins financiers et les techniques, que l'environnement social et les attentes des spectateurs. On peut dire

[131] Shan Wanli 单万里, *Zhongguo Jilu Dianyingshi* 中国纪录电影史 (Histoire du film documentaire chinois), Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chuabnshe 中国电影出版社, 2005.

[132] Selon des chiffres issus de *Zhongguo Dianying Shichang* 中国电影市场, 1993, cité dans Fan Zhizhong 范志忠. Wu Xinfeng 吴鑫丰, « On Chinese Film in the Context of International Dissemination since the New Period 新时期以来国际传播语境的中国电影 », *Contemporary Cinema* 当代电影, n°8/2012, p.43-47.

que le choc provoqué par le cinéma hollywoodien est encore plus compliqué que celui des années 30-40.

Nous voyons que malgré l'ouverture complète du marché cinématographique chinois pendant les années 30-40, les films chinois qui attachent de l'importance à la représentation de l'expérience réelle et esthétique des Chinois ont reçu un bon accueil des spectateurs chinois. De nos jours, Hollywood a déjà influencé depuis longtemps tous les aspects de la vie quotidienne chinoise : la mode, le style, l'idéologie, les valeurs ont pénétré le mode de vie des Chinois, de sorte que les valeurs traditionnelles chinoises et l'héritage de la culture traditionnelle ont disparu. Ce qui est plus inquiétant pour le cinéma chinois d'aujourd'hui c'est que, quand le cinéma chinois fait face au choc du cinéma hollywoodien, il laisse la place ou il se modifie lui-même pour s'adapter au marché, en laissant de côté sa position locale et son identité culturelle.

A l'ère de la mondialisation, malgré la grande concurrence, le cinéma national chinois n'est pas dans une impasse. Le plus important est qu'il doit découvrir, former et accroître ses avantages. Il doit chercher à se montrer dans le marché international en comptant sur sa tradition et sa culture nationale, sa réalité locale, son potentiel du marché et la protection convenable du gouvernement.

Premièrement, pour le cinéma national chinois, son avantage est que sa culture traditionnelle qui montre la singularité nationale s'insinue dans la vie quotidienne chinoise. Si le cinéma chinois utilise bien la culture traditionnelle au niveau du thème, de la valeur et de l'esthétique du film, il pourrait occupe une place important non seulement dans le marché chinois mais aussi dans le marché asiatique et même le marché mondial qui constitue des spectateurs chinois. Ainsi, le cinéma chinois favorise la pluralité de la culture dans le marché mondial du cinéma. Le succès des films Le Sorgho Rouge en 1987 et Héros en 2002 sont des exemples qui prouvent l'importance d'être basé sur la culture traditionnelle.

Deuxièmement, la Chine a sa propre réalité, surtout qu'elle se situe actuellement dans une période transitoire d'une société traditionnelle à celle de

moderne. Le changement brutal de la société se manifeste partout dans les relations sociales, familiales et personnelles ; la valeur, la mentalité des hommes sont toutes influencés. Cette réalité offre des abondants thèmes intéressants et vivants pour filmer. La représentation de cette réalité qui est plus proche des spectateurs chinois offre aux ces derniers une expérience qui ne peut pas être remplacée par les films actions hollywoodiens. Le succès des films des réalisateurs de la sixième génération pendant les années quatre-vingt-dix ne peut pas être séparé par sa représentation du changement social de la Chine. Et ils reçoivent aussi un bon accueil au marché international.

Troisièmement, le potentiel du cinéma chinois est clair selon le chiffre. Au cours de chacune de ces dix dernières années, les recettes du box office du marché cinématographique chinois ont toujours augmenté de plus de 27 pour cent. Plus que jamais, le marché chinois attire l'attention des producteurs de cinéma du monde entier. Depuis 2012, le marché cinématographique chinois est devenu le deuxième plus grand marché du monde. Malgré l'absence des films hollywoodiens, la recette du marché chinois pour le mois de juillet 2015 a été de 5.5 milliards de yuan (environ 773 millions d'euros), soit 168 millions d'euros de plus que la recette de toute l'année 2008 en Chine. Encore un chiffre : la recette du seul 18 juillet 2015 a atteint 435 millions de yuan, soit 61 millions d'euros pour 9.6 millions d'entrées. Eu égard à la nombreuse population en Chine et la peu généralisation du cinéma dans les villes moyens et petites, le marché chinois a encore un grand potentiel. Satisfaire la demande des spectateurs chinois est devenu un sujet non négligeable pour les cinéastes chinois et étrangers. Ce grand marché pourrait soutenir la survie et le développement du cinéma national chinois. Le succès des films de Feng Xiaogang nous révèle l'importance d'accrocher le marché intérieur de la Chine.

Quatrième, il existe une force ou une volonté politique puissante et permanente qui soutient et protége le cinéma national chinois. Ce pouvoir permet objectivement une défense de la culture nationale et bien sûr du cinéma national. Pour pouvoir être montrés dans les salles en Chine et satisfaire aux exigences chinoises,

tous les films doivent être autorisés par Pékin. La censure exercée par le pouvoir est concrètement assurée par *l'Administration* d'*Etat de la Presse, de la Publication, de la Radio, du Film et de la Télévision de la République de Chine*. Pour avoir la permission de projeter leurs films, les studios étrangers sont souvent obligés de les modifier selon l'avis de cette administration. La censure montre, premièrement que c'est l'autorité chinoise qui décide quel genre de contenu peut entrer en Chine et qui donc supervise et guide la culture représentée au cinéma ; deuxièmement, elle montre que la modification des films hollywoodiens selon la demande de la Chine révèle l'importance considérable prise par la Chine dans la distribution mondiale des films. La Chine est aujourd'hui le deuxième plus grand marché cinématographique du monde et ce marché est encore en train de s'élargir. Donc, on peut peut-être dire que, pour diffuser ses films, Hollywood doit accepter les modifications demandées par le pouvoir et l'intérêt économique ; enfin, cette censure reflète l'inquiétude de l'Etat chinois par rapport au film national chinois ; c'est de cette manière que la Chine soutient la culture chinoise : en contrôlant le contenu des films étrangers, elle assure son identité nationale ; la limitation de la quantité des films importés est aussi un témoignage de cette inquiétude. Nous voyons que de temps en temps *l'Administration d'Etat de la Presse, de la Publication, de la Radio, du Film et de la Télévision de la République de Chine* impose de nouvelles exigences aux films étrangers et chinois, par exemple, en pratiquant ce que l'opinion appelle secrètement : « le mois de protection du cinéma chinois [133] » au cours duquel sont projetés presque exclusivement des films chinois, donc sans la concurrence que peuvent exercer les films venus de l'étranger, en particulier d'Hollywood. Par exemple, en juillet 2015, à l'occasion des vacances scolaires, les spectateurs chinois n'ont pu voir que deux films étrangers, *Good People* (2014) et *Shaun the Sheep* (2015), qui ne pouvaient que très

[133] Le mois de protection du cinéma chinois (Guochan dianying Baohu yue 国产电影保护月), ce phénomène a commencé par 2004 où *l'Administration d'État de la Radio, du Film et Télévision* a annoncé oralement que pour soutenir le cinéma chinois, n'encourage pas d'importer les films étrangers entre le 20 juin et le 10 juillet, et entre le 20 juillet et le 10 août de tous les ans. Documents électroniques. Internet : Renminwang 人民网, « Guochan Dianying Baohuyue buxing ""Lunxian", 国产电影保护月不幸“沦陷” », (http://culture.people.com.cn/GB/22219/4459623.html), 11 juin 2006.

peu menacer les films chinois ; ce même mois n'ont pas été projetés en Chine les films qui ont entraîné les meilleurs recettes dans le monde comme *Les Minions*, *Ant-man*, *Pixel* ; enfin ces nouvelles exigences imposées aux films ont conduit *l'Administration d'Etat de la Presse, de la Publication, de la Radio, du Film et de la Télévision* à contrôler les mots et les expressions utilisés au cinéma, comme par exemple, dans le film *Gone With The Bullets* (JiangWen, 2014). Donc, le cinéma chinois se situe dans un marché qui n'est pas complètement ouvert et libre, le cinéma chinois pourrait gagne plus de temps et espace grâce aux moyens convenables du gouvernement.

Conclusion

Ce qui compte pour la Chine dans son ouverture au monde, surtout après qu'elle est entrée à l'OMC en 2001, c'est son insertion dans la structure mondiale. Dans l'histoire contemporaine, la Chine était un Etat souverain : même si elle avait eu des contactes et les interactions avec d'autres pays, elle n'était pas vraiment entrée dans la structure mondiale, mais demeurait plutôt comme un "autre" face au monde extérieur. Pour la Chine, entrer dans la structure du monde signifie qu'elle promet de respecter les règles de la structure mondiale, et en même temps s'engage à participer à la construction de cette structure et des valeurs universelles. Donc, la mondialisation devient une chance pour que, entre la Chine et le monde, s'exerce une relation plus étroite et d'influence réciproque.

Face au décalage entre le cinéma chinois et celui de l'étranger, surtout américain, les cinéastes chinois sont particulièrement lucides : certains d'entre eux comme FengXiaogang et Jiangwen confirment qu'il est encore trop tôt pour parler de "l'industrie cinématographique chinoise", parce que le système de production du cinéma chinois reste encore artisanal et placé sous la protection du gouvernement. Donc, à l'ère de la mondialisation, la Chine doit chercher à construire une industrie et un marché du cinéma qui correspondent à la fois à la demande du développement de la mondialisation et à la réalité politique, économique et culturelle de la Chine. C'est ainsi que le cinéma chinois fait partie de la pluralité du cinéma mondial.

Chapitre II. Le corps : une approche de l'identité nationale

II.1. Pourquoi étudier le corps ?

II.1.1. Le développement de la recherche sur le corps en Occident

A propos du but de l'histoire, on pourrait citer les paroles de Marc Bloch : « Ce sont les hommes que l'histoire veut saisir[134] ». Donc, directement ou indirectement, l'histoire s'intéresse au corps humain. La connaissance du corps est toujours liée étroitement à l'évolution de l'histoire humaine, et vice versa. Quand nous regardons un corps, nous ne voyons pas qu'un corps physique dans un espace donné et à un moment donné, mais un corps qui possède une dimension historique. Tous les corps au niveau mondial ont une histoire commune ; tous les corps des membres d'une communauté ont leur propre histoire, qui renforce une identité commune et continue.

En Grèce, des philosophes comme Platon dévalue le corps, présenté comme une réalité obscure qui accompagne la présence de l'âme : « il nous bouscule, nous dérange et nous étourdit si bien qu'il nous empêche de contempler le vrai[135] » ; « Le corps devient un obstacle : il nous trompe dans la recherche de la vérité, et c'est pourquoi l'âme tente de s'en détacher pour saisir réellement les choses. Elle aspire à s'évader, à parvenir à ce qui est véritablement[136]. » Au Moyen Age, la religion opprime le corps, elle explique longuement pourquoi l'opprimer, pourquoi ne pas lui laisser toute liberté d'agir, pourquoi pratiquer l'abstinence, comment réaliser l'abstinence. Le corps est profondément déconsidéré dans la société. Dans un certain sens, nous pouvons dire que c'est grâce à l'oppression que subit le corps que celui-ci est présent dans l'histoire. Pourtant, depuis Descartes, la manière dont la conscience domine le corps a changé ; le corps n'est plus l'objet d'une oppression volontaire, mais

[134] Marc Bloch [1949], *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, Paris. 1997, p.4.

[135] Platon, *Phédon*, dans *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1983 pour Phédon, 1986 pour Le Banquet, 1985 pour Phèdre. p.27.

[136] Platon, L'âme et le corps, dans *Phédon*.

il disparaît graduellement dans une grande indifférence. Descartes essaie de donner une interprétation mécanique du corps : le corps appartient au monde matériel, donc il fonctionne selon le modèle mécanique et mathématique qui domine le monde matériel ; en même temps, Descartes veut garder la possibilité que l'esprit influe sur le comportement humain. Donc, notre esprit peut être influencé par le corps ; en retour, notre corps peut être dominé par notre esprit et notre corps est déterminé par la force mécanique.

A partir du XVII^{e} siècle, la philosophie et la science se développent de plus en plus ; par ailleurs, la conception de l'Etat Nation est en train de se construire[137]; tous ces facteurs mettent en question graduellement la religion. En revanche, la discussion sur la connaissance, sur la façon dont on l'acquiert, sur les limites du savoir, sur la relation entre la cognition et la nature, occupe le centre de l'intérêt de la philosophie. Pendant la Renaissance, le corps a été, bien que de façon éphémère, l'objet d'éloges ; on a mis en valeur, notamment par l'art, la beauté du corps et sa sensibilité (ça veut dire un retour du corps de l'homme depuis le corps de Dieu (sacré)). Le corps s'est dégagé graduellement d'une sujétion à une certaine théologie qui le dévalorisait. Cependant, si le corps s'est dégagé d'une oppression religieuse, il ne s'est pas vraiment libéré. Parce que à ces époques, la mission de la philosophie, était d'éveiller l'intérêt pour les connaissances scientifiques, et de s'attaquer à une théologie qui s'oppose à leur développement, et non pas de libérer le corps. Comme Francis Bacon l'a dit : « Savoir, c'est pouvoir », ce pouvoir pourrait même détruire Dieu, mais ne pourrait pas construire le corps. Jusqu'au XIX^{e} siècle, selon Foucault, le corps représente des relations de pouvoir. Sous l'inspiration de Nietzsche, Foucault se rend compte qu'en un certain sens, l'histoire n'est que l'histoire du corps. Il montre que le pouvoir a besoin de connaître le corps pour mieux le dominer ; puis apparaissent la médecine, plus spécialement la psychiatrie et le système pénal comme autant de

[137] Note : Entre 1500-1789, l'Europe passe graduellement de la monarchie à l'Etat Nation moderne. Voir dans Chen Xiaolü 陈晓律, « Ouzhou Minzu Guojia Yanjin de Lishi Qushi 欧洲民族国家演进的历史趋势 (Tandance historique de l'évolution des Etats-Nations européens) », Jianghai Xuekan 江海学刊, n^{o}2/2006, p.138-150.

moyens visant la discipline du corps. Ce point de vue ouvre une nouvelle visibilité qui permet de traiter l'histoire des émotions, da la sexualité, de la politique, de la colonisation, de l'économie, etc. sous l'angle du corps.

Mis à part le fait que le corps est au cœur de cette étude, nous ne devons pas oublier son importance dans la recherche actuelle qui nous permet de mieux le connaître et le comprendre. Voyons d'abord la place importante du corps dans l'anthropologie qui nous permet de voir un caractère commun du corps humain par rapport à celui de l'animal. Turner a analysé dans *The body : social process and cultural theory* les raisons pour lesquelles le corps occupe une position importante dans l'anthropologie. D'après lui, il faut d'abord évoquer le développement de l'anthropologie philosophique, selon laquelle, le corps lui-même doit être pensé selon une perspective ontologique originale. Ensuite, par rapport à cette question classique : le corps est-il naturel ou construit par une société ? Il apparaît évident que le corps est le lieu d'une relation entre la culture et la nature. A partir des différentes conceptions concernant cette relation, on peut suivre un fil historique qui montre l'évolution de la pensée sur le corps à travers les différentes époques. Puis, le corps est comme un système classificateur. Cette question est posée dans une perspective anthropologique par Mary Douglas qui, dans ses travaux, trouve que le médiateur principal de la classification sociale est historiquement le corps humain. Enfin, l'anthropologie a développé une théorie du corps, parce que dans la société pré moderne, le corps est ce sur quoi s'impriment et se lisent facilement et publiquement, par différents signes, le statut social, la position dans la famille, le lien tribal, l'âge, le sexe, et même l'appartenance religieuse.

Selon le sociologue anglais Bryan S. Turner, le corps est absent de la sociologie classique. Parce que la sociologie classique accepte le dualisme cartésien entre le corps et l'âme, le corps est souvent considéré comme une simple manifestation d'un “comportement social” ; en conséquence, dès que l'intérêt du sociologue porte sur la raison et la déraison du comportement social, il ignore le

corps[138]. Depuis les années 80 du XX^e siècle la recherche sur le corps en sociologie se développe à grande échelle ; comme on le voit dans ces ouvrages : *The Political, Anatomy of the Body* (David Armstrong, 1983), *Body* (Don Johnson, 1983), *The Body and Society* (Bryan S. Turner, 1984), *Five Bodies* : *The Human Shape of Modern Society* (John O'Neill, 1985), *The Communicative Body* (John O'Neill,1989) etc. Ces ouvrages centrés sur le corps témoignent de l'intérêt croissant pour ce thème. Ainsi, dans *The body in Culture, Technology and Society*, Chris Shilling a analysé cinq aspects de cette croissance de l'intérêt pour le corps depuis les années 1980[139]. Le premier : cette croissance concerne la commercialisation du corps en rapport avec une culture consumériste. La conscience découvre que le corps est un sujet unique qui correspond au changement de la structure de la société capitaliste dans les cinquante dernières années du XX^e siècle. Le deuxième : la montée en puissance de la « seconde vague » féministe qui met en question la conception selon laquelle le corps féminin est considéré comme « plus biologique, plus corporel, et plus naturel que celui de l'homme », stimule l'étude critique du corps en particulier celui de la femme. Le troisième : une nouvelle conception de la façon de gouverner voit le jour et entraîne des formes variées de contrôle du corps humain. Le quatrième : les progrès de la technologie ouvrent des possibilités nouvelles comme le génie génétique, la fécondation artificielle etc. qui permettent de reconnaître la réalité du corps et qui encouragent des études sur « le corps incertain ». D'ailleurs, les progrès de la médecine en vue de soigner de nouvelles pathologies stimulent la recherche et les découvertes sur le corps. Le cinquième : dans le domaine académique de la recherche et de l'enseignement, le corps est une ressource conceptuelle qui permet de faire avancer toutes les disciplines. La sphère de la recherche sur le corps est amplifiée grâce au développement de la philosophe et de la sociologie. Le corps dans les

[138] Bryan Stanley Turner, Introduction de *Body and Society. Explorations in Social Theory*. London: Sage (third revised edition), 2008, p.1-16.

[139] Chris Shilling, *The body in Culture, Technology and Society*, Editor: Mike Featherstone, Nottingham Trent University, 2005, p.2-5.

sciences humaines d'aujourd'hui n'est plus celui du cartésien dualiste, mais un corps porté par la société, la culture et la politique.

Par ailleurs, la recherche sur le corps s'ouvre de plus en plus à la pluridisciplinarité. On va même créer de nouvelles disciplines. C'est ainsi que, en 1992, Richard Shusterman a proposé dans son ouvrage *Pragmatist Aesthetics* une nouvelle discipline, « soma esthetics » qui combine, dans la recherche du corps, les dimensions théoriques et pratiques. De plus, la publication de *Body &Society* en 1995 signifie que la sociologie du corps apparaît comme une discipline décisive de recherche. Il faut cependant remarquer que d'autres disciplines s'intéressent au corps : l'anthropologie, la phénoménologie, l'esthétique, la théologie, l'ontologie, la narratologie etc. La recherche sur le corps en mobilise encore d'autres : l'histoire, la sociologie, la physiologie, la psychologie, la biologie, l'anatomie, la philosophie, la sémiotique etc. Le thème du corps stimule la réflexion de toutes ces disciplines, et en retour, les recherches de ces disciplines permettent d'approfondir la connaissance de la dimension corporelle de l'homme. Vu l'ampleur du thème que constitue le corps et la variété des approches qu'il requiert, en 2003, dans la deuxième version de son ouvrage *The Body and Social Theory*, Chris Shilling a utilisé l'expression « body studies » pour embrasser toutes les disciplines portant sur le corps depuis les années 70 et 80, que ce soit dans le domaine de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie, de l'étude culturelle, de la philosophie, de la théologie et de la religion etc.[140]

De toute façon, le corps a une signification profonde dans l'étude des sciences humaines comme l'anthropologie et la sociologie, ainsi que dans l'histoire de la philosophie. D'un côté, le corps a été constitué comme un objet original, d'un autre côté, il est devenu un objet d'étude pour plusieurs disciplines, par conséquent, le discours sur le corps devient de plus en plus étendu.

[140] Chris Shilling, "Preface to the Second Edition" in *The Body and Social Theory*, London: SAGE Publications, Ltd, 2003, p.iii.

II.1.2. Les classifications du corps

Le corps est une entité indépendante mais disjointe qui présente donc des significations et des aspects séparés[141]. Pour savoir quels sont ces aspects et comment ils s'influencent entre eux, beaucoup de chercheurs proposent leurs idées. Par conséquent, il y a des façons variées de concevoir les classifications du corps. Selon des points de vue différents, le discours sur le corps est divisé en deux, en trois, en cinq dimensions.

Par exemple, Lock a divisé le corps en trois[142]: le corps individuel ou le corps d'expérience dans le sens phénoménologique ; le corps social dans le sens où l'image du corps est utilisée en tant que moyen d'illustrer la relation sociale ; le corps politique, dans le sens où le corps physique est réglé par l'instance politique et légale. De même, Arthur W. Frank pense que le corps est un porteur et une base de l'activité sociale selon quatre dimensions[143]: le contrôle, le désir, la relation avec soi-même et la relation avec les autres ; il a ainsi divisé le corps en quatre : le corps discipliné (the disciplined body), le corps narcissique (the mirroring body), le corps dominant (the dominating body), et le corps communicant (the communicating body). D'après ces points de vue, on voit bien en quoi le thème du corps devient de plus en plus vaste, révélant des significations et des valeurs différentes.

Dans *Five Bodies : Re-figuring Relationships*, John O'Neill divise le corps fondamental dans notre vie sociale en deux : le corps physique (physical body) et le corps communicateur (communicative body). Le corps physique est non seulement l'objet de la pratique médicale et biologique, mais aussi un corps moral, par lequel les gens expriment le respect, l'entraide, et les soins mutuels. Le corps communicateur est

---

[141] Andrew J. Strathern, *Body thoughts*. Editor: Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, p.2.

[142] M. Lock, N. Scheper-Hughes, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, Medical Anthropology Quarterly 1, New Series, Vol.1, No.1, 1987. p.6-8.

[143] Arthur W. Frank, « For a Sociology of the Body: An Analytical Review », Mike Featherstone, Mike Hepworth, B.S. Turner, *The Body: Social Progress and Cultural Theory*. London: SAGE, 1991, p.53-54.

un instrument et un intermédiaire avec lequel l'homme réalise l'interaction avec le monde, l'histoire, la culture, la politique et l'économie. Sous ces deux corps, O'Neill distingue cinq modalités du corps dans la société contemporaine : le corps mondial, le corps social, le corps politique, le corps consommateur et le corps médical.

Pourtant, dans la plupart des cas, le corps est considéré selon une vision binaire : simultanément physique et social, physique et symbolique ou encore naturel et culturel. Par exemple, le corps pour Douglas est divisé en deux : le corps social et le corps physique. Elle a écrit dans *natural symbols* :

« Le corps social détermine la façon dont le corps physique est perçu. L'expérience physique du corps, toujours modifiée par des catégories sociales par lesquelles il est connu, soutient une vision particulière de la société. Il y a un échange continuel de signification entre les deux types d'expérience du corps, l'une renforçant l'autre[144]. »

Pour Mary Douglas, le corps est comme un objet naturel construit par la force sociale.

II.1.3. Le corps dans la construction de l'identité

1.3.1. Le corps renvoie au monde extérieur

A travers cette triple opposition : physique / social, physique /symbolique ou naturel/ culturel, on voit un dualisme inéluctable entre la nature et la culture dans l'étude du corps selon la sociologie. Dans un autre ouvrage, *The body : société exploration*, Turner précise la relation entre nature et culture a propos du corps. Bien que la société moderne ait tendu à regarder « la nature » seulement comme constitutive de la culture, la tension entre regarder le corps d'un part comme un organisme vivant et d'autre part comme un produit culturel continue à servir de cadre

[144] Mary Douglas, *Natural Symbols explorations in cosmology*, Edition Taylor & Francis e-Library, 2004, p.72. The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other.

au débat sur l'influence de la nature et de la culture. Le débat sur cette tension nous permet de mieux comprendre le corps. Le corps humain peut être regardé comme un lieu de confrontation entre la nature et la culture ; cette confrontation permet de dépasser le dualisme classique selon lequel le corps ne serait qu'une réalité naturelle commandée par cette instance spirituelle qu'est l'âme. Plus tard, cette confrontation apparaîtra dans la science positiviste, la doctrine du darwinisme sociologique, et la médecine moderne. Nous avons beaucoup d'arguments venant de la sociologie, de l'anthropologie qui prouvent que la culture et la société jouent un rôle très important dans le processus de la construction du corps. En bref, on doit faire attention à la relation entre le corps et la culture, dans la mesure où le corps peut être une représentation de l'identité culturelle de l'individu, de la collectivité, et bien sûr, d'un état nation.

Le corps est-il naturel ou construit par la société ? Nous pouvons analyser ce sujet d'abord du point de vue de l'image du corps dans des cultures différentes. Sans entrer dans le détail de la conception du corps et la façon de le traiter dans les différentes cultures, la présence du corps montre d'emblée une identité culturelle de l'homme : « La relation au visage est d'emblée éthique[145]. » On peut dire que le corps est pratiquement sculpté par la culture. L'habillement, la coiffure, les accessoires, le maquillage et les signes visibles inscrits sur la peau, par exemple, le tatouage, le piercing sont tous associés à une distinction culturelle. D'ailleurs, le comportement, les gestes, l'expression du visage nous montrent d'une façon plus vivante l'influence de la culture. En interprétant ces signes corporels, nous pouvons juger approximativement de l'identité d'un homme concernant sa religion (chrétien, bouddhiste, musulman etc.), son statut social (roi, empereur, esclave etc.), son métier(le marin, le soldat, le médecin etc.), ses opinions politiques (capitaliste, communiste, féministe etc.), son appartenance culturelle (hippies, punk etc.). Reste que ce que la nature détermine pour le corps humain montre autant de ressemblances

[145] Emmanuel Levinas, *Ethique et infini : la responsabilité pour autrui*, Livre de poche. coll. Biblio-essai, 1971, p.91.

que de différences. D'un côté, la structure du corps humain est identique : quatre membres, une tête, dix doigts etc. D'un autre côté, les différences concernent les organes sexuels de l'homme et de la femme, la couleur de la peau, des yeux, des cheveux. A mesure que les populations se déplacent et que des hommes et des femmes appartenant à des ethnies différentes se marient, juger de l'identité de l'homme d'après ses caractères naturels devient de moins en moins fiable. En conséquence, l'identité individuelle ou collective est déterminée plus par la culture et la société que par la nature.

Dans le dualisme classique, René Descartes oppose le corps avec l'âme, comme Platon l'avait déjà pensé. Selon Platon, la mort ne concerne que le corps, et quand l'âme se dirige vers la lumière et la vérité, le corps n'est qu'un obstacle. A l'origine, le corps et l'âme sont séparés, en deux lieux différents, puis, lorsqu'ils sont réunis, le corps doit être considéré comme subalterne. La conception de l'opposition entre le corps et l'âme a été reprise par les Néoplatoniciens. Pour la théologie chrétienne, l'influence de ce dualisme du corps et de l'âme a été établie par Augustin d'Hippone. Depuis Augustin, le platonisme a été adapté à la pensée théologique. "Dieu" pour Augustin et l'"idée" pour Platon ont certains points communs : tous les deux sont éternels, constants, autarciques et catégoriques, ils sont tous deux « le bien suprême ». Comme l'opposition entre l'âme et le corps, Platon oppose le monde intelligible et le monde sensible, alors qu'Augustin oppose « la Cité de Dieu » et « la Cité des hommes »; la première abrite les gens qui suivent et aiment Dieu, et qui se méprisent eux-mêmes, la seconde abrite les gens qui méprisent Dieu et vivent en comptant sur leur corps et non pas sur la foi envers Dieu. Augustin croit qu'il n'y a que l'amour envers Dieu qui peut permettre de fusionner avec Dieu et avec le bien suprême. L'amour dans la Cité des hommes n'est que l'amour égoïste envers soi qui n'est donc fait que de joies éphémères, dominé par une satisfaction temporaire. Par conséquent, la quête de l'amour tourné vers Dieu doit mobiliser l'homme au prix du renoncement aux satisfactions temporaires, de l'abstinence et même du renoncement au monde. Pour Platon, un corps possédant des désirs ne peut pas approcher la vérité,

pour Augustin un corps possédé par des désirs ne peut pas accéder à la Cité de Dieu. Le corps surtout du fait du désir sexuel doit être dominé afin d'approcher Dieu. Pourtant, l'opinion d'Augustin sur le corps ne relève pas d'un simple fait physiologique mais d'une construction culturelle avec une connotation politique.

Pour Descartes, le corps et l'âme appartiennent à deux domaines différents, il y a une grande différence entre l'âme et le corps : l'âme est une substance pensante, le corps relève de la substance étendue. Il y a bien une distinction entre les substances : la pensée pour Descartes est un attribut de la substance pensante (res cogitans, chose qui pense), tandis que l'étendue est un attribut de la substance corporelle. Il considère que la pensée est possible sans la perception et sans l'imagination. Le corps est compréhensible par les lois de la mécanique, c'est donc un corps entièrement dépourvu d'âme. L'étendue est substantielle, c'est-à-dire qu'elle peut être conçue par elle-même. Autrement dit, on n'a pas besoin de l'âme pour penser le corps, le corps peut être pensé comme un effet du mouvement des corps qui l'entourent. Bref, le corps est indépendant de l'âme.

Il faut noter aussi que le « dualisme » cartésien ne signifie pas qu'âme et corps soient complètement séparés ; Descartes explique dans les *Principes de la philosophie* qu'il y a ainsi

> « certaines choses que nous expérimentons en nous-mêmes qui ne doivent point être attribuées à l'âme seule, ni aussi au corps seul, mais à l'étroite union qui est entre eux [...] : tels sont les appétits de boire et de manger, etc., comme aussi les émotions ou passions de l'âme qui ne dépendent pas de la pensée seule, comme l'émotion à la colère, à la joie, à la tristesse, à l'amour, etc. tels sont, enfin, tous les sentiments, comme la douleur, le chatouillement, la lumière, les couleurs, les sons, les odeurs, le goût, la chaleur, la dureté, et toutes les autres qualités qui ne tombent que sous le sens de l'attouchement[146]. »

En 1984, dans l'ouvrage *Corps et Société*, Bryan Turner a montré également le malentendu sur la théorie de Descartes. Il pense que dans le *Discours de la méthode*,

[146] René Descartes, M. Thomas (Antoine Léonard), *Œuvres de Descartes*, Tome Troisième, Les Principes de la philosophie, publiées par Victor Cousin, Edition F. G. Levrault, 1824, p.93.

Descartes croit qu'il existe une interaction étroite entre le corps et l'âme ; la maladie est bien un effet de déséquilibre dans cette interaction. La fonction de la médecine est de résoudre des problèmes présents dans l'interaction.

Hegel souligne l'importance de l'esprit absolu ; pour lui, l'histoire de l'esprit du monde est aussi l'histoire de la conscience humaine ; l'histoire humaine est tirée de l'histoire de la conscience et de l'esprit ; en ce sens elle ignore le corps. Pendant ce processus qui met en valeur la place de l'esprit, il semble que pour Hegel, la division entre le corps et l'esprit est incontestable, mais en fait, dans sa pensée esthétique, il a montré que la recherche philosophique précédente n'a souligné que la division entre le corps et l'âme ; pour lui, l'unité de ces deux réalités est plus importante, parce qu'elle permet la manifestation de l'"Idée" dans le milieu de la nature. L'Idée est le centre de tout le réel, le seul contenu et le seul objet de la philosophie. Et l'Idée dans l'esthétique se manifeste sous la forme du beau, le beau est l'Idée sous une forme sensible. Donc, pour Hegel, on pourrait dire que dans l'histoire, le corps n'a pas un rôle important ; par contre, dans le domaine de l'esthétique, le corps est très important, et Hegel a conscience de mettre en question la division du corps et de l'âme.

Nietzsche propose le refus de la suprématie de l'âme. Tout part du corps. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche persifle les contempteurs du corps en utilisant les paroles de personnes sensées à la place de leur discours, il substitue celui-ci : « Je suis corps de part en part et rien de plus ; et l'âme n'est rien qu'un mot pour quelque chose qui est du corps. Le corps est une grande raison, une multitude, mais qui n'a qu'un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger. Et ta petite raison aussi, mon frère, ce que tu appelles " esprit ", c'est un instrument de ton corps, un petit instrument et un jouet de ta grande raison[147] » ; « Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, un puissant gouverneur, un sage inconnu — il s'appelle le Soi.

[147] Friedrich Nietzsche, De ceux qui méprisent le corps, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduit de l'allemande et préfacé par Maël Renuard, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2002, p.65.

Il habite ton corps, il est ton corps[148]. » Selon Nietzsche, l'homme possède un corps comme les animaux, mais le corps de l'homme sait se contrôler grâce à la conscience.

Dans l'histoire de la philosophie classique occidentale, il y a encore beaucoup de conceptions qui portent sur la division du corps et de l'âme ; nous n'allons pas toutes les décrire ici ; ce qui est important, c'est que par ce fil, nous pouvons comprendre historiquement la complexité du statut du corps entre nature et culture.

Dans la philosophie positiviste de l'époque moderne, la relation entre la nature et la culture existe toujours ; les scientifiques essaient d'identifier des facteurs naturels, notamment anatomiques, biologiques, chimiques et diététiques qui déterminent le comportement de l'humain. Le darwinisme sociologique considère que l'influence de la nature sur l'humain est plus directe et plus grande que celle de la société et de l'éducation. Cependant, ce n'est pas le point de vue de l'anthropologie sociologique. Parce qu'elle considère que, dans le comportement individuel ainsi que dans l'organisation sociale, la culture est le composant le plus décisif. Elle va jusqu'à nier le facteur de la nature dans cette relation avec la culture. Ainsi elle précise : premièrement que la division entre nature et culture procède de la culture elle-même, la signification de "nature" et de "naturel" change également, chaque culture se donne sa propre conception de la nature. Donc, cette division est conditionnelle, historique et culturelle. Deuxièmement, la conception de la nature de l'homme change selon les cultures Par conséquent, une nature commune à tous les hommes n'existe pas[149].

Il est certain que le darwinisme a apporté sa contribution à la sociologie. Dans la conception biologique du darwinisme, trois idées clés ont été adoptées par la sociologie[150] : la première, selon Burrow (1966), est que l'humain est essentiellement une partie de la nature, et non en dehors d'elle ; selon la deuxième, le darwinisme a été utilisé pour fournir un éclairage sur la différence raciale, la doctrine de la sélection naturelle conduisant à celle de « la survie du plus apte » en vue d'expliquer l'évolution

[148] *Ibidem*. p.66.

[149] Bryan S. Turner, *The Body & Society Explorations in Social Theory*, 3rd Edition. p.8.

[150] Burrow, J.W. (John Wyon). *Evolution and Society: A Study in Victorian Social Theoy*. New ed. Cambridge University Press, 1970 (1966), p.114-115.

sociale. Selon la troisième enfin, la sociologie s'est développée en tentant d'expliquer « l'universalité humaine » comme déterminée par une identité génétique héréditaire.

Suivant le fil de l'idée darwinienne, on suppose que c'est l'état d'existence du corps qui détermine la culture. Cela nous faire penser à l'opinion de Gehlen et Berger et même de Merleau-Ponty qui a écrit en 1962 :

« Le corps est notre moyen général d'avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique ; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau : c'est le cas des habitudes motrices comme la danse. Tantôt la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps : il faut alors qu'il se construise un instrument, et il projette autour de lui un monde culturel[151]. »

Donc, selon Merleau-Ponty, d'abord, la culture vise à satisfaire le besoin du corps qui existe en premier. Ensuite, le corps se situe entre l'ordre naturel et l'activité culturelle, le corps occupe une place centrale.

La recherche d'Arnold Gehlen se concentre sur la relation entre la biologie, l'environnement et l'institution. Il regarde l'humain comme un être inachevé ou un animal lacunaire[152]. Du fait qu'il est inachevé, l'humain n'a pas une structure stable lui permettant d'agir de façon sûre dans ce monde. En conséquence, il reste vulnérable. En organisant ce monde dans lequel il se protége, il a été obligé de créer des institutions et la culture afin de remplacer ou compléter un héritage instinctif absent ou insuffisant. Donc, selon Gehlen, c'est la constitution biologique spécifique de l'humain qui a conduit à l'apparition de la culture. L'institution devient un intermédiaire entre l'humain et l'environnement grâce à laquelle la société humaine devient ordonnée, significative et durable. Le comportement de l'homme a comme condition l'institution et non pas son instinct qui est imparfait. Le travail de Gehlen a

[151] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, 1945, p.171.

[152] Cette idée apparaît déjà chez Kant dans son ouvrage : *Idée d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique.*

influencé la recherche de Peter Berger. Pour Berger, l'humain est obligé de créer la culture institutionnelle afin que son monde devienne et se maintienne structuré et stable.

Dans les travaux de Gehlen, Berger et Merleau-Ponty, la culture apparaît pour satisfaire le besoin du corps ; à l'inverse, une fois que la culture est apparue, elle favorise la continuité et la stabilité de l'environnement de la vie humaine. Ces trois auteurs confirment une matérialité qui précède la valeur et la forme. Mais dans la quête de la valeur culturelle, ou pour maintenir un environnement qui possède une valeur culturelle, le corps peut devenir une victime. Leurs recherches nous invitent à réfléchir sur le fait que l'existence biologique est préalable, mais que la relation entre le corps et la culture est peut-être plus étroite que ce que l'on pense habituellement. La faiblesse du darwinisme sociologique pourrait redonner à la biologie une place absolue. Il est nécessaire de réévaluer constamment le problème du statut du corps entre la culture et la nature.

Sur la relation entre le corps naturel et le corps culturel, Errington a proposé une autre conception. A propos de la notion de « l'humain », elle cite Geertz : « Nous sommes des monstres incapables de fonctionner (…) des animaux incomplets ou inachevés qui ne se complètent ou ne s'achèvent qu'au travers de la culture[153] », pour expliquer que la différence biologique corporelle entre les hommes et les femmes est inachevée et qu'ils ont besoin de la culture pour se compléter[154], enfin que le corps biologique et le corps culturel interagissent et s'unissent parfaitement. La délimitation entre le corps masculin et le corps féminin pour les sciences naturelles est principalement déterminée dès la naissance par les organes sexuels et ensuite au moment de la croissance par l'activité hormonale, et déjà ces différences sont

[153] Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books, 1973, p.49. La traduction citée dans Denis Laborde, « Éditorial », *Socio-anthropologie* [En ligne], 8 | 2000, (URL : http://socio-anthropologie.revues.org/116), mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 26 août 2015.

[154] Errington, Shelly, « Recasting Sex, Gender, and Power: A Theoretical and Regional Overview ». In *Power and Difference.* J. M. Atkinson and S. Errington, eds. p.1-58. Stanford: Stanford University Press.1990, p.11.

déterminées avant la naissance par des facteurs chromosomiques. Mais en fait, dans le processus de développement de l'humain, la culture sociale intervient considérablement sur le corps biologique, elle influence la façon dont on connaît et considère le corps.

Généralement, les sciences humaines tendent à interpréter le corps et le comportement corporel du point de vue culturel et social. Selon Turner, le courant principal de la sociologie moderne a commencé à refuser l'opinion selon laquelle le phénomène social peut être expliqué par des causes naturelles, et selon laquelle la sociologie est influencée, en quelque sorte, indirectement par l'héritage de l'anthropologie philosophique [155]. Des sociologues ont, de façon générale, nié énergiquement l'importance des éléments génétiques, physiques et psychologiques individuels dans la vie sociale de l'homme. L'influence biologique est relativement peu importante dans la construction du comportement. Partiellement, on peut considérer en quelque sorte le développement de la sociologie comme une réaction hostile contre l'évolutionnisme darwiniste, l'eugénisme et le biologisme[156]. En le faisant, les sociologues ont renforcé et théorisé l'opposition culturelle, opérée par la tradition occidentale, entre la nature et la culture. La relation sociale peut même être conçue comme une négation de la nature[157]. Par la suite, le corps est devenu un objet pour les sciences sociales plutôt que pour les sciences naturelles ; le caractère culturel et social du corps n'est plus mis en doute.

Dans les recherches récentes, nous avons d'autres arguments pour soutenir l'influence sur le corps de la culture sociale. C'est ainsi que Douglas traite dans *Natural Symbols* de la relation entre le corps et les marques culturelles. D'après elle, le corps en tant qu'objet naturel est configuré par la force sociale. En partant de cette supposition, elle a proposé la division entre deux corps : le corps physique et le corps social. La caractéristique physique du corps est le point de départ de la culture. Le

[155] Turner, *The Body & Society Explorations in Social Theory*, 3rd Edition, p.9.

[156] *Ibidem*, p.7.

[157] Paul Hirst and Penny Woolley, *Social Relations and Human Attributes*, Tavistock Publications, New York, 1982, p.23.

corps possède une apparence physique, cependant cette nature physique est toujours interprétée d'une façon culturelle ; la nature biologique n'est pas en deçà de la culture, mais elle est déterminée par la culture.

Cependant, regarder le corps humain comme symbolisé, et chercher à le connaître dans le cadre d'une construction sociale, n'est pas une initiative de Douglas. C'est Marcel Mauss qui avait déjà proposé cette conception selon laquelle il n'y a pas de comportement naturel, celui-ci étant un produit de la société. Dans *Les techniques du corps* (1934) Marcel Mauss écrit que tous les modes d'agir étaient des techniques, ce sont les techniques du corps[158]. Il parle dans cet article de la relation entre la technique du corps et la culture. Il déclare qu'il n'y a pas de comportement naturel, toutes les actions portent une trace d'apprentissage : de s'alimenter à se laver, de se reposer à se mouvoir. En particulier, rien n'est plus essentiellement transmis par un processus d'apprentissage social que le comportement sexuel[159], et cela est bien sûr étroitement lié à la moralité. Mauss explique concrètement ce qu'il appelle « les techniques du corps » : c'est une série de méthodes permettant d'utiliser notre corps. Ces techniques du corps sont une étape importante du processus de socialisation d'un individu. Il en résulte que ces techniques du corps différent selon les différentes sociétés et leurs traditions. Le corps n'existe pas seulement comme réalité physiologique, mais il est aussi sous l'influence psychologique de la société. Tous les individus possèdent un corps, c'est primordial ; mais chaque culture a sa propre conception du corps. La technique du corps est une opération qui dépend de cette conception, donc selon Mauss, cette opération est essentiellement culturelle.

En partant de l'évolution des codes comportementaux et des mœurs, Norbert Elias (1978) a étudié un processus historique caractérisé par un renforcement

[158] Marcel Mauss, *Les techniques du corps* (1934). Article originalement publié dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, p.3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. p. 23, p.9.

[159] *Ibidem*, p.19.

progressif du contrôle sur le corps[160]. Il a examiné l'évolution du pouvoir qui se concentre sur quelques familles. Il a montré que notre connaissance et notre expérience contemporaines sur le corps sont à l'origine du processus social et psychologique. Le monarque et ses fonctionnaires au Moyen Âge ne cessent de promulguer des règles de conduite selon lesquelles les individus doivent contrôler leur corps afin de devenir élégants et bien élevés. Le palais du Moyen Âge est comme une scène sociale ; il encourage une conception selon laquelle le succès ou l'échec d'un individu dépend de l'expression de son comportement lié à la politesse et à l'intelligence. Dans ce cas là, le corps est porteur d'un statut social.

Pour John O'Neill, notre corps est une réalité perméable à tout comportement social ; notre corps est bien la chair de la société. Il a cité le concept de « le Soi - miroir » ou de « Soi réfléchi » (Looking Glass Self)[161] de Charles Horton Cooley pour expliquer le fait que, quand on se regarde dans un miroir, on se voit tel que les autres nous voient. Voilà un lien d'incarnation entre le soi et la société. Il confirme de plus que la dimension corporelle de l'individu est liée à l'influence fondamentale de la société. Ainsi tous les membres d'une société se communiquent entre eux des informations sur l'âge, le sexe, la situation matrimoniale, la disponibilité sexuelle, le statut social etc. par un corps dont la signification est à chercher au-delà de la dimension biophysique[162]. La coiffure, les habits, les ornements, les soins du corps etc. sont l'expression de l'engagement nécessaire des individus à respecter les mœurs et les normes sociales. Ainsi, le « travail des yeux [163] » devient extrêmement important.

Nous pouvons réexaminer la division entre la nature et la culture, et la relation entre le corps et le monde social qui l'environne. Étant donné qu'une dimension du

---

[160] Elias Norbert, *The history of Manners : The Civilizing Process(Wenming de Jincheng)*, traduit en chinois par Wang Peili, Yuan Zhiying, Shanghai shiji chubanshe, Shanghai, 2009.

[161] John O'Neill, *Five Bodies Re-figuring Relationships*, SAGE Publications, 2004, p.7.

[162] Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol.14, n°1,1977, p.51-54.

[163] John O'Neill, *Five Bodies Re-figuring Relationships*, SAGE Publications, 2004, p.8.

corps relève de la nature, nous pouvons le considérer comme faisant partie des réalités du monde matériel extérieur. Et dans le monde extérieur, la dimension naturelle et la dimension culturelle s'interpénètrent intimement. Par conséquent, au sens strict, la division entre le corps et le monde extérieur doit s'exprimer comme la division entre soi et le monde extérieur. Le corps physique au sens matériel est catalogué dans le monde extérieur (naturel et culturel) comme ce que Turner a expliqué dans *The Body & Society Explorations in Social Theory* :

Le monde extérieur, contenant le corps humain, n'est pas une donnée, mais une réalité historique qui subit la médiation constante de l'activité humaine et qui est interprété par la culture humaine. Le corps humain en tant que point limite de l'expérience et de la conscience humaine semble moins important que la réalité collective du monde social dans laquelle se localise le soi […] La dichotomie primordiale de la théorie sociologique n'était pas Nature /Société, mais Soi/Société[164].

De là, le corps est un intermédiaire entre soi et le monde extérieur au corps. Le corps est le reflet d'une société et d'une culture, alors que l'identité de l'homme manifestée dans l'unité du Soi et du Corps, représente les caractéristiques sociales et culturelles.

1.3.2. Le corps et l'intérieur du corps

« Le corps est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s'élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l'histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques [165]».

---

[164] *The Body & Society Explorations in Social Theory*, 3rd edition, p.34. The external world, including the human body, is not a given, but an historical reality constantly mediated by human labour and interpreted through human culture. The human body as a limiting point of human experience and consciousness seemed less important than the collective reality of the social world within which the self was located. The legitimate rejection of biological determinism in favour of sociological determinism entailed, however, the exclusion of the body from the sociological imagination. The primary dichotomy of sociological theory was not Nature/Society, but Self/Society.

[165] A. Corbin. J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps. II. De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, p.9.

Quand John O'Neill a proposé le concept de « corps communicateur » (the communicative body)[166], il veut dire que le corps qu'on possède et sur lequel on réfléchit, est un intermédiaire général entre nous et notre monde, notre histoire, notre culture, notre environnement économique et politique. Il confirme que le corps est un instrument pour exprimer la relation la plus intime entre les personnes. En particulier, nous utilisons notre corps pour exprimer notre sociabilité : nous nous habillons, ornons notre cou, nos bras, nos poignets, nous nous maquillons, nous échangeons des sourires, des baisers, des poignées de main. Le corps peut aussi être un instrument pour exprimer le refus ou le rejet. En bref, pendant la communication interpersonnelle, le corps exprime un état intérieur.

La société moderne avoue généralement que, dans le comportement humain, la représentation du corps est influencée, mis à part l'environnement, par des éléments internes, c'est-à-dire des éléments spirituels, psychologiques, conscients ou non etc. Généralement, l'apparence, les gestes, les expressions et le comportement du corps montrent tous une attitude intérieure du corps et interpréter le code du langage corporel nous permet de comprendre le monde intérieur d'un homme. Parce que l'individu est incorporé, il s'engage dans l'interaction avec la société depuis une intention qui se réalise par le corps. Donc, tout ce qu'il veut va finalement s'exprimer par son corps.

Certains chercheurs ont trouvé que des éléments de l'environnement ne nous stimulent que lorsqu'ils entrent dans la cognition d'un sujet. Par exemple, le psychologue américain Kurt Lewin (1936) a trouvé que la condition pour que le changement d'environnement suscite un changement psychique profond à l'intérieur de la personnalité est que ce premier doit traverser un espace : celui de la perception, comme la vision et l'ouïe[167]. Donc, la condition pour qu'ait lieu une réaction corporelle est que la stimulation venant de l'extérieur se transforme d'abord en

[166] John O'Neill, Five Bodies, Re-figuring Relationships, Edition SAGE Publications, 2004, p.4.

[167] Kurt Lewin, *Principles of topological psychology*, 1936, version en chinois traduit par Gao Juefu, Shangwu yinshuguan, 2003, Beijing, p.179.

perception pour l'homme. Donc, le corps représente l'homme, non seulement au niveau physiologique ou physique, mais aussi psychique, spirituel et conscient.

D'ailleurs, influencées par la culture, des communautés différentes ont des psychologies différentes. En conséquence, l'apparence du corps, surtout les gestes, l'expression du visage, le comportement du corps sont différents selon les influences de la psychologie. Tout cela nous permet de saisir une identité culturelle pour analyser l'état psychologique d'un individu.

1.3.2.1. Le corps et la psychologie

Selon le psychologue social Bem : « les individus commencent à "comprendre" leurs propres attitudes, leurs émotions, et d'autres états internes partiellement à partir de l'observation de leur comportement évident et / ou des conditions selon lesquelles le comportement se produit [168] . » Pendant la communication, des moyens paralinguistiques jouent un rôle aussi important que le langage parlé. Le « paralangage » contient principalement l'expression du visage, la distance entre deux sujets, le geste, le contact du regard, voire le changement de ton, d'intensité, de rythme dans la parole. Tout cela appartient au langage du corps grâce auquel nous pouvons juger la relation entre des communicants, mais aussi la personnalité, le caractère, l'attitude et l'émotion d'un homme. Par conséquent, le comportement physique nous permet de connaître l'attitude, l'émotion et les autres états psychologiques.

Selon la psychologie moderne, il y a principalement cinq genres de paradigmes relatifs au comportement : la Psychodynamique, le Béhaviorisme, l'Approche humaniste, la Psychologie physiologique et le cognitivisme[169]. Ces cinq

[168] Bem, Daryl.J.(1972). Self- perception theory. In L. Berkowitz (Ed.), Advances in experimental social psychology (Vol.6, PP.2). New York : Academic Press. (Individuals come to “know” their own attitudes, emotions, and other internal states partially by inferring them from observations of their own overt behavior and/or the circumstances in which this behavior occurs.)

[169] Robins,R.W., Gosling, S.D., & Craik, K.H.(1998), *Psychological science at the crossroads*. American Scientist,86 (July-Aug.), p.310-313.

théories dans le domaine psychologique permettent de connaître le comportement humain sous des angles différents. Nous n'allons pas comparer leurs points de vue ; nous allons seulement nous concentrer sur les relations entre le comportement humain et la psychologie.

Parmi ces cinq théories, le Béhaviorisme, avant 1930, nie l'existence de la conscience et de l'esprit dans le cadre du modèle *stimulus-réponse*. Le Béhaviorisme explique tous les éléments psychologiques, y compris la pensée et l'émotion par le comportement. Selon cette théorie la pensée relève aussi du comportement ; les émotions sont des réactions corporelles à des stimulations extérieures. Après 1930, le processus psychologique qui se situe entre la stimulation venue de l'environnement et la réaction comportementale a attiré de plus en plus l'attention des chercheurs.

Selon la manière dont ils se produisent, tous les comportements humains sont des réflexes, c'est-à-dire, des réactions comportementales habituelles à des stimulations extérieures auxquelles le corps de l'homme répond à travers une certaine activité psychologique[170]. Entre les stimulations de l'environnement et la réaction comportementale, il existe une série de processus intermédiaires complexes qui interagissent entre eux. Ce sont des processus psychologiques internes qui déterminent finalement le comportement. Le processus psychologique interne dirige et règle le comportement de l'organisme ; donc quand le réflexe se produit, le processus psychologique interne occupe toujours une position centrale. Les éléments essentiels constitutifs du comportement sont la stimulation par l'environnement, le processus psychologique interne et la réaction comportementale. Le processus psychologique interne est inclus dans le comportement de l'homme ; l'homme ne se manifeste pas simplement par des réactions à partir de stimulations ; le comportement de l'homme est plus complexe et ne se réduit pas à une simple réaction mécanique ; en somme pour bien comprendre le comportement de l'homme, nous devons faire attention au processus psychologique interne.

[170] Feng Shaoqun 冯绍群, *Xingwei Xinli xue* 行为心理学 (Behavioristic psychology), Guangzhou 广州, Guangdong Lüyou chuabnshe 广东旅游出版社, 2008, p.XIII-XV et p.40.

A partir de ces découverts, la psychologie a conclu que la production et la régulation du comportement sont influencées par le processus psychologique. D'abord, les psychologues considèrent que l'homme a la capacité de régler son comportement. Pour ce faire, il faut avoir d'abord un but, c'est-à-dire que l'homme doit savoir ce qu'il veut. Plusieurs psychologues comme Emmons[171](1986), Zirkel & Cantor[172] (1990), ont trouvé que ce but est établi selon le modèle idéal que l'homme se donne, par exemple la gentillesse, l'indépendance. Donc, selon la psychologie, le comportement de l'homme est souvent directionnel. Ensuite, les psychologues ont trouvé dans des expérimentations que quand l'homme sait que sa réaction pourrait être vue par les autres, il tend, consciemment ou non, à modifier son comportement. Donc, le comportement de l'homme peut être commandé par sa volonté. Ce résultat est confirmé par la recherche sur le soi. Dans la théorie du *self-presentation behavior* (comportement de la présentation de soi), des psychologues pensent que nous formons notre image personnelle en fonction d'un rôle social et à partir de ce que nous attendons que les autres pensent de nous, nous intériorisons les qualités dont la construction de cette image a besoin, puis nous les mettons en scène avec notre corps dans la vie quotidienne. D'ailleurs, des psychologues avouent également que le caractère personnel est constitué par cette « mise en scène ». En conséquence, la relation entre le corps et la psychologie est renforcée. Pourtant, les psychologues ont montré également que le comportement que les gens montrent, au moins dans une certaine mesure, correspond à la façon dont ils s'estiment[173]. C'est-à-dire qu'il n'y aura pas un grand écart entre la conscience de soi de l'homme et son comportement. L'homme fait des efforts pour garder une cohérence entre ses convictions, son attitude et son comportement, parce qu'il y a toujours un risque à se déguiser et parce que les gens désirent toujours une approbation de la société.

---

[171] Emmons, R. A. « Personal strivings: An approach to personality and subjective well-being », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.51, n°5, 1986, p.1058-1068.

[172] Zirkel, S., & Cantor, N. « Personality, cognition, and purposive behavior », A *handbook of personality: Theory and research*. Edition: L.A. Pervin, New York: Guilford Press, 1990, p.135-164.

[173] Rhodewalt, F. & Agustsdottir, S., « Effects of self-presentation on the phenomenal self ». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.50, n°1, 1986, p.47-55.

Pour approcher le monde psychologique depuis nos corps, il faut encore une condition : la correspondance entre l'expression corporelle et l'état psychologique doit être reconnue de façon universelle par tous les hommes. Il y a des expérimentations comme celles de Craig et Patrick (1985) [174] et celle de Keating (1981) [175] qui soutiennent que tout le monde utilise les mêmes expressions du visage pour exprimer certaines émotions intimes[176]. Par exemple, quand les gens sont heureux, ils sourient. Grâce à cette unanimité, il est possible de prendre en compte les mêmes signes pour juger l'état émotionnel des autres, quelles que soient leur culture, leur race, leur époque. Ces signes mettent en jeu la position des yeux, des sourcils, de la commissure des lèvres selon qu'elles sont dirigées vers le haut ou vers le bas[177].

Dans la psychologie, l'attention portée au soi-même distingue « la psychologie du soi » des autres domaines. Elle traite de la perception et de la conviction que l'homme a de soi-même, au lieu de ce qu'il est véritablement. Allport a découvert en 1943 que l'homme avait deux genres de motivation qui commandent le comportement. La première relève de l'habitude, de l'instinct et du réflexe ; la deuxième est dirigée par un but, une prévision et une volonté[178]. Ce même auteur a montré l'influence importante exercée sur le comportement par la participation du soi dans certaines situations. « La participation ou l'absence du soi font une différence cruciale dans le comportement de l'homme. Quand une personne réagit de manière neutre, impersonnelle, son comportement n'est pas le même que lorsqu'il se comporte personnellement, peut-être avec enthousiasme, engagé sérieusement dans une tâche.

---

[174] Craig, Kenneth D., Patrick, « Christopher J. Facial expression during induced pain ». *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 48, n°4, 1985, p.1080-1091.

[175] Keating, C. F., Mazur, A., Segall, M. H., Cysneiros, P. G., Divale, W. T., Kilbride, J. E., Komin, S., Leahy, P., Thurman, B., & Wirsing, R., « Culture and the perception of social dominance from facial expression », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.40, 1981, p.615-626.

[176] Taylor, Peplau and Sears, *Social Psychology*, 10e Edition, traduit en chinois par Xie Xiaofei etc. Peking University Press, 2004, p.86-87.

[177] Aronoff, J., Woike, B.A., Hyman, L.M., « Which are the stimuli in facial displays of anger and happiness? Configurational bases of emotion récognition ». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.62, n°6, 1992, p.1050-1066.

[178] Allport, G.W., « The ego in contemporary psychology », *Psychological Review*, vol.50, n°5, 1943, p.451-478.

Dans le premier cas, son soi n'est pas engagé ; dans le deuxième cas […] l'homme trouve que le soi est souvent agissant […] autrement dit, la participation du soi est, comme ce que cette phrase indique, une condition de la participation totale de soi en tant que connaisseur, organisateur, observateur, demandeur de statut, et être social[179]. »

A l'époque où Allport proposait son idée, le behaviorisme dominait la psychologie. Vingt ans après la proposition d'Allport, le cognitivisme a commencé à prendre la place du behaviorisme et à influencer tous les domaines de la psychologie. L'hypothèse centrale du cognitivisme est que l'homme n'est pas seulement un animal parmi d'autres, et qu'il ne réagit pas aveuglément et passivement à des stimuli exercés par l'environnement. Au contraire, c'est un organisme actif, ayant la capacité de faire des projets et de s'engager dans une action d'après un but. Le cognitivisme met l'accent sur l'intériorité du processus psychologique. Le cognitivisme considère six fonctionnements du soi[180]. Parmi les six fonctionnements, on en trouve deux qui ont un lien proche avec le comportement : l'idée que l'homme a de soi dirige son comportement et le soi détermine déjà sa motivation.

L'homme ne peut jamais ignorer sa conscience, sa volonté, son fonctionnement psychique. On peut résumer en disant que c'est la capacité d'agir avec une conscience de soi qui permet à l'homme de se distinguer des autres espèces. « Nous pouvons dire que les comportements que les gens adoptent, ainsi que leurs modes de vie sont sous l'influence de l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes[181]. » Donc, par

---

[179] *Ibidem*. p.459.

[180] D'abord, le soi nous distingue des autres choses et des autres personnes. Deuxièmement, le soi détermine la volonté. Par exemple, nous nous rendons compte que nous sommes des individus distincts des choses et des autres personnes. Troisièmement, le soi nous permet de rendre compte de notre propre existence dans une continuité historique et dans une unité de perception. Quatrièmement, la conscience de soi influence le traitement et l'interprétation par l'homme des informations qu'il reçoit du monde extérieur.

[181] Voir dans Niedenthal, P. M., Cantor, N., & Kihlstrom, J. F., « Prototype matching: A strategy for social decision-making », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.48, n°3, 1985, p.575-584. et dans Swann, W. B., Jr., « To be adored or to be known: The interplay of self-enhancement and self-

l'observation du corps, on peut approcher la façon dont l'homme s'estime. La théorie du cognitivisme reconnaît le rôle de la psychologie intérieure sur le comportement humain. Pour les théoriciens de la psychologie du soi, le comportement dépend plutôt de nos convictions sur nous-mêmes ; ce qui est important, c'est ce que nous percevons de nous même.

1.3.2.2. Le corps dans la pensée de la phénoménologie

Le mot « phénoménologie » a son origine dans la langue grecque : « Phainesthai » qui signifie « apparaître » (to appear so). La phénoménologie renouvelle la façon dont l'homme perçoit la réalité, le monde se montrant devant l'homme. La phénoménologie française refuse le dualisme entre le corps et l'âme ; elle insiste sur le fait que le corps n'est pas un simple objet matériel, mais une manifestation de la conscience, et une incorporation de la conscience. Le corps concerne à la fois la perception et la pratique, c'est pour cela qu'il nous permet de dépasser un autre dualisme : celui du sujet et de l'objet.

Dans des années vingt du XX^{e} siècle, Gabriel Marcel a proposé la formule : « je suis mon corps[182]. » Pour Marcel, « j'existe » implique que je me manifeste et que je suis manifeste, cette capacité d'apparition m'est conférée par mon corps. Si j'ai un corps, pour Marcel, ce corps n'est pas un objet du monde qu'on s'approprie, mais il est à la fois objet et sujet, puisque mon corps est toujours immédiatement présent dans l'expérience. Il refuse la dichotomie conventionnelle entre le sujet et l'objet, l'être et l'avoir, pour prôner l'unité du spirituel et du physique.

Dans les deux ouvrages représentatifs *La Structure du comportement* (1942) et *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty a centré sa réflexion sur le comportement et la perception, l'un dirigé vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur du corps. Le problème du corps occupe une position centrale dans la *Phénoménologie de*

---

verification », in R. M. Sorrentino & E. T. Higgins (Eds.), *Handbook of motivation and cognition*, New York: Guilford, Vol.2, p.408-448.

[182] G. Marcel, *Etre et Avoir* (1935), Editions Universitaires, Paris, 1991.

la perception de Merleau-Ponty[183]. Merleau-Ponty déclare que l'homme intervient dans le monde d'abord de manière corporelle et non pas à partir de la conscience. Par notre corps et plus spécialement la peau, nous sommes en relation avec le monde extérieur. C'est le corps qui d'abord « voit », « sent », « touche » le monde, il est le premier témoin du monde. Nous vivons dans nos corps, et en même temps notre vie dépend du corps. Merleau-Ponty résume en disant que le monde est ce que nous percevons.

Merleau-Ponty a critiqué l'héritage du dualisme entre le corps et l'âme. Dans la philosophie et la psychologie traditionnelles occidentales, le dualisme entre le corps et l'âme conduit à considérer qu'il n'y a que deux sortes d'être : d'une part, le sujet qui possède une conscience de soi et une activité intellectuelle ; d'autre part, l'objet qui relève de la simple extériorité, et qui est caractérisé par sa seule extension avec des parties distinctes les unes des autres (partes extra partes) ; son existence est marquée entièrement par la passivité. Ainsi selon Merleau-Ponty [184], pour le dualisme, « l'objet » est ce sur quoi nous pouvons pratiquer une observation qui reste complètement extérieure. En particulier pour lui le corps propre n'est pas seulement un objet observable, mais aussi un objet pour l'expérience interne.

Selon Merleau-Ponty, en utilisant l'expérience interne du point de vue de la première personne, les psychologues classiques ont trouvé quatre arguments pour soutenir que le corps n'est pas un objet. Le premier : le corps possède une permanence qui le distingue de l'objet, c'est-à-dire que mon corps se présente à moi toujours dans mes perceptions et toujours sous le même angle. Par opposition à la conception selon laquelle le corps se présente devant moi comme un objet observable, on dira plutôt

[183] Waldenfels B., « The Central Roleof the Body in Merleau-Ponty's Phenomenology », *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol.39, n°1, 2008, p.76-87.

[184] Selon Merleau-Ponty, « La définition de l'objet c'est, avons-nous vu, qu'il existe *partes extra partes*, et que par conséquent il n'admet entre ses parties ou entre lui-même et les autres objets que des relations extérieure et mécaniques, soit au sens étroit d'un mouvement reçu et transmis, soit au sens large d'un rapport de fonction à variable ». Voir dans Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945. p.87.

qu' « il est avec moi[185] ». Le deuxième : mon corps se reconnaît à ce qu'il me donne des « sensations doubles », le corps se sent à la fois « touchant » et « touché », et alterne entre les deux. Cela veut dire que le corps possède à la fois la passivité et l'activité. Le troisième : « le corps est un objet affectif, tandis que les choses extérieures me sont seulement représentées[186]. » Quand le corps devient un objet de perception, il n'a besoin d'aucun intermédiaire ; par contre si cette perception directe ou cette proprioception est détruite, ce sera une catastrophe pour la santé de l'homme. Le quatrième : l'objet ne peut pas se bouger, mais mon corps peut. De plus, « je » peux mouvoir les objets extérieurs à l'aide de mon propre corps. Ces quatre caractères signifient que le corps propre n'est pas seulement un objet passif dans le monde objectif, mais aussi un sujet qui possède une activité et une spontanéité.

« J'éprouve mon corps comme puissance de certaines conduites et d'un certain monde, je ne suis donné à moi-même que comme une certaine prise sur le monde, or, c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde ; désormais, comme les parties de mon corps forment ensemble un système, le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois[187]. »

Donc, le corps est différent de l'objet. Selon la phénoménologie de Merleau-Ponty, le corps est à la fois un sujet et un objet, il n'est ni pure objet ni pure conscience, mais une unité entre ces deux dimensions. Selon Ji xiaofeng, la mission essentielle de la phénoménologie de la perception est de revenir à l'expression silencieuse du corps depuis l'expression limpide de la conscience[188]. Le corps existe

[185] *Ibidem*. p.106.

[186] *Ibidem*. p.109.

[187] *Ibidem*. p.406.

[188] Ji Xiaofeng 季晓峰, « Lun Merleau-Ponty de shenti xianxiang xue dui shenxin eryuanlun de tupo 论梅洛-庞蒂的身体现象学对身心二元论的突破 (La Phénoménologie du corps perce le dualisme entre le corps et l'âme) », *DongNan Xueshu* 东南学术, n°2/2013, p.154.

dans le monde ; en même temps, il a une capacité d'exprimer des émotions et des sensations.

1.3.2.3. L'incorporation

Dans les recherches plus récentes de la psychologie, le thème « incorporation » a attiré l'attention du monde. C'est l'incorporation qui nous donne une possibilité de connaître le monde interne du corps en comptant sur la dimension visible et réelle de nos corps. En ce sens, l'incorporation est la représentation par le corps et enfin sur le corps des émotions, des attitudes, des états psychologiques humains. Selon Ye Haosheng, le sens central de l'incorporation est que le corps joue un rôle focal dans le processus de la cognition ; l'homme reconnaît le monde de manière incorporée ; la cognition se forme en adaptant l'expérience corporelle et ses façons d'agir[189]. L'incorporation souligne deux aspects : le premier est que la cognition dépend de l'expérience du corps qui est à l'origine du corps perçu. Le deuxième est que la capacité de perception et d'action de l'individu est contenue dans une situation étendue aux dimensions culturelle, biologique et psychologique[190].

Grâce à l'apparition de la conception de l'« incorporation », la recherche sur l'état psychologique a adopté un nouvel angle d'approche. Nous allons prendre la recherche de l'émotion comme un exemple pour examiner la relation entre le corps et l'état psychologique sous l'angle de l'« incorporation ».

En tant qu'état psychologique, l'émotion est facile à ressentir, mais difficile à décrire aux autres. L'introduction de l'« incorporation » dans le domaine psychologique fournit à autrui une façon d'imaginer ce qu'on a perçu. Par conséquent, l'« incorporation » réduit la distance entre la conceptualisation et la perception

[189] Ye Haosheng 叶浩生, « Renzhi Xinlixue Xin Quxiang 认知心理学的新取向 (Nouvelle orientation de la psychologie cognitive) », *Advances in Psychological Science* 心理科学进展, vol.18, n°5, 2010, p.705- 710.

[190] Francisco J. Varela, Eleanor Rosch and Evan Thompson., *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, traduit en chinois par Li Hengwei etc. 李恒威等译, Hangzhou 杭州: Zhejiang Daxue Chubanshe 浙江大学出版社, 2010, p.139.

sensible. De plus, l'introduction de l'« incorporation » permet d'adapter l'émotion aux expériences des individus et des communautés de cultures différentes [191] . L'incorporation fonctionne aussi pour désigner les êtres extérieurs de notre corps : elle permet à l'homme de comprendre le monde à partir de la logique du corps humain. Le monde lui-même devient un monde incorporé ; c'est de cette manière que le monde entre dans le regard de l'homme. Par exemple, pour comprendre la règle du métabolisme de la nature, les Chinois anciens considéraient que tous les êtres naissent, tombent malade, vieillissent et meurent. Certes, l'incorporation est ici une métaphore. L'essence de la métaphore est de faire comprendre et expérimenter une chose en partant d'une autre[192]. Ici, il s'agit d'évoquer le monde à partir du corps. Cette métaphore de l'incorporation ne concerne pas seulement la nature ; nous la voyons aussi dans la culture. Par exemple, c'est grâce à cette notion d'incorporation que l'homme peut comprendre des personnages créés dans les dessins animés. Sinon, comment serait-il possible d'accepter qu'une éponge parle, s'habille, possède des émotions et vive dans un monde social semblable à celui des humains.

II.1.4. Le corps dans la société contemporaine

Turner a montré que dans le développement récent de la théorie sociale, une révolution importante s'est produite à propos du corps, non seulement dans la théorie sociale du féminisme, mais plus généralement en matière d'analyse de la classe sociale, de la culture consumériste[193].

De plus en plus de chercheurs ont trouvé que la classification du statut social dépend significativement de la façon dont le corps se présente dans l'espace social.

---

[191] Niedenthal, P. M., &Maringer, M. (2009) « Embodied emotion considered ». *Emotion Review*, vol.1, n°2, p.122-128.

[192] George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980, p.5. «The essence of metaphor is under-standing and experiencing one kind of thing in terms of another».

[193] Turner, *The Body: Social Progress and Cultural Theory*, p.11.

L'étude de Pierre Bourdieu est considérée comme une des plus importantes sur les classes sociales.

Dans l'analyse de la classe sociale, Pierre Bourdieu a proposé un nouveau concept : l'Habitus. L'Habitus est un système durable mais qui s'ouvre souvent à des tendances différentes ; il est élaboré dans des situations particulières à certaines classes. Ces tendances sont incorporées (embodiment) : elles sont étroitement liées avec les façons dont le corps se présente dans la société. Toutes les classes ont leur propre habitus ; leur tendance particulière provient de l'éducation scolaire et sociale (par exemple de la famille). Donc, l'habitus est un élément qui met en relation l'individu et la structure sociale : la façon dont nous habitons dans notre corps est construite par notre statut social dans ce monde. Le goût est la manifestation la plus évidente de la façon dont notre corps est influencé par notre statut social, donc de l'incorporation du statut social. Le goût est un aspect de la tendance lié avec le corps d'une classe ; il permet de connaître l'identité sociale de l'individu[194].

Selon Bourdieu, le goût est une « propension et aptitude à l'appropriation (matérielle et/ou symbolique) par une classe déterminée d'objets ou de pratiques classés et classantes. C'est la formule génératrice qui est le principe du style de vie, ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, mobilier, vêtement, langage ou hexis corporelle, la même intention expressive[195]. » Les gens montrent leur goût individuel par leur habillement et leur loisir. Extérieurement, le goût représente leur caractère personnel, mais dans les coulisses, il révèle la relation du pouvoir qui s'appuie sur des formes symboliques. Finalement, le goût devient le signe d'une véritable distinction.

Dans la société de consommation, le goût influencé par la publicité s'infiltre dans la consommation culturelle quotidienne ; tant du point de vue de la production que de la réception culturelle, il existe différentes façons de concevoir la

[194] Bourdieu, P. *La Distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

[195] *Ibidem*, p.193.

consommation. Ainsi, on peut connaître le statut social des consommateurs qui appartiennent à différentes classes sociales. D'un autre côté, remarque Bourdieu, la façon de consommer est commandée par un désir de promotion sociale : les classes inférieures imitent les plus hautes. Ceci se traduit dans la façon de consommer, en particulier l'habillement, le maquillage, la coiffure. On voit donc précisément que les classes inférieures essaient d'effectuer leur promotion sociale en partie par une transformation du corps.

Auparavant, posséder un corps fort, soigner son corps étaient des exigences qui avaient un but pragmatique, par exemple travailler, éviter d'être malade ou mieux combattre à la guerre. Cependant, dans la société de consommation, la fonction du corps change. La fonction productive du corps décline, comme dans le travail manuel ; il en va de même pour la fonction reproductive. Mais cela ne veut pas dire que le corps soit dépourvu de toute valeur effective. Nous pouvons utiliser des expressions de Baudrillard comme « la beauté fonctionnelle » ; il l'explique ci-dessous :

> Dans ce long processus de sacralisation du corps comme valeur exponentielle, du corps *fonctionnel*, c'est-à-dire qui n'est plus ni « chair » comme dans la vision religieuse, ni force de travail comme dans la logique industrielle, mais repris dans sa matérialité (ou dans son idéalité « visible ») comme objet de culte narcissique ou élément de tactique et de rituel social—la beauté et l'érotisme sont deux leitmotive majeurs. Ils sont inséparables et instituent à eux deux cette *nouvelle éthique de la relation au corps*[196].

Donc, la beauté fonctionnelle est un autre genre de fonction du corps matériel, nous voyons bien aujourd'hui dans l'industrie du divertissement que le corps apporte de véritables valeurs productives grâce à la beauté et au pouvoir de susciter le désir etc.

Shilling remarque que les thèmes comme la santé et l'apparence mettent en relation le corps avec l'identité dans le discours contemporain, ce qui a comme conséquence d'augmenter l'attention portée au soin du corps, ce qui devient un

[196] Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Edition Denoël, 1970, p.205.

phénomène particulièrement important dans la société moderne. Par rapport à la société traductionnelle, le corps dans la société moderne est moins contraint par des codes ou des modes comme ceux qu'on observait principalement dans les rites des cérémonies traditionnelles qui encadraient la vie des communautés. En même temps, le corps est plus marqué par la dimension individuelle et l'identité personnelle. Selon Shilling, il s'agit d'un processus selon lequel le corps « retourne plus en lui-même » : notre corps est considéré comme une enveloppe de soi, il est unique et particulier[197]. Cependant, Baudrillard n'est pas aussi optimiste. Selon lui, « ce corps réapproprié ne l'est pas selon les finalités autonomes du sujet, mais selon un principe *normatif* de jouissance et de rentabilité hédoniste, selon une contrainte d'instrumentalité directement indexée sur le code et les normes d'une société de production et de consommation dirigée. Autrement dit, on gère son corps, on l'aménage comme un patrimoine, on le manipule comme un des multiples signifiants du statut social[198]. » Donc, dans le processus selon lequel le corps retourne à lui-même, le soi n'est qu'apparemment un sujet ; il est en réalité dirigé par la culture de consommation. Ainsi, dans telle société de consommation, pour que ce corps effectue sa fonction, il doit tout d'abord se mettre au centre du regard des autres. Donc, regarder ou être regardé, tel est la double exigence très importante concernant le corps dans la société contemporaine : « sous le règne du regard, la surface devient le lieu de la profondeur[199]. »

Mike Featherstone a examiné la façon dont le corps est objet de pratique dans la culture de consommation contemporaine. Il expose que depuis le XIX^{e} siècle le corps est devenu graduellement un objet central à “ travailler ”dans le cadre d'une bonne gestion, comme par la pratique du sport, l'alimentation, le maquillage, le recours à la chirurgie esthétique etc. Featherstone pense que le corps est inachevé, et

[197] Shilling Chris. *The Body and Social Theory*. London : Sage. 1993.

[198] Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Edition Denoël, 1970, p.204.

[199] David Le Breton, *Signes d'identité tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Edition Métailié, Paris, 2002, p.18.

que par conséquent, les gens interviennent activement pour changer leur silhouette, modifier leur poids et leur profil[200]. Le corps peut à tout moment être modifié, changé et transformé. Le développement du mode de vie saine est bien une preuve de cette tendance. Featherstone a montré également que, dans la société capitaliste le développement de l'industrie influence les activités diététiques, hygiéniques. Ce phénomène se manifeste non seulement dans l'augmentation de l'importance de l'apparence, mais aussi dans l'importance accordée au maintien du corps : rester jeune, rester beau/belle, vivre plus longtemps. Autrefois, on imposait des contraintes au corps, par exemple par le jeûne, l'abstinence et l'ascétisme en général. Cependant, dans la culture contemporaine, ces pratiques, par exemple faire un régime, sont considérées comme visant essentiellement à procurer du plaisir. L'ascétisme est remplacé par l'hédonisme, la quête de la volupté, la satisfaction du désir.

Bien présent dans la culture de consommation, le corps est considéré comme un moyen d'accéder au bonheur. A vrai dire le corps n'est pas un moyen, mais il est le but lui-même ; faire plaisir au corps peut devenir le but même de la vie. En suivant le changement de statut du corps dans la vie humaine, la fonction des habits a changé. Auparavant, les vêtements avaient pour but principal, soit de protéger le corps, par exemple, contre le froid ou le chaud, soit de le cacher au regard des autres. Mais dans la société de consommation, les vêtements et leur coupe ont pour le but de mettre en valeur le corps physique. En conséquence, l'homme est très sensible à l'apparence, et notre époque baigne dans une ambiance d'addiction à la jeunesse, à la santé et à la beauté du corps. Ce n'est plus l'esprit qui est la source de la joie ou de la douleur des hommes contemporains, mais le corps. Comme le dit Baudrillard :

> Si jadis c'était « l'âme qui enveloppait le corps », aujourd'hui c'est la peau qui l'enveloppe, mais non pas la peau comme irruption de la nudité (et donc du désir) : la peau

[200] Mike Featherstone, « The Body in Consumer Culture », in M. Featherstone, M. Hepworth and B. Turner, *The Body: Social Progress and Cultural Theory*. London : Sage Publications. 1991, p.170-196.

comme vêtement de prestige et résidence secondaire, comme signe et comme référence de mode (et donc substituable à la robe sans changer de sens…)[201].

En ce sens, « le corps n'est plus l'incarnation irréductible de soi mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu[202]. » On peut aussi observer que l'image personnelle que l'on donne de soi-même est étroitement liée aux succès que l'on obtient dans la société. A l'inverse, un bon statut exige une bonne image. C'est dans cette logique que l'homme se rend compte qu'une bonne image sociale appelle un beau corps. Pour occuper une position prépondérante dans la concurrence sociale et pour posséder plus de chances de succès dans les domaines du sexe, du travail et de la vie en général, les gens font du sport, suivent un régime, ont recours au maquillage et même à la chirurgie esthétique. Ce genre de gestion du corps devient la raison du corps. En revanche, laisser le corps devenir obèse, ne pas contrôler l'absorption de calories etc. s'oppose à la raison du corps ; ce qui revient même à une question morale. Ceux qui ne présentent pas une bonne image d'eux-mêmes sont souvent considérés comme paresseux, impolis ou irresponsables.

Conclusion

Le corps est un lien entre l'homme d'une part, la société, la nature, le monde d'autre part. Pour se maintenir en vie, le corps mange, boit, dort, se lave… il a une base matérielle qui nous permet d'intervenir dans ce monde, de le transformer. En retour, le monde extérieur inscrit sa trace sur le corps. La transformation la plus grande exercée par la société sur le corps est d'y introduire la culture. Pour le constructivisme, le corps est de toutes pièces construit plutôt par la culture. Nous avons donné assez d'arguments pour prouver que le comportement de l'homme est largement réglé par la culture, et qu'il devient institutionnalisé au lieu de rester sous le

[201] Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Edition Denoël, 1970, p.201.

[202] David Le Breton, *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques porporelles*, Edition Métailié, Paris, 2002, p.7.

contrôle de l'instinct[203]. Dans la vie actuelle, le corps, en tant que spectacle le plus important dans la société, se consacre en retour à construire la culture, la société : la société devient conforme à ce que le corps apparaît. En conséquence, le corps et la société se construisent l'un et l'autre.

Pour l'individu et la communauté, le corps est à la fois une partie de la nature et de la culture, et il est un environnement et un intermédiaire du soi. Le corps est la partie la plus proche et la plus directe de notre moi social ; le corps est la caractéristique nécessaire de notre localisation sociale et de notre accomplissement. Il se situe sur le point d'intersection entre le monde tel qu'il existe en dehors de nous et tel que nous le percevons et dont nous avons conscience. En conséquence, il se manifeste à la fois comme élément de l'ordre naturel, disposition venue de la culture et caractéristique personnelle. Grâce à l'expression corporelle, nous pouvons approcher la pensée, l'émotion de l'individu ; à l'inverse, c'est le monde intérieur de l'individu qui nous permet de comprendre une culture ou une société pour pénétrer dans la psychologie d'un peuple.

Le chercheur David Harvey pense que « la mondialisation » et « le corps » constituent les thèmes dominants dans le milieu des savants depuis les années soixante-dix du XX^{e} siècle. « La mondialisation est le discours le plus macro parmi ce qui est disponible, et au point de vue du fonctionnement de la société, le corps est certainement le plus micro (…) ces deux discours dominants ― la mondialisation et le corps ― fonctionnent sur deux pôles d'un spectre, à l'aide desquels on peut comprendre la vie sociale et politique[204]. » En même temps, « la particularité du corps ne peut pas être comprise indépendamment de son inscription dans les processus socio-écologiques et la mondialisation décrit comment ce processus est formé par la

[203] Turner, *The Body: Social Progress and Cultural Theory*, p.2.

[204] David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, 2000, p.14-16. « "Globalization" is the most macro of all discourses that we have available to us while that of 'the body' is surely the most micro from the standpoint of understanding the workings of society…These two discursive regimes - globalization and the body - operate at opposite ends of the spectrum in the scalar we might use to understand social and political life ».

dimension politico-économique associée de façon particulière à la force culturelle ». Donc, « le corps ne peut pas être compris, théoriquement ou empiriquement, en dehors de la compréhension de la mondialisation ». Le cinéma, en tant que média important, nous permet d'englober ensemble ces deux discours.

II.2. Le corps dans la culture traditionnelle chinoise : la théorie du Qi

Quand les anciens Egyptiens remédièrent à la décomposition du corps humain en trouvant des moyens de le conserver, ils voyaient le corps comme un contenant de l'âme (appelé 'Ka'). L'homme peut revenir à la vie à condition que le corps soit bien conservé pour que l'âme puisse réintégrer le corps. De nombreuses sculptures en granit et en matériaux imputrescibles remplaceront la momie au cas où elle se serait trop détériorée. Tout ceci contribue, dans la foi égyptienne, à ce que le corps et l'esprit du défunt demeurent immortels.

De l'autre côté de la Méditerranée, chez les Grecs anciens le corps humain est une importante source d'inspiration pour les sculpteurs, « le plus évident est que le corps était pour les Grecs un sujet de fierté et qu'on devait le maintenir dans un état parfait[205]. » Ils découvrent, cherchent et représentent l'esthétique du corps physique. Le corps n'est plus représenté par des lignes droites et anguleuses mais par des courbes douces ; les expressions du visage des personnages, comme la jalousie, la colère, la joie, montrent la profondeur de leur humanité. L'homme s'accomplit par l'entraînement sportif et le dépassement de ses limites. Le corps ressemble à une bataille où l'homme se bat avec son destin. En Inde antique, la civilisation la plus proche de la Chine ancienne, le corps de l'homme est aussi représenté : les hanches qui se tordent, debout à cloche-pied, les bras et les mains faisant des actions variées. Ces corps chaleureux, débordant d'une force dynamique, évoquent une esthétique de

[205] Kenneth Clark, *Le Nu*, tome1, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Edition Hachette, 1998, p.47.

la mélodie. Ces figures du corps de l'Inde antique représentent l'instinct de l'humanité, une exaltation non dissimulée du désir physique.

Par rapport à l'Égypte ancienne, à la Grèce et à l'Inde antiques, on peut estimer que la représentation du corps est presque absente dans la Chine ancienne. Les Chinois n'ont pas découvert l'esthétique des muscles, ni ne croient que l'âme va retourner dans le corps après sa mort. En fait, dans la pensée ancienne chinoise, il n'y a pas d'âme immortelle après la mort du corps, ce qui est immortel, c'est l'influence[206] qu'un homme a exercée dans le monde quand il était vivant. Quant au désir charnel, l'attitude des Chinois est encore plus obscure. Nous trouvons des figures humaines dans la peinture sur soie (ces figures humaines sont considérées comme des âmes qui sont en train de quitter la terre et s'élèvent vers le ciel), mais il semble que, à ses débuts, la sculpture qui représente plus concrètement le corps physique, ne cherche pas à mettre en valeur l'aspect esthétique. Selon les chercheurs comme Jiang Xun[207], en Chine les sculptures représentant des hommes sont à l'origine des statues mises dans les tombeaux pour accompagner les morts.

Nous pouvons comprendre que les Chinois ne tiennent compte du corps qu'après la mort, ou plus précisément, qu'il existe une fracture entre le corps tel qu'il est représenté dans la culture occidentale contemporaine et le corps dans la pensée de la Chine ancienne. Ainsi le corps dont on parle aujourd'hui possède avant tout une existence physique, mais pour les anciens Chinois, cette dimension corporelle n'est qu'une forme (xing, 形). Après que l'énergie vitale a quitté le corps, **le corps** est

---

[206] Voir dans *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN*, Tome II, la pensée des *trois immortels* : Fan Siuen tseu dit à Chou suen Pao : Les anciens disaient : « Même après sa mort, son corps ne tombe pas en pourriture. » Quel est le sens de cette expression ? Chou suen Pao répondit trois choses : « le plus haut degré de célébrité est de laisser après soi des exemples de vertu, le deuxième consiste à se faire un nom par ses services, le troisième est de laisser après soi de sages maximes. Ces trois choses ne périssent pas avec le temps. Cela s'appelle ne pas subir la corruption ». Traduit par Séraphin Séraphin Couvreur, édition Les Belles Lettres, Paris, 1951, p.297.

[207] Jiang Xun 蒋勋, *Mei de Chensi : Zhongguo Yishu Sixiang Zoulun* 美的沉思：中国艺术思想刍论 (Une méditation sur la beauté de l'art chinois), Shanghai 上海, Wenhui chubanshe 文汇出版社, 2005, p.53.

considéré comme un objet, et cet objet n'est pas forcément ce que les Chinois comprennent comme le corps (*shen*, 身).

Les chercheurs ont déjà remarqué la dissociation du sens du mot corps dans la culture chinoise. Yasuo Yuasa explique qu'il n'y a pas de terme en chinois classique correspondant au « body », en anglais, avec sa signification implicite (partagée avec d'autres langues indo-européennes) de cuve ou de contenant et son opposition catégorique "l'esprit". Ainsi, en comparant le sens de « corps » dans la culture chinoise avec celui que les Grecs lui donnent, Nathan Sivin a remarqué que, en Chine, la limite du corps est différente[208]. En conclusion, il existe des termes différents pour désigner le corps : les termes normalement utilisés sont *Shen* 身 et *Ti* 体. *Shen* désigne le corps vécu ou le corps actif, mais aussi la personnalité individuelle[209], et l'identité juridique. *Ti* désigne d'abord un physique corporel concret, mais il concerne aussi l'incarnation de toutes les choses, y compris celles qqui sont spirituelles, cosmiques et morales. Le terme *Xing* 形, désigne la forme physique ou la figure, il souligne le contour du corps, mais il implique aussi une relation avec l'esprit 神. En ce sens, il est la forme perceptible, déterminée par l'esprit. Ainsi, *Qu* 躯, désigne le corps matériel. L'utilisation de ces termes est toujours liée au contexte. Associer la forme du corps directement avec le tombeau, et avec une imagination de la mort, peut peut-être expliquer l'absence du corps dans l'esthétique chinoise. Mais en ce sens, le corps qui est absent n'est que matériel.

D'un point de vue matériel, nous pouvons dire que le corps est globalement absent dans la culture classique chinoise, et même dans l'ancienne société chinoise. Mais si on écarte ce corps purement matériel, les anciens Chinois font bien attention au corps. Selon Zhang Zailin[210], si l'on dit que la philosophie traditionnelle

---

[208] Voir dans l'article de Nathan Sivin, « State, Cosmos, and Body in The Last Three Centuries B. C. », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 55, n°1, 1995, p. 5-37 et p.14.

[209] Par exemple dans le cadre de la perfection en soi-même, les confucianistes disent *Xiushen* 修身, littéralement, "cultiver le corps".

[210] Zhang Zailin 张再林, professeur de philosophie, directeur de thèse à l'Université Jiaotong de Xi'an. Ses travaux portent principalement sur la philosophie et l'esthétique du corps chinois.

occidentale prend "la conscience" comme sa fondation, on peut dire que la philosophie traditionnelle chinoise est fondée sur la pensée du corps[211]. Ainsi, « la pensée chinoise, réinscrivant la pensée dans le corps, nous rend attentifs au fait qu'on ne connaît – ne comprend – n'accède qu'à travers une disposition[212]. » Le centre d'attention des philosophes chinois, n'est pas "la conscience", ni la raison céleste (tian li 天理) ou l'esprit de l'homme (ren xin 人心), mais "le corps". Il n'est pas « Je pense, donc je suis », mais « je possède mon corps et puis je pourrais accomplir mon Destin » (安身而后方可立命). De nombreux exemples montrent que pendant la quête du Tao, le corps est un point de départ, voire le corps lui-même est le Tao, comme ce que dit Wang Fuzhi (1619-1692) : « le Tao existe dès l'établissement du corps » (*jishen er taozai* 即身而道在)[213].

II.2.1. La base matérielle et spirituelle du corps : Qi

Les anciens Chinois envisagent le corps d'une manière dynamique, comme une énergie différente en circulation. Dans la philosophie traditionnelle chinoise, la médecine chinoise, ou bien le confucianisme, le taoïsme, la pratique corporelle, même dans l'esthétique artistique, nous voyons bien cette conception d'énergie de fluide : le Qi nous fournit une clé pour entrer dans le corps chinois.

Renfermant la notion d'« énergie vitale » ou de « souffle », le Qi (气) désigne d'abord tout constituant matériel de l'univers. Depuis la période des Royaumes combattants (476 av. J.-C. -221 av. J.-C.), pour la philosophie chinoise classique, l'état primitif de l'univers était composé de Qi. Zhuangzi a dit « qu'il n'y a dans

---

[211] Voir Zhang Zailin, *Zuowei shenti zhexue de zhongguo gudai zhexue* 作为身体哲学的中国古代哲学 (La philosophie chinoise antique : en tant que philosohie du corps), chapitre XI Pourquoi rechercher "la philosophie du corps" de la Chine ancienne ? 为什么要研究中国古代的 “身体哲学”, Beijing 北京, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, 2008.

[212] Francois Jullien, *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, éditions du seuil, coll. L'ordre philosophique, 1998. p.166.

[213] Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), voir dans Shangshu Yinyi 尚书引义, dans le chapitre Hong Fansan 洪范三, édition de ses œuvre complètes, *le Chuanshan Quanshu* 船山全书, édité par le Yuelu shushe 岳麓书社, Changsha 长沙, 1988-1996, p352.

l'univers tout entier qu'un seul et unique souffle[214] » ; grâce à l'activité du Qi, le Qi léger monte en haut et devient le ciel, le Qi lourd s'affaisse en bas pour devenir la terre, puis tous les êtres du monde sont produits. Pour expliquer ce processus, la pensée Yin-Yang est intégrée dans la production de l'univers par le Qi. Étant donné que « le Yin-Yang est la loi générale de l'univers, la conclusion de toutes les choses, l'origine de la transformation de tout et de la croissance et de la destruction[215]. » Bien sûr, le Qi peut être divisé en deux types : le yin Qi et le yang Qi. Selon la caractéristique de yin et yang, le yin Qi est le Qi relativement plus froid, plus trouble, inerte et lourd ; à l'inverse, le yang Qi est celui qui est plus chaud, limpide, léger, et plus mobile. L'activité du Qi est considérée comme poussée par l'interaction entre le Yin Qi et le Yang Qi. Xunzi (313 av. J.-C.-238 av. J.-C.) a affirmé « que la réunion du Ciel et de la Terre donne naissance aux dix mille êtres, que la réponse du Yin et du Yang est le moteur de toutes les transformations et évolutions[216]. » Ainsi le YuanQi (Qi origine) est considéré comme le début du Qi. Dans *YiWen Leiju*, un livre de la dynastie Tang (618-907), on trouve « le ciel et la terre sont nés par le Qi originel[217]. » Zhangzai explique pendant la dynastie Song (960-1279) « Le Qi, à son origine dans le Vide, est pur, un et sans forme ; sous l'effet de la stimulation, il donne naissance au Yin-Yang, et, ce faisant, se condense en figures visibles[218]. »

[214] C'est-à-dire, ce que constitue l'existence sous ses différentes formes n'est qu'un souffle ; Zhuangzi, *Zhuangzi*, chapitre XXII Intelligence voyage dans le Nord 通天下一气耳。

[215] *Discours méthodique sur les phénomènes et comment ils répondent au yin-yang*, 素问•阴阳应象大论篇 le chapitre V.

[216] *Xunzi* 荀子, chapitre XIX. Des Rites 礼论篇, introduit et traduit du chinois par IvanP. Kamenarovic, Les éditions du cerf, paris, 1987, p233. 天地合而万物生，阴阳接而变化起。

[217] Ouyang Xun (557-641), *Yiwen Leiju* 艺文类聚, chapitreI Tianbu shang, Shanghai Guji Chuanbanshe, 1985, p.2. 天地者，元气所生万物之祖也。.

[218] Zhang Zai (1020-1077), Zhengmeng 1, in *Zhang Zai Ji*, p10, cité dans Histoire de la pensée chinoise, Anne Cheng, p.451.

Sous la dynastie Han[219], pendant la formation de l'univers, le Qi est séparé en trois états : Taichu (la Grande Origine, 太初), Taishi (le Grand Commencement, 太始) et Taisu (la grande simplicité, 太素).

« Au tout premier commencement, on a le Grand Incipit (Initial) (tai chu 太初) et ensuite le Grand Commencement (tai shi 太始), une fois les ébauches de formes constituées, c'est la Grande simplicité (tai su 太素). Chaotique et mêlé, tout enchevêtré (l'état origine de l'univers selon la pensée taoïste), on regarde sans rien voir, on écoute sans rien entendre. Puis il y eut la séparation du clair et du trouble. Une fois cette distinction effectuée, la matière subtile (jing 精) apparaît et son éclat se diffuse : la multitude des êtres est alors générée[220]. »

Dans les dynasties suivantes, les Chinois considèrent soit que le Qi donne naissance à tous les êtres, soit que la réunion des Qi le fait. Cependant le rôle du Qi lors du processus de la production de l'univers ne change pas, c'est-à-dire que le Qi est un producteur primordial du monde, comme l'observe Zhangzai de la dynastie Song : « Tout ce qui est descriptible (contournable) est avoir (existe), tout ce qui existe est image (xiang), tout ce qui est image est Qi[221] » ; « Le grand vide (taixu, 太虚) n'est rien d'autre que le souffle ; le souffle ne peut pas ne pas s'accumuler pour faire les Dix mille êtres[222]. » Sous la dynastie Qing, Daizhen (1724-1777) pense que « le souffle ne s'arrête jamais à produire la vie[223] ». Le développement de la pensée du Qi chez les Chinois est comme la caractéristique du Qi : il circule sans répit, toujours en mouvement constant, il produit de nouveaux êtres.

Néanmoins, le Qi ne désigne pas seulement un matériau remplissant l'univers, mais aussi l'immatériel, une énergie, une force. Les Chinois croient que la vie est

[219] La dynastie Han régna sur le Chine de 206 av. J.-C.-220. Elle se divise en Han occidentaux 西汉 (206 av. J.-C. - 9) et Han orientaux 东汉 (25 - 220 apr. J.-C.).

[220] Ban Gu (32-92), *Baihu Tongyi* 白虎通义, chapitre. Tian di 天地, Edition de *Qinding Siku Quanshu*, Shanghai Guji Chubanshe, 1987, p.850.

[221] Cité in Zhang Fa, *L'esthétique et l'esprit culturel en Chine et en Occident*, Beijing, Université de Beijing, 2000, p. 20.

[222] Zhang Zai 张载, *Zhengmeng*, Chapitre1TaiHe, ZhongHua Shuju Chubanshe, Pékin, 1985, p.7.太虚不能无气，气不能不聚而为万物。

[223] Dai Zhen, *Mengzi Ziyi Shuzheng*, *孟子字义疏证*, volume II, chapitre Tao, Zhonghua Shuju Chuban, Pékin, 1982, p.43. 气化流行，生生不息。

constituée et animée par le Qi. Comme l'observe Marcel Granet, « les Chinois ne croient pas que l'âme donne vie au corps ; ils croient plutôt, pourrait-on dire, que l'âme apparaît après un enrichissement de la vie corporelle[224] . » Alors cet enrichissement de la vie corporelle se fait par le Qi.

Depuis Zhuangzi (vers 369-286 av. J.-C.), la vie et la mort de l'homme sont considérées comme la réunion et la dispersion du Qi : « L'homme naît d'une réunion du souffle. C'est le souffle qui en se réunissant produit la vie et le même souffle qui, en se dispersant, amène la mort[225]. » Cette opinion montre le lien qu'il y a entre la production de l'univers et celle du corps humain. Ici, l'existence du corps physique est reconnue comme une condition donnée. Sur cette base matérielle, le Qi anime la vie. De même, Mozi[226] (vers 468-376 av. J.-C.) considère la vie humaine (donc son mouvement et son développement) comme un processus continu de "posséder le Qi [227] ". Guanzi (719-645 av. J.-C) pense que le Qi remplit la vie : « Le souffle est l'abondance du corps[228]. » Wenzi, l'élève de Laozi, a proposé une idée similaire : il dit « le corps abrite la vie, le souffle en est l'abondance, l'esprit le dirige[229]. » On trouve la même expression[230] dans *Huainanzi* de la dynastie Han. L'opinion de Wenzi peut peut-être représenter la connaissance commune de cette époque. Il est clair que le Qi,

---

[224] Marcel Granet, *la pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1950, P397. Il faut préciser que cette conception n'a pas toujours existée. Au IV[ème] siècle avant notre ère, à l'époque de Tchouang -Tseu, elle était en voie d'élaboration.

[225] Zhuangzi, *Zhuagnzi* 庄子 chapitre XXII Intelligence voyage dans le Nord 知北游. Le texte original est : 人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死，故曰通天下一气耳。

[226] Mozi ou Mo-tseu (430 av. J.-C.-391 av. J.-C.), son nom est Mo Di. C'est un philosophe chinois de la période des Royaumes combattants.

[227] Cf. Feng Dawen, « "Qi" fanchou de yanbian yu WangChong zhexue de yiyi "气"范畴的演变与王充哲学的意义 (l'évolution de catégorie de Qi et la signification de la philosophie de WangChong) », dans *Zhongguo zhexueshi yanjiu* 中国哲学史研究 (La recherche de l'histoire de la philosophie chinoise), éd. Beijing 北京, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, vol.4, 1982, p.28.

[228] *Guanzi*, chapitre XXXVII Xinshu xia. Le texte original est : 气者，身之充也。

[229] Wenzi 文子, chapitre Shouruo pian 守弱篇. Le texte original est : 夫形者生之舍也，气者生之充(元)也，神者生之制也。

[230] Liu An 刘安, *Huai nan zi* 淮南子, chapitre I. Le texte original est : 夫形者，生之所也；气者，生之充 (元) 也；神者，生之制也。

la vie, et le corps physique sont trois choses différentes : le Qi n'est qu'une énergie qui remplit la Vie, il est évident que le corps physique n'est que matériel ("xing 形") : il est là où la vie habite, il fournit un espace intérieur où le Qi s'active.

Sous la dynastie Han, WangChong considère la formation de l'homme comme la condensation du Qi : « Il en est des fluides qui donnent naissance à l'homme comme de l'eau qui devient glace : l'eau, en se solidifiant, devient de la glace, et les fluides, en se coagulant, forment [le corps] humain[231] », « Les fluides yin et yang se cristallisent et forment les être humains[232]. » Nous voyons se produire une transformation physique entre l'homme et le Qi : l'homme n'est plus séparé entre un corps physique et la vie, mais en tant qu'une seule entité, il est une forme de Qi. Quant à la mort, d'après Wang Chong « une fois leur vie achevée, les hommes meurent et redeviennent fluides[233]. » Il en ressort que l'homme est à l'origine du Qi, est formé du Qi, et va retourner à l'état de Qi après sa mort.

En bref, le corps et la vie de l'homme sont tous deux transformés par le Qi. Si nous allons plus loin, au sujet de la formation du corps physique humain, les Chinois ont créé un mot plus exact, le "jing"(精) pour désigner le fondement et la source du corps et de la vie. Dans *Huainanzi* « les souffles confus devinrent les animaux, les souffles essentiels (jing-qi) devinrent les hommes[234]. » Dans *Guanzi* dans le chapitre Neiye, la formation de l'homme est décrite comme : « Du Ciel procèdent les essences (jing, 精), de la Terre procèdent les formes (xing, 形) ; leur conjonction fait un homme. L'harmonieuse composition fait vivre, mais sans elle, pas de vie[235]». Aussi dans le chapitre Rendi, « L'homme est eau. Quand il y a conjonction des essences de

[231] Wang Chong 王充 (27-97 ? dynastie impériale des Han (206av.J.-C.- 220apr.J.-C.)), *De la mort*, Traduit du chinois, présenté et annoté par Nicolas Zuferey. Edition Gallimard.2006. p.19. 气之生人，犹水凝之为冰也，水凝为冰，气凝为人。

[232] Wang Chong, *De la mort*, Traduit du chinois, présenté et annoté par Nicolas Zuferey. Edition Gammimard.2006. p.31. Le texte original est : 阴阳之气，凝而为人。

[233] *Ibidem.* p.31. Le texte original est : 年终寿尽，死还为气。

[234] Liu An 刘安, *Huai nan zi* 淮南子, chapitre VII Des esprits essentiels, p.299. Le texte original est : 烦气为虫，精气为人。

[235] Guan Zhong 管仲, *Guanzi* 管子, chapitre.49 Neiye 内业. Le texte original est : 天出其精，地出其形，合此以为人。和乃生, 不和不生。

souffle (jing-qi) d'un homme et d'une femme, l'eau en s'écoulant prend une forme[236]. » Jing, littéralement les « essences vitales », est la partie la plus essentielle du Qi [237]. L'essence du souffle est considérée comme ayant le même sens que l'esprit (jingshen), Hu Tianxiong a écrit que dans la culture ancienne chinoise, les trois mots : *jing*, *qi*, et *shen* (l'esprit) sont trois mots qui peuvent se remplacer entre eux pour désigner l'esprit[238]. Donc, Jing est à la fois la base matérielle du Qi et de l'esprit. En conclusion, pour les Chinois, la vie et le corps sont originaires du Qi ou des différentes formes du Qi.

Avec la participation du Jing, le Qi ne reste pas seulement au niveau matériel ou énergétique pour animer la vie ou remplir le corps, mais il entre dans le milieu de l'esprit, et influence le caractère, la morale et l'intelligence de l'homme. En ce sens, un exemple très connu est « l'énergie morale débordante » (Haoran zhi Qi 浩然之气) chez le penseur confucianiste Mengzi. Par rapport au Qi de la nature ou le Qi du corps, « l'énergie morale débordante » est « un Qi immense et vigoureux. S'il est nourri de droiture sans subir de dommage, il emplit tout espace entre Ciel et Terre. C'est le Qi par lequel sont mis en adéquation le sens moral et le Tao, faute de quoi il dépérit. Il naît de la pratique cumulative du sens moral et non d'actes ponctuels[239] ». Selon Mengzi, la morale et le Tao sont comme un germe de la vie, « l'énergie morale

---

[236]*Ibidem*. Chapitre 39 Shuidi 水地. Le texte original est : 人，水也。男女精气合，而水流形。

[237] Voir une définition dans *Guanzi* 管子: chapitre.49 Neiye 内业: L'essence, ce sont les essences qui proviennent des souffles 内业, 精也者气之精者也。

[238] Voir dans Hu Tianxiong 胡天雄, *Suwen Bushi* 素问补识, Beijing 北京: Zhongguo Yiyao Keji Chubanshe 中国医药科技出版社, 1991, p.53. « (Du point de vu philosophique) Jing, qi et shen dans la Chine ancienne peut-être sont la même chose, ces trois termes peuvent se remplacer les uns les autres. 盖古代精气神同是一物，精即气，气即神，三者可以混称 », selon HuTianxiong, la différence entre *jing*, *qi*, *shen* vient de la pensée religieuse, parce qu'on trouve dans l'œuvre classique taoïste *Yunji Qiqian shen* 云笈七签, dans le chapitre Yuanqi lun 元气论: *shen* est l'empereur, *jing* est le sujet, *qi* est le peuple(神为君，精为臣，气为民). Cette idée se trvouve ainsi dans Hu Tianxiong, *Zhongguo Bainian Baiming Zhongyilingchuangjia* Congshu 中国百年百名中医临床家丛书, Beijing 北京: Zhongguo Yiyao Chubanshe 中国医药出版社, 2002, p.191.

[239] Meng Tzeu, livre II. Koung suenn Tch'eo 公孙丑上, chapitre I 2. Traduit par Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Editions du Seuil, 1997. p.172. Le texte original est: 其為气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其為气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。

débordante » est une énergie qui permet aux graines de s'enraciner et de s'étendre vers la physiologie, et finalement de s'unifier avec la psychologie. Cette unification se manifeste dans le caractère de l'homme. Si on va plus loin, Mengzi décrit sous trois aspects la manifestation de « l'énergie morale débordante » chez les hommes. En bref, ces trois aspects s'expriment selon trois préceptes : « (Un grand homme) est celui...qui ne laisse corrompre son cœur ni par les richesses ni par les honneurs ; qui dans la pauvreté et l'abaissement ne change pas de conduite ; qui ne se laisse ébranler ni par les menaces ni par la violence[240]. » Un homme qui porte de l'"énergie morale débordante" prend la charge morale et celle du Tao, il privilégie toujours la morale à sa propre vie (舍生取义). En ce sens, le corps, plus précisément le corps dans la pensée confucéenne, n'est qu'un réceptacle du Jing-Qi, de la morale, ainsi que des rites. Mais cela ne veut pas dire que le corps ne joue aucun rôle, parce que le corps est un reflet de l'état de Jing-Qi (par l'intelligence, le caractère, le regard, la santé de quelqu'un etc.), des rites et de la morale. C'est à partir de l'examen extérieur du corps ainsi que de l'examen de la pratique corporelle, que l'on peut voir à quel point un homme perfectionne son intériorité. C'est pourquoi les confucianistes attachent une grande importance au corps pour la recherche de la perfection de soi (*xiushen*, littéralement cultiver le corps). Radicalement, ce corps n'est plus simplement un corps physique, mais une incarnation de la conscience morale.

En dehors de l'« énergie morale débordante » qui agit dans l'esprit de l'homme, il y a encore des discours qui construisent la relation entre le Qi et le caractère, la morale, et l'intelligence de l'homme. Shao Yong (1012-1077, **邵雍**) a décrit précisément sous la dynastie Song l'influence du Qi sur la personnalité de l'homme. « L'homme qui possède le Qi neutre va équilibrer son caractère fort et mou, s'il y a plus de Qi yang, son caractère sera plus fort, s'il y a plus de Qi yin, son caractère sera

[240] *Ibidem*. Livre III. T'eng Wenn koung, chapitre II Tengwen gong xia 滕文公下, 1895, Traduit par Séraphin Couvreur, rééd. Paris, Cathasia, 1956, p.99. Le texte original est : 富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈。

plus mou[241]. » Il pense aussi « l'homme mauvais possède le Qi malfaisant, l'homme bon possède le Qi limpide et clair[242]. » Shao Yong fait correspondre le Yin Qi et le Yang Qi avec la fermeté et la douceur de l'être humain. Les hommes sont porteurs de différents Qi et sont donc différents. Ainsi, c'est avec la participation de différents Qi, que les caractères varient. D'après Zhang Zai, le Qi peut être divisé selon sa dureté (fermeté/douceur), sa vitesse de circulation et sa turbidité[243]. A cause de ces différents Qi, il ne peut y avoir deux choses identiques en ce monde. En conséquence, chez les hommes, les natures se ressemblent, mais comme ils portent des Qi différents, leurs intérêts diffèrent[244].

Cheng Hao（1032－1085, 程颢）prend la division du Qi selon sa turbidité comme une donnée. Sur cette base, il lie le Qi avec l'intelligence de l'homme : « Il y a du Qi limpide et du Qi turbide, les gens qui portent en eux le Qi limpide sont vertueux, ceux qui portent le Qi turbide sont ignorants[245]. » Selon Mengzi, Shaoyong, Zhangzai et Chenghao, le Qi n'est pas qu'un matériel qui constitue le monde, y compris le corps, ce n'est pas non plus qu'une énergie qui anime la vie. Mais l'esprit, le caractère, l'intelligence et la morale de l'homme sont tous influencés par le Qi auquel l'homme aspire. Sous les dynasties du Nord et du Sud, He Chengtian (何承天, 370－447) a développé cette idée et appliqué le caractère du Qi afin d'identifier les Chinois : « les Chinois et les Rong[246] sont différents, quelle est la différence ? Les

---

[241] Shao Yong, *Huangji Jingshi shu* 皇极经世书, vol. VIII B, Zhengzhou 郑州, Zhongzhou wenxian chubanshe 中州文献出版社, 1993, p.416. Le texte original est : 人得中和之气则刚柔均，阳多则偏刚，阴多则偏柔。

[242] Shao Yong, *Yinchuan Jirang ji* 伊川击壤集, vol.XIX, BushanYin 不善吟, Shanghai 上海, ShijiChubanshe 世纪出版社, 2003, p.246. Le texte original est : 不良之人，禀气非正，至良之人，禀气清明。

[243] Zhang Zai, *Jingxue Liku* 经学理窟, dans l'œuvre complète *ZhangZai ji* 张载集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju chuban 中华书局出版社, 1985, p.281. Le texte original est : 气有刚柔、缓速、清浊之气也。

[244] Zhang Zai, *ZhangZai Yulou*, dans l'œuvre complète *ZhangZaiji*, p.330. Le texte original est : 人之性虽同，气则有异气有万殊...所以人的习染也相去甚远。

[245] Cheng Hao. ChengYi, *Er Chengji* 二程集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju chuban 中华书局出版, 1981. p.204. Le texte original est : 气有清浊，禀其清者为贤，禀气浊者为愚。

[246] Rong 戎, une appellation ancienne pour les ethnies qui vivent dans les régions frontières de l'ouest de l'ancienne Chine.

Chinois portent le Qi limpide et harmonieux, il y a des vertus et des morales[247]. » Le fonctionnement du Qi sur le caractère, la morale, l'intelligence, à travers un individu, devient un caractère commun du peuple chinois. Cette opinion s'est développée pendant la dynastie Qing (1644-1912) face à la décadence de la Chine devant les progrès fulgurants des pays Occidentaux. Apparaît une tendance selon laquelle le rôle du Qi appliqué au corps humain peut permettre d'exprimer le dynamisme du pays, en effet le rôle du Qi a tendance à se lier, au delà du corps d'un homme, avec l'énergie vitale du peuple d'un pays. Alors la plus ou moins grande vigueur du Qi chez le peuple détermine la prospérité ou la décadence du pays. Dans une pétition à l'empereur, Kang Youwei[248] a comparé le problème profond de la Chine de son époque à un bouchon resté dans la gorge qui provoque une stagnation du Qi. Selon lui, ce serait à cause de cela que la Chine serait tombée malade : « C'est l'arrêt du Qi qui obstrue la gorge, c'est pourquoi la Chine est tombée malade[249]. » Il a alors suggéré plusieurs fois à l'empereur d'agir pour "encourager le Qi du pays (鼓天下之气)", c'est-à-dire encourager le moral du peuple chinois. Kang Youwei a hérité du modèle proposé par Wei Yuan : la prospérité d'un pays, est due au rassemblement du peuple qui permet l'unification du Qi bienveillant[250]. Sur la pensée de Kang Youwei, Liang Qichao a développé cette idée. Il a écrit en 1899 « qu'est ce que l'esprit ? Le Qi originel chez le peuple...L'établissement d'un pays entre le Ciel et la Terre doit avoir un soutien ; en quoi consiste le soutien de l'établissement du pays ? C'est le peuple.

[247] He Chengtian 何承天, Da Zongjushishu Shijun shannan 答宗居士书释均善难, voir dans *Hongming ji* 弘明集, vol. III, Edition de Qinding Siku Quanshu 四库列印本. Le texte original est : 华戎自有不同，何者？中国之人禀气清和含仁抱义。

[248] Kang Youwei, 康有为 (1858-1927), il un lettré, calligraphe et théoricien politique chinois.

[249] Kang Youwei, Manifeste à l'empereur adressé par les candidats au doctorat Shang qingdi di er shu 上清帝第二书 (1895), voir dans *KangYouwei Zhenglunji* 康有为政论集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1981, p.314. Le texte original est : 夫中国大病，首在壅塞，氣郁生疾，咽塞致死。

[250] Wei Yuan, *WeiYu Ji* 魏源集, vol. Shang 上册, Mogu xia 默觚下, Zhipian IV 治篇四, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1983, p.44. Le texte original est : 人者，天地之仁也, 人之所聚，仁气积焉；人之所去，阴气积焉。

Quel est le soutien du peuple ? C'est le Qi[251] ». Enfin, le Qi devient un élément décisif du destin d'un pays, et de l'esprit du peuple chinois.

En conclusion, c'est par et dans le Qi que se font la conjonction et l'interaction de la nature et de l'homme, du corps et de l'esprit. Toutes les dimensions de l'homme sont en corrélation, en solidarité. Globalement, on peut emprunter la pensée de Xun zi, dans laquelle le Qi se divise en deux : le Qi du ciel et de la terre (le Qi de Yin-Yang) et le Qi du corps humain (le Qi-sang).

II.2.2. La position du corps dans l'espace cosmique

Dès que les Chinois pensent que le corps est — comme tous les autres êtres, même l'esprit — produit par le Qi, se pose pour eux la question de savoir où, par rapport à la conscience de soi d'une part, par rapport au monde d'autre part, doit être placé le corps.

Par rapport au corps occidental, le corps dans la culture chinoise possède une caractéristique bien remarquable, en raison de son origine commune avec le reste de l'univers : le Qi. Le Qi dans le corps de l'homme permet au corps de l'homme de s'ouvrir au monde extérieur, ce corps s'étend et enfin s'unifie avec l'univers, l'expression en chinois *Tianren heyi* (天人合一) veut dire l'unité du ciel et l'homme ; en même temps il s'ouvre vers l'intérieur, le Qi s'unifie avec l'esprit de l'homme, l'expression *Shenxin heyi* veut dire l'unité du corps et de l'esprit (身心合一). Le "Qi débordant" chez Mengzi représente ces unions : c'est l'origine du Qi du Ciel et de la Terre, mais il est le Qi qui habite dans le corps de l'homme et s'étend vers l'extérieur ; cette extension est motivée par le moral, la volonté de l'homme ; selon Mengzi, le moral et le corps se réunissent, se transforment. En conséquence, la volonté (Zhi), le Qi, et le corps s'homogénéifient, s'unifient, et finalement l'énergie vitale circule dans

[251] Liang Qichao 梁启超, « Guomin Shida Yuanqi lun 国民十大元气论 », *Yinbingshi Wenji* 饮冰室文集 (之三), Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1989. p.62. Le texte original est : 所谓精神何者？即国民之元气是矣...国于天地，必有与立，国所与立者何？曰民而已，民所以立者何？曰气而已。

le corps et se manifeste par le corps de manière débordante, « Un sage opère des transformations partout où il passe...son influence s'étend partout, unie à celle du ciel et de la terre [252]».

Ces deux pensées « l'unité du ciel et de l'homme » et « l'unité du corps et de l'esprit » nous fournissent certaines réponses aux questions : quelle est la place du corps dans la culture traditionnelle chinoise ? Evidement, ces deux unifications évitent à la fois les deux tensions potentielles entre le corps et le monde extérieur, et aussi entre le corps et la conscience. Elles mettent en valeur le corps dans ce monde, et intègrent le corps dans l'ordre de l'univers. Donc, l'activité corporelle doit suivre certaines règles et fait le lien entre le monde extérieur et la conscience.

Les anciens Chinois pensent que l'univers et l'homme ont la même structure, la structure du corps de l'homme représente celle de l'univers. On trouve cette pensée dans le livre médical *Huangdi Neijing*. Comparant l'univers et le corps humain, *Huangdi Neijing* dit que

> Dans l'année il y a 365 jours, et les humains ont 365 articulations. Sur la terre on trouve de hautes montagnes, et les humains ont des coudes et des genoux. Sur la terre il y a des vallées profondes, et les humains ont des aisselles et des creux derrière les genoux. Sur la terre il y a les 12 cours d'eau fondamentaux, et les humains ont 12 parcours de circulation [pour le qi]. Sur la terre il y a les veines de l'eau, et les humains ont du Qi défensif. Sur la terre il y a des herbes sauvages, et les humains ont des cheveux et des poils. Sur la terre il y a la lumière et l'obscurité, et les humains se lèvent et se couchent[253].

Ainsi nous trouvons des discours semblables dans *Huainanzi* : « La tête ronde est à l'image du ciel, le pied carré à l'image de la terre. Le ciel a quatre saisons, cinq éléments, neuf trouées, trois cent soixante-six jours. L'homme a pareillement quatre

---

[252]Mengzi, *Œuvre de Mengzi*, traduit par Séraphin Couvreur. Edition Les belles lettres, Paris, 1956. p.216. Le texte original est : 所过者化，所存者神，上下与天地同流。

[253] *Huang Di Nei Jing 黄帝内经 ou Nei Jing (Canon interne de l'Empereur jaune)*, Vol Lingshu 灵枢经, chapitre 71 Xieke 邪客. Il s'agit du plus ancien livre de médecine chinoise connu. Il fut composé à partir de manuscrits médicaux élaborés sous les Royaumes Combattants (403-222 av. J.C.) et mis en forme sous la dynastie des Han (221 av. JC- 220 ap. J.-C.).

membres, cinq viscères, neuf orifices, trois cent soixante-six articulations[254]. » Cette correspondance de structure mettant en valeur les liens externes entre l'homme et l'univers, il existe aussi une liaison interne qui s'appelle la résonance réciproque de l'homme et du Ciel (Tian ren Ganying 天人感应). Ainsi la volonté du Ciel et les affaires des humains peuvent être liées : le Ciel peut intervenir dans les affaires des hommes, prévoir les conséquences heureuses ou néfastes et réagir au comportement des humains ; le comportement des hommes doit s'identifier avec les lois qui commandent les mutations de l'univers, et il peut recevoir des bienveillances du Ciel. L'homme doit être attentif à cette résonance qui existe entre lui et l'univers et il doit se comporter en respectant les signes du Ciel.

Ces correspondances primitives entre le corps humain et l'univers permettent au corps de devenir un schéma de l'univers, c'est-à-dire que le modèle de l'univers peut être déduit par la logique du corps. En partant de leur propre soi, les philosophes Chinois en ont parlé. La pensée la plus typique est celle de Zhang Zai, qui a dit que pour les sages « rien dans ce monde n'est non-moi[255] » (圣人"视天下无一物非我"). La règle qui dirige le moi est identique à celle de l'univers, la règle de l'univers est une généralisation de celle qui se manifeste pour le moi, donc rien n'est non moi. Nous trouvons ainsi dans la pensée de Mengzi que « nous avons en nous les principes de toutes les connaissances[256] » (万物皆备于我也). Et dans la pensée de Zhuangzi : « le Ciel et la Terre sont nés en même temps que moi-même ; tous les êtres et moi-même ne font qu'un[257]. » Pour eux, l'univers et tous les êtres sont transformés en une partie de ma vie et de mon esprit, connaître l'homme c'est connaître le monde. Par conséquent, la connexion entre le corps humain et l'univers est infinie, l'univers et le corps de l'homme font Un. Cette unité implique un autre sens : l'existence de l'homme dans ce monde jouit de la même liberté que tous les êtres, la seule différence est que

[254] *Huai nan zi 淮南子*, chapitre VII Jingshen xun 精神训, p.301.

[255] Zhang Zai, *Zhang Zai ji*, Zhengmeng 正蒙, chapitre VII Daxin 大心, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1985. p.24.

[256] *Œuvres de Meng Tzeu*, Chapitre VII.I.4, Traduit par Séraphin Couvreur, Edition Les Belles Lettres, Paris. 1956, p.213.

[257] *Zhuangzi*, chapitre II, p.53. Le texte original est : 天地与我并生, 万物与我为一。

le Taoïsme met cette liberté dans la relation entre le corps et la nature, et le Confucianisme la met dans le cadre de la société.

Le Taoïsme et le Confucianisme sont tous deux en quête de l'unité du Ciel et de l'homme, mais dans la pensée de Laozi nous voyons un ordre hiérarchique dans la relation entre l'univers et l'homme, mais chez les confucianistes, une égalité. Laozi a dit :

« Ainsi grand est le Tao, grand le Ciel, grande la Terre, comme l'est le souverain des hommes, il est au monde quatre grands, le souverain est l'un d'eux. L'homme prend modèle sur la Terre, la Terre sur le Ciel, le Ciel sur le Tao, et le Tao sur ce qui va de soi[258]. »

L'homme, suivant le Tao, pense que son corps d'homme se situe sous le Tao, le Ciel et la Terre. Dans le cadre du confucianisme, l'homme et le ciel représentent deux pôles corrélatifs et interdépendants ; ils ont un statut égal. Sous la dynastie Han, Dong Zhongshu a écrit :

« Le Ciel, la Terre et l'homme sont les racines de toutes choses. Le Ciel leur donne naissance, la Terre les entretient, l'homme les accomplit. Le Ciel les engendre comme un père, la Terre leur fournit nourriture et vêtements, l'homme les parfait grâce aux rites et à la musique. Les trois sont nécessaires, ils sont comme des bras et des jambes, et ne forment qu'un seul corps : aucun ne peut manquer[259]. »

Donc, dans la pensée confucéenne, on peut dire que le Ciel, la Terre et l'homme ont une position égale.

La pensée de l'unité du Ciel et de l'homme influence la connaissance du corps et l'activité corporelle en de nombreux aspects. Le corps agit en suivant la règle de la

[258] *Laozi*, chapitre XXV Non-agir. Le texte original est : 道大，天大，地大，人亦大…人法地，地法天，天法道，道法自然。

[259] Dong Whongshu, *Chunqiu fanlu* 春秋繁露 (Profusion de rosée sur les Printemps et Automnes), chapitre XIX. Li Yuanshen 立元神. Le texte original est : 天地人，万物之本也。天生之，地养之，人成之。天生之以孝悌，地养之以衣食，人成之以礼乐，三者相为手足，合以成体，不可一无也。

nature, la nature détermine les moyens selon lesquels le corps intervient. Comme Sima Qian a écrit dans *Mémoires historiques* :

« Les Yin-Yang, les quatre saisons, les douze mois, les vingt-quatre sections, chacun a son précepte, si on ne tient pas compte de ses préceptes, on ne saurait réussir en rien, car il faut de nécessité obéir à l'ordre des lois physiques ; les violer, c'est courir à un échec certain[260]. »

Dans la production sociale et la vie quotidienne, le corps joue un rôle d'exécutant pour suivre ce que le Ciel lui commande. Par exemple, la Chine ancienne est une société agricole, l'activité agricole s'accorde aux quatre saisons et aux vingt-quatre sections. Toutes sont indiquées dans le calendrier traditionnel chinois qui est fait selon l'expérience sur l'année solaire (une révolution de la Terre autour du Soleil). Le calendrier est utilisé non seulement pour diriger la production agricole mais aussi tous les aspects de la vie, parce que l'univers est en mutation, le corps doit s'adapter. Par exemple dans l'entretien de la vie, on gère l'alimentation selon les vingt-quatre sections. Dans la vie sociale, l'invention du rite représente une imitation de la morale du Ciel : nous trouvons dans *Zuo Zhuan* : « (les rites), les grandes règles de conduite sont conformes aux règles suivies par le Ciel, aux qualités naturelles de la Terre, aux mouvements de l'homme[261]. » Nous voyons que le corps devient un pôle dans cette chaîne sociale, la pratique du rite intègre le corps d'un homme dans sa famille, son pays, et le monde. Nous le voyons clairement dans *Liji* :

« Les anciens princes, pour faire briller les vertus naturelles dans le cœur de tous les hommes, s'appliquaient auparavant à bien gouverner chacun sa principauté. Pour bien gouverner leurs principautés, ils mettaient auparavant le bon ordre dans leurs familles. Pour

[260] Sima Qian ou Sema T'sien, *Mémoires historiques*, Chapitre XXX, Postface du duc grand astrologue. Taishigong Zixu(太史公自序). Le texte original est : 夫阴阳四时，八位，十二度，二十四节各有教令，顺之者昌，逆之者不死则亡。

[261] *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN* 左传, Tome III, chapitre Zhaogong ershiwu nian 昭公二十五年, traduit par Séraphin Couvreur, édition LES BELLES LETTRES, Paris, 1951, p.276. Le texte original est : 夫礼，天之经，地之义也，民之行也。

mettre le bon ordre dans leurs familles, ils travaillaient auparavant à se perfectionner eux-mêmes[262]. »

Il est nécessaire de connaître l'unité du Ciel et de l'homme parce que toutes les pratiques corporelles des Chinois sont profondément influencées par cette idée. C'est l'unité du Ciel et de l'homme qui détermine la position de l'homme dans le système cosmologique chinois, ainsi que la logique, les règles et les interdictions dans la pratique des Chinois.

II.3. Le corps dans la pratique taoïste et confucianiste

Étant donné l'influence directe du Qi sur la vie, le caractère, l'intelligence, la morale d'un homme, et même sur l'identité chinoise, l'intervention du Qi est fondamentale. Il est de plus en plus reconnu que la pensée et la culture chinoises sont une science de la pratique. D'une part, la connaissance émane de la pratique et doit être comprise pendant le processus de mise en pratique, d'autre part, le but de l'apprentissage, c'est de diriger la pratique. Roger T. Ames et David L. Hall (1998) ont indiqué qu'en Chine, la pensée est une suggestion qui demande certaines émotions ou actions, donc ce genre de pensée possède une volonté, de façon stricte : la pensée dispose l'individu à la pratique[263].

Nous pouvons lire beaucoup de dialogues philosophiques dans les livres confucéens et taoïstes qui sont souvent suscités par l'observation de l'activité du corps dans la vie quotidienne, ce qui veut dire que la pensée est étroitement liée à la pratique corporelle. La pensée du corps de Qi devient une fondation théorique pour diriger la pratique du corps, c'est donc un des points d'entrée pour s'approcher de

[262] *Liji ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Chapitre XXXIX. Da Xue (la grande étude), traduit par Séraphin Couvreur, édition LES BELLES LETTRES, Paris, 1950, p.239. Le texte original est : 古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身。

[263] David L. Hall and Roger T. Ames, *Thinking from the Han : Self, Truth, and Transcendence In Chinese and Western Culture* 汉哲学思维的文化探源, State University of New York Press,1998, traduit en chinois par Shi Zhonglian 施忠连, Nanjing 南京, Jiangsu Renmin Chubanshe 江苏人民出版社,1999, p.143.

l'image corporelle chinoise. Nous trouvons des activités corporelles abondantes liées à la pensée du Qi dans la culture chinoise, par exemple la médecine. Les Chinois anciens pensent que le mouvement psychologique, les émotions et la bonne ou mauvaise humeur peuvent susciter le Qi pernicieux, ce qui provoque la maladie[264]. La médecine traditionnelle chinoise regarde l'état de santé comme un état d'équilibre du corps qui correspond à l'état d'équilibre du Qi. Par exemple, dans un des plus anciens livres médicaux de la Chine *Huangdi Neijing*, on trouve l'idée que l'acupuncture consiste à réguler le Qi[265]. La combinaison du Qi avec le corps, n'existe pas seulement dans la médecine traditionnelle chinoise, mais aussi dans les "sciences empiriques", elle fonctionne même comme une base de leur existence, ainsi en est-il pour la divination, l'astrologie et l'art martial. D'ailleurs, le Qi apporte en général une force de propulsion pour les pensées courantes. On peut dire que sans le Qi, l'hypothèse théorique du corps ainsi que beaucoup de sujets importants de l'école confucéenne et taoïste ne tiendraient pas, ou au moins auraient besoin d'être réécrits[266].

Cependant avec le Qi pour guide, notre but n'est pas de comprendre le corps dans des situations particulières, comme dans le traitement médical, ou dans la pratique de la divination, mais de comprendre le corps dans les activités de la vie quotidienne qui vont nous permettre de comprendre le corps chinois. Nous allons examiner le corps chinois pour étudier la pratique corporelle du point de vue du taoïsme et du confucianisme. Le taoïsme et le confucianisme sont les deux écoles qui influencent le plus largement et profondément la pensée chinoise, elles ont développé la pensée du Qi ; chaque école a développé sa propre image du corps. Cette image est inscrite sur l'apparence, l'expression du visage, le geste, le comportement, et même la mode de vie. Donc, ici, la pratique du corps concerne deux aspects : d'abord l'activité concernant le corps dans la vie quotidienne, comme manger, marcher, dormir et

[264] Voir dans Jean Francois Billeter, *Tchouang-Tseu et la philosophie*, Editions Allia, 2010, p.63.

[265] *Huangdi Neijing* ou *Classique interne de l'empereur Jaune*, partie Lingshu 75. Le texte original est 刺节真邪. 用针之类，在于调气。

[266] Voir un soutien de cette idée dans Yang Rubing 杨儒宾, *Zhongguo Gudai Sixiang zhong de Qilun ji Shenti guan* 中国古代思想中的气论及身体观 (*La pensée du Qi et le concept du corps dans la pensée antique chinoise*), Edition Taibei 台北, Ju Liu Tushu 巨流图书, 1993, p.3.

parler, etc., puis, l'entraînement spécifique du corps, c'est-à-dire, une méthode développée pendant la pratique, par exemple le "Dao" (diriger 导) ： régler la respiration, diriger le Qi ; et le “Yin”（étirer 引) faire de la gymnastique pour étirer le corps, mais aussi agir sur l'alimentation, chercher la quiétude et pratiquer la méditation, etc.

II.3.1. Le corps dans la pratique taoïste

Maître Lie-tseu demanda à Kouan Yin : « L'homme parfait n'est pas asphyxié en nageant sous les eaux ; il ne brûle pas en marchant sur le feu ; il ne tremble pas de vertige lorsqu'il s'élève au-dessus de tous les êtres du monde. Permettez-moi de vous demander comment parvient-il à une pareille invulnérabilité ?

— Cela vient, répondit Kouan Yin, de ce qu'il a conservé un souffle pur, mais non de son intelligence, son habileté, sa fermeté ou son audace[267].

Depuis les Royaumes Combattants (IV^{e}-III^{e} siècle), le taoïsme a décrit le corps idéal de l'homme donné par l'image des immortels. Zhuangzi a décrit le Vrai homme :

« Les Vrais et anciens Hommes n’étaient troublés par aucun rêve durant leur sommeil, par aucune tristesse pesant leur veille. Le raffinement dans les aliments leur était inconnu. Leur respiration calme et profonde pénétrait leur organisme jusqu’aux talons ; tandis que le vulgaire respire du gosier seulement[268] », ce qui veut dire que le vrai homme taoïste pratique la circulation du Qi à travers tout son corps. Aussi « dans la lointaine île Kou-chee, habitent des hommes transcendants et blancs comme la neige, purs comme des enfants, île dans laquelle ils ne mangent pas les cinq céréales et aspirent le vent et boivent la rosée du matin. Ils se promènent dans l’espace, les nuages leur servant de chars et les dragons de montures[269] », « ceux qui se nourrissent

[267] *Zhuangzi*, chapitre XIX. Avoir une pleine compréhension de la vie, traduit par Liou Kia-hway.

[268] *Zhuangzi*, chapitre VI. L'école du premier principe, traduit par Léon WIEGER S.J. (1856-1933). Le texte original est : 古之真人，其寝不梦，其觉无忧，其食不甘，其息深深，真人之息以踵，众人之息以喉。

[269] *Zhuangzi*, chapitre I. Liberté naturelle, traduit par Léon WIEGER S.J. (1856-1933). Le texte original est : 神人不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。

du souffle sont des lumières spirituelles et vivent fort longtemps ; ceux qui se nourrissent de céréales sont pleins de sapience et de discernement, mais ils meurent prématurément[270]. » Il y a aussi des histoires populaires, par exemple deux histoires de la dynastie Song, Li Ba rencontre l'immortel[271] et Cui Gong obtient le Tao[272]， après avoir su comment devenir immortels, Li Ba et Cui Gong n'ont plus besoin de manger ; ils se cachent et disparaissent dans les montagnes sans laisser la moindre trace. Dans l'histoire Li Ba rencontre l'immortel, il ne reste qu'un témoin disant que Li Ba était devenu un immortel et était parti dans les nuages depuis des années.

Ce genre de description montrant la façon de respirer, l'alimentation, le corps léger des immortels, nous fournit une image du corps immortel pour les taoïstes, image différente de l'homme ordinaire. Dans la culture chinoise, surtout sous l'influence de la culture taoïste, on croit qu'en pratiquant un entraînement spécial, l'homme ordinaire pourrait devenir un immortel. Le contrôle de la respiration et celui de l'alimentation deviennent deux façons importantes pour les taoïstes de prolonger la durée de la vie.

3.1.1. Comment prolonger la durée de la vie

En théorie, la vie est animée par le Qi et la mort est la dispersion du Qi, donc le taoïsme croit que pour prolonger la durée de vie, il faut bien conserver le Qi dans le corps, et diminuer son alimentation. Cette pensée a amené le taoïsme à développer plusieurs méthodes de respiration, comme celle qui est décrite dans *Zhuangzi* : « Respirer en mesure, évacuer l’air contenu dans les poumons et le remplacer par de

[270] *Huai nan zi*, chapitre IV. Les Formes terrestres, texte traduit, présenté et annoté sous la direction de Charles le Blanc et de Rémi Mathieu, Edition Gallimard, 2003, p.172-173. Le texte original est : 食气者，神明而寿，食谷者，知慧而夭。

[271] Histoire folklorique « Li Ba Yuxian 李芰遇仙 », Yi Jian Ding zhi 夷坚丁志, volume XVIII. Cité de Qi Lianxiu 祁连休, *Zhongguo Minjian Gushi shi* : Songyuan pian 中国民间故事史 : 宋元篇 (Histoire des contes folkloriques chinois : partie des dynasties des Song et de Yuan), Taibei 台北, Showwe Information Co., Ltd 秀威資訊科技股份有限公司. 2012.p.22.

[272] Cuigong Dedao 崔公得道, *Huhai Xinwen Yijian Xuzhi* 湖海新闻夷坚续志, cité dans Qi Lianxiu 祁连休, Histoire des contes folkloriques chinois : partie des dynasties des Song et de Yuan 中国民间故事史 : 宋元篇. p.22.

l'air frais, aider sa respiration par des gestes semblables à ceux de l'ours qui grimpe ou de l'oiseau qui vole, voilà comme font ceux qui désirent vivre longtemps, les imitateurs de P'eng-tsou[273] »[274]. Laozi a proposé « concentrer la respiration jusqu'à s'amollir[275] » (zhuan qi zhi rou 专气致柔), et nous trouvons son explication dans *Huai nan zi* : « Si le sang et les souffles peuvent se condenser dans les cinq viscères sans se répandre au dehors, la poitrine et le ventre s'en emplissent, les convoitises et les désirs diminuent. Lorsque la poitrine et le ventre se sont emplis, que les convoitises et les désirs ont diminué, l'oreille écoute clairement et l'œil regarde de façon pénétrante, cela s'appelle l'"illumination"(明长息法)[276]». C'est-à-dire que, en dirigeant sa respiration, en concentrant le Qi dans les cinq viscères[277], le Qi se mobilise entre les organes et ne sort pas du corps. Une fois le corps en état d'équilibre et dynamique, la vie serait ainsi prolongée.

De plus, l'écrivain taoïste Tao Hongjing a écrit : « toute la circulation de Qi, s'aspire par le nez et s'expire par la bouche ; de l'un à l'autre, il a un trajet fort long à faire, cela s'appelle la rétention du souffle (*chang xi* 长息)[278]», il a expliqué aussi qu'il y avait « une manière d'inspirer l'air et six manières de l'expirer[279] » (*naqi you yi, tuqi you liu*), c'est ce qu'on appelle les six souffles (*liu qi* 六气). Les six souffles sont

---

[273] Note : P'eng-tsou est un personnage du conte folklorique chinois, on considère qu'il a vécu de 1900-1066 av. J.-C, c'est-à-dire plus de huit cents ans.

[274] *Zhuangzi*, chapitre XV. Se torturer l'esprit 刻意, traduit par Léon WIEGER S.J. (1856-1933). Le texte original est : 吹呴呼吸，吐故纳新，熊经鸟申，为寿而已矣。

[275] Laozi, *Tao to king, Le livre de la voie et de la vertu*, Chapitre X. traduit par J. J.-L. DUYVENDAK (1889-1954)

[276] *Huai nan zi*, chapitre VII. Des esprits essentiels, texte traduit, présenté et annoté sous la direction de Charles le Blanc et de Rémi Mathieu, Edition Gallimard, 2003. p.302. Le texte original est : 夫血气能专于五脏而不外越，则胸腹充而嗜欲省...则耳目清，听视达矣...五脏能属于心而无乖…精神盛而气不散矣。

[277] Note : wu zang 五藏 le cœur, le foie, les poumons, la rate, les reins.

[278] *Yangxing yanming lu* 养性延命录, attribué à Tao Hongjing 陶弘景, le grand écrivain taoïste du VI^{e} siècle, voir dans éditeur Wei Xi 韦溪, Zhang Chang 张苌, *Yangsheng Yindao Miji* 养生引导秘籍, Beijing 北京, zhongguo renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 1990, p.13. Le texte original est：凡行气，以鼻纳气，以口吐气，微而行之名曰长息。纳气有一，吐气有六。纳气一者谓吸也，吐气六者谓吹(fu)、呼、嘻、呵、嘘、呬，皆为长息吐气之法。

[279] *Ibidem.*

fu, hu, xi, he, xu, si, chacun d'eux préfigure un son. Chacun de ces six souffles était mis en relation avec un des organes du corps. Il y a aussi la respiration embryonnaire (*ta ixi* 胎息) ; celui qui acquiert la respiration embryonnaire, décrite dans *Baopuzi*, peut respirer sans le nez ni la bouche, comme à l'intérieur de la matrice[280].

Quant à l'alimentation, il existait des méthodes comme l'absorption des médecines divines[281], des amadouviers[282], l'abstinence de céréales[283] et l'avalement du souffle. Zuo Ci et d'autres personnes étaient enfermés, privés de céréales durant près d'un mois, leur teint ne s'en ressentit aucunement, et leurs forces restèrent les mêmes. Ces pratiques différentes permettent au corps de dépasser la limite de la durée de vie, c'est ainsi que l'homme devient immortel.

3.1.2. Recherche de l'état de Vide

Avec ces méthodes, le corps reste toujours tranquille, l'esprit en état de paix. L'homme ne doit pas livrer son corps à des émotions violentes, parce que les différentes émotions violentes sont considérées comme perturbatrices de la circulation du Qi[284]. La perturbation de la circulation du Qi va ainsi blesser la sérénité de l'esprit. Donc, ne pas perturber la circulation de Qi, c'est peut-être la raison originale qui

[280] Ge Hong 葛洪, *Baopuzi Neipian*, chapitre VIII 释滞, dans *La voie des divins immortels*, traduit par Philippe Che, Edition Gallimard, 1999, p.120. Le texte original est : 得胎息者，能不以鼻口嘘吸，如在胞胎之中，则道成矣。

[281] La médecine divine : c'est en effet une drogue alchimique qui est souvent composée de cinabre (mercure et sulfate), de réalgar, de soufre, de malachite, de salpêtre et d'orpiment. La médecine divine ne visait pas seulement à guérir, on pensait qu'elle pouvait assurer une longue vie.

[282] L'amadouvier est considéré comme le champignon d'immortalité dans le Taoïsme.

[283] L'abstinence des céréales (Duangu ou Pigu), est considérée dans le taoïsme comme une manière de procurer une longévité exceptionnelle. Cité dans l'article de Jean Levi, *L'abstinence des céréales chez les taoïstes* : Le Daoyou jing : est formel : « Les céréales sont les ciseaux qui coupent la vie. Elles pourrissent les cinq viscères… Si un grain entre dans ta bouche n'espère pas la vie éternelle ! » (Taisho 52 n° 2103, 148B, cité dans Jean Levi. L'abstinence des c´er´eales chez les taoïstes. *Etudes Chinoises, Association française d'études chinoises*, 1982, I, p.3-47.). Aussi dans Huai nanzi « Ceux qui mangent des céréales sont intelligents mais meurent tôt ; ceux qui ne mangent rien sont des immortels » (4, p. 131.)

[284] Note : Quand il y a colère, les Qi montent. Quand il y a allégresse, les Qi se relâchent. Quand il y a tristesse, les Qi disparaissent. Quand il y a la peur, les Qi descendent. (*Huangdi neijing*, partie Suwen.39. 怒则气上，喜则气缓，悲则气消，恐则气下。

explique que les Chinois se retiennent souvent d'extérioriser leurs émotions et qu'ils accordent tant d'importance à l'état de sérénité du corps et de l'esprit.

En revanche, c'est différent avec le Confucéen, pour qui la vie de l'homme est inférieure, par exemple, Confucius a dit : « Celui qui le matin a compris les enseignements de la sagesse, le soir il peut mourir content[285]. » Le Taoïsme attache de l'importance à préserver le corps. Laozi dit « Le corps n'est-il pas plus important que la renommée ? La vie n'est-elle pas plus considérable que la richesse [286]? » Il voit que le fait de posséder un corps est l'occasion pour l'homme de subir de grandes calamités.

« Que veut dire : « prise une grande calamité comme ton propre corps ?»

La raison pour laquelle j'éprouve de grandes calamités est que j'ai un corps. Dès que je n'ai plus de corps, quelles calamités puis-je encore éprouver ?[287] »

Néanmoins, Laozi considère l'amour du corps comme une attitude positive :

« Celui qui gouverne l'empire comme s'il est prise son propre corps, c'est à celui-là qu'on peut confier l'empire ; et celui qui gouverne l'empire comme S'il aime son propre corps, c'est à celui-là qu'on peut donner la charge de l'empire[288]. »

Donc pour Laozi, lorsque l'homme aime son corps, il va penser à s'éloigner des calamités et il a la capacité de prendre en charge une mission. Cependant, ce corps est celui qui se limite aux désirs ; Laozi pense que le Sage doit diminuer et maîtriser ses désirs qui perturbent le corps :

« La vue des couleurs aveugle les yeux de l'homme. L'audition des sons lui fait perdre l'ouïe. La gustation des saveurs use son goût. La course et la chasse, en déchaînant en lui de sauvages passions, affolent son cœur. L'amour des objets rares et d'obtention difficile, le pousse

[285] *Les Entretiens de Confucius*, chapitre IV.8. Liren. Traduction du chinois de Séraphin Couvreur.

[286] Laozi, *TAO TEI KING*, chapitre XLIV. Traduction du chinois de Léon WIEGER S.J. (1856-1933).

[287] Laozi, *TAO TEIKING*, chapitreXIII. Traduit par J. J.-L. DUYVENDAK, mais il me semble que la traduction de la première phrase de ce texte : Que veut dire : « prise une grande calamité comme ton propre corps ?» soit curieuse, je préfère celle de monsieur Stanislas JULIEN : Qu'entend-on par ces mots : « son corps lui pèse comme une grande calamité ? ».

[288] Laozi, *TAO TEI KING*, chapitre XIII, traduit par J. J.-L. DUYVENDAK (1889-1954).

à des efforts qui lui nuisent. Le Sage a-t-il UNE cure de son ventre, et non de ses sens ? Il renonce à ceci, pour embrasser cela (Il renonce à ce qui l'use, pour embrasser ce qui le conserve.)[289]».

Donc, diminuer les désirs c'est protéger la fonction et l'état naturel du corps. Chez Laozi, l'homme doit diminuer ses désirs et ses sensations tout en se maintenant en vie. A ces conditions, l'homme peut enfin être en quête de ces deux états : « Parvenir à l'extrême du Vide » (致虚极), et « Préserver la Quiétude extrême » (守静笃) ; c'est-à-dire atteindre l'extrême limite du Vide du cœur et l'immuabilité, préserver jusqu'au plus haut point la Quiétude et la Sérénité, alors il n'y aura plus aucune charge sur le corps et l'esprit, et le cœur restera clair et indifférent : tels sont les meilleurs moyens d'entretenir le corps et la vie. *Huangdi Neijing*, le classique de médecine interne de l'Empereur Jaune les soutient au point de vue médical :

« Si la personne est calme, paisible, disponible et sans désir, alors il est de même pour le vrai Qi. Si l'essence et l'esprit sont bien protégés à l'intérieur, d'où la maladie pourrait-elle venir ? Si la volonté est au repos et que les désirs sont peu nombreux, le coeur est en paix et la peur absente[290]. »

Zhuangzi a hérité de l'exigence de « chérir la vie (le corps) et négliger les biens matériels » de Laozi. Zhuangzi estime que « celui qui s'attache au bien extérieur n'aura que maladresse en son fort intérieur »[291], certains possèdent en abondance les biens matériels et cependant leur corps n'est pas nourri (chapitre XIX), voire certains se laissent dominer par les biens de ce monde et corrompent leur nature par la vulgarité (chapitre XVI). Il dit :

---

[289] *Ibidem.* chapitre XII.

[290] *Huangdi Neijing*, partie Su Wen. Chapitre I Shanggu Tianzhen lun.上古天真论. Le texte original est : 恬惔虚无，真气从之，精神内守，病安从来。是以志闲而少欲，心安而不惧。

[291] *Zhuangzi*, chapitre XIX, Avoir une pleine compréhension de la vie, traduit par Liou Kia-hway.p.211. 凡外重者内拙。

« Qui veut se dispenser de travailler pour son corps fait mieux de rejeter le monde. Qui rejette le monde n'a pas de lien. Qui n'a pas de lien conserve son équilibre et sa paix. Qui conserve son équilibre et sa paix participe à une vie nouvelle et peut ainsi atteindre son but[292]. »

Donc, la bonne attitude face au matériel ainsi qu'au monde matériel, pour Zhuangzi, est de les rejeter. Cependant, dans le chapitre XII Ciel et Terre, quand le souverain Yao refuse les désirs tels que la longévité, la richesse, la postérité mâle qui ne lui permettent pas de cultiver sa vertu, Zhuangzi exprime à travers les paroles de l'officier de Houa que Yao n'est pas un saint, parce que les désirs font partie de la nature humaine, et qu'ils n'ont aucun rapport avec la vertu ; au contraire, refuser ou retenir ses désirs va à l'encontre de la voie céleste. Donc, on peut dire que Zhuangzi ne pense pas que l'homme doive s'imposer de se débarrasser de ses désirs mais qu'il doit avoir un entraînement spécifique pour maîtriser spontanément ses désirs.

Pour le faire, Zhuangzi propose de se dépouiller du corps, d'oblitérer les sens, de quitter toute forme, de supprimer toute intelligence (*duo zhiti* 堕肢体，*zhuo congming* 拙聪明), c'est-à-dire de diminuer la conscience, l'émotion, la volonté, le désir, et de ne pas leur laisser prendre une position dominante, mais de permettre à l'esprit de rester libre et de s'unir à ce qui embrasse tout (*tong yu da tong* 同于大通). Ainsi, si l'homme cesse d'agir sur le monde, de développer et d'étendre ses sensations, sa conscience vers l'extérieur du corps, par cette rupture, sa conscience restera finalement dans un état de netteté et d'ouverture, qui fera que l'homme ne s'orientera plus vers certaines pensées ou sensations, mais vers toutes, et donc s'unira avec ce qui embrasse tout. C'est en effet une méthode par laquelle le corps s'inscrit dans le Tout ; Zhuangzi l'appelle « s'asseoir et tout oublier » (*zuo wang* 坐忘)[293].

« S'asseoir et tout oublier » signifie la simplicité de l'activité corporelle et spirituelle et désigne un moyen de pratiquer le corps et l'esprit et désigne aussi une quête du corps ; le but est d'oublier les richesses, les honneurs, les désirs, soi-même et le fait de les avoir oubliés. C'est pour cela que Zhuangzi a dit : « L'homme parfait est

[292] *Ibidem.* Chapitre XIX, p.207.

[293] *Ibidem.* Chapitre VI, L'école du premier principe.

sans moi, l'homme inspiré est sans œuvre, l'homme saint ne laisse pas de nom[294]. » Mis à part l'exigence de « S'asseoir et tout oublier », dans la pensée de Zhuangzi, il existe un autre moyen d'exercer le corps et l'esprit : c'est l'abstinence du cœur (xin zhai, 心斋). Quand Yen-Hoei demande « Qu'est-ce que cela ?» K'oung-ni dit :

> Concentrer toute son énergie intellectuelle en une masse. Ne pas écouter par les oreilles, mais par le cœur, ne pas écouter par le cœur, mais par le souffle. Les oreilles se bornent à écouter, le cœur se borne à se représenter. Le souffle qui est le vide peut se conformer aux objets extérieurs. C'est sur le vide que se fixe le Tao. Se tenir vide, voilà l'abstinence du cœur[295].

Il est reconnu que les oreilles, le cœur et le souffle sont considérés comme trois niveaux ordonnés de bas en haut qui représentent le corps, l'esprit et le souffle. Au niveau "écouter par les oreilles", le "je" attend que son corps lui retourne les informations, donc, "je" se concentre sur lui-même ; ce qui l'intéresse, ce sont ses sensations et ses émotions ; le "moi" et les "choses" sont donc des choses différentes et séparées. Au niveau "écouter par le cœur ", ma conscience ne se limite plus à moi-même, mais s'étend vers les choses, quand les choses extérieures occupent ma conscience ou ma concentration, je pourrais m'oublier moi-même ; au-delà, l'opposition entre moi et les choses disparaissent. Mais cela peut être momentané et je ne m'unis pas encore avec le monde. Dans ces deux niveaux, le "je" existe et fonctionne toujours, tandis qu'au niveau supérieur, " écouter par le souffle ", l'homme atteint l'état « sans le moi » (*wu wo* 无我). Le souffle est expliqué comme un état de l'esprit vide et clair[296], dans ce vide sans le moi, je m'unis avec le monde et le Tao.

Dans cet oubli du sujet, le "je" sort du corps et atteint un milieu que Zhuangzi qualifie : « Paisible, simple, désintéressé et aucune tristesse ne se glisse dans son cœur, aucune convoitise ne peut l'émouvoir ; sa conduite est parfaite ; ses esprits

---

[294] *Ibidem.* Chapitre I, Liberté naturelle.

[295] *Zhuangzi.* Chapitre IV, la traduction consultée est celle de LAO-TZEU, LIE-TZEU TCHOANG-TZEU, Les pères du système taoïste, par Léon WIEGER S.J. (1856-1933), p.167; et celle de Liou Kia-hway, p.68.

[296] Chen Guying 陈鼓应, *Zhuangzi Jinzhu Jinyi* 庄子今注今译, Taibei 台北, Taiwan Shangwu Yinshu guan 台湾商务印书馆, Edition 6e, 1984, p.130.

vitaux restent intacts[297] », et atteint enfin le Vide et la Quiétude qu'on trouve également dans la pensée de Laozi. Mais Zhuangzi a trouvé une harmonie dans ce Vide et cette Quiétude, ce qu'il appelle « le concert céleste » (*tian yue* 天乐) : « L'harmonie avec les hommes produit les accords humains ; l'harmonie avec le Ciel produit les accords célestes...Il faut comprendre par là qu'il transmet sa vacuité et sa quiétude à l'univers dans son entier et les communique à l'ensemble des créatures. Tel est le concert céleste. Il n'est rien d'autre que la béatitude du saint nourrissant Ciel et Terre[298]. » C'est-à-dire que la pensée de Zhuangzi, ainsi que celle de Laozi, part de l'amour du corps (la vie), puis abandonne (oublie) le corps dans une activité de conscience, mais enfin revient au corps sous la forme de sentiment. Laozi et Zhuangzi s'adonnent au sentiment serein qui est considéré comme s'unir avec la nature et avec le Tao.

Zhuangzi sait bien qu'on ne trouve pas le Tao ni dans les discours, ni dans des livres, mais dans la pratique corporelle. C'est pour cela que le charron Pian n'a pas pu faire comprendre à son fils le moyen de faire une roue, par conséquent, ne pouvant être remplacé par son fils, il est obligé à soixante-dix ans de continuer à travailler[299]. A part le charron Pian, Zhuangzi a cité les histoires et les paroles de nombreux personnages qui ont des activités différentes, afin de mettre en situation l'application de la pensée de Tao dans l'activité corporelle de la vie quotidienne. Le boucher du prince Hoei de Leang, le nageur de Liu-leang, le menuisier K'ing, l'artisan Chouei, toutes ces différentes d'activités sont une pratique du Tao. Par exemple dans l'histoire du boucher du prince Hoei de Leang :

Le boucher du prince Hoei de Leang dépeçait un bœuf. Sans effort, méthodiquement, comme en mesure. Il enfonçait son couteau avec un tel rythme musical qu'il rejoignait

[297] *Zhuangzi*, chapitre XV. Se trouver l'esprit, traduit par Léon WIEGER S.J. (1856-1933), Le texte original est : 忧患不能入, 邪气不能侵, 故其德全而形不亏。

[298] Guo Qingfan 郭庆藩（1844-1896), *Les œuvres de Maître Tchouang (Zhuangzijishi* 庄子集释), chapitreXIII L'action du Ciel, traduit par Jean Levi, Editions de L'Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2006. p.107-108. Le texte original est : 与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天乐... 言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。天乐者，圣人之心，以畜天下也。

[299] Voir dans *Zhuangzi*, chapitre XIII.

parfaitement celui des célèbres musicales ; son couteau détachait la peau, tranchait les chairs, et disjoignait les articulations.

— Vous êtes vraiment habile, lui dit le prince, qui le regardait faire.

— Tout mon art, répondit le boucher, consiste à n'envisager que le principe du découpage. Quand je débutais, je ne voyais que le bœuf. Après trois ans d'exercices, je ne voyais plus le bœuf. Maintenant quand je le découpe, je ne l'ai plus à esprit que le principe. Mes sens n'agissent plus ; seule ma volonté est active. Suivant les lignes naturelles du bœuf, mon couteau pénètre et divise, tranchant les chairs molles, contournant les os, faisant sa besogne comme naturellement et sans effort. Et cela, sans s'user, parce qu'il ne s'attaque pas aux parties dures. Un débutant use un couteau par mois. Un boucher médiocre, use un couteau par an. Le même couteau me sert depuis dix-neuf ans. Il a dépecé plusieurs milliers de bœufs, sans éprouver aucune usure. Parce que je ne le fais passer, que là où il peut passer.

—Merci, dit le prince Hoei au boucher ; vous venez de m'enseigner comment on fait durer la vie, en ne la faisant servir qu'à ce qui ne l'use pas[300].

Le boucher divise sa carrière en trois périodes. Dans la première période, il regarde avec ses yeux le bœuf en tant qu'objet présenté devant lui (le sujet) ; donc, son corps est toujours présent à l'esprit. Dans la deuxième période, le boucher commence à oublier l'objet, puis ne voit plus le bœuf ; ici, il regarde avec son cœur, pas ses yeux physiques, il oublie son existence corporelle. Après, il regarde avec le souffle. Il reste dans un vide : sa conscience, sa main, ses yeux et son couteau s'unissent tout en un, ensuite, son corps, son esprit, et son action s'harmonisent parfaitement. Le boucher applique la méthode de l'abstinence du cœur dans le découpage du bœuf. De même, on trouve le menuisier K'ing qui pratique d'abord l'abstinence du cœur, et dans un état d'oubli vis-à-vis du monde pour commencer à travailler ou bien celui qui maîtrise la natation est celui qui oublie l'eau pour fusionner avec l'eau.

[300] Zhuangzi, chapitre III, la traduction consultée est celle de LAO-TZEU, LIE-TZEU TCHOANG-TZEU, Les pères du système taoïste, par Léon WIEGER S.J. (1856-1933). p.164 ; et celle de Liou Kia-hway, p.60-61.

En conclusion, dans la philosophie de Zhuangzi, nous voyons que le corps est toujours présent, et surtout sous la forme de la pratique corporelle ; dans cette pratique, notre conscience en soi « va et vient entre le vide et les choses[301] ». C'est dans la quête du vide que le corps obtient un sens transcendant : tous les êtres et moi-même ne font qu'un[302]. « Quand nous nous apercevons que le lieu du Vide, ou de la confusion, n'est autre que le corps à la condition d'entendre par là, non le corps objet ou la machine de Descartes mais, selon ma proposition, l'ensemble des facultés, des ressources et des forces, connues et inconnues, que nous avons à notre disposition ou qui nous déterminent [...] il nous fait comprendre que c'est en laissant agir le corps, ainsi conçu, que nous pouvons assurer notre autonomie[303]. » De là, l'entraînement taoïste met en lien la pratique du corps dans la vie quotidienne, ce qui pousse les Chinois à rechercher le Tao dans la pratique corporelle dans leur propre vie quotidienne.

La pratique du corps dans le taoïsme donne la première place à l'entretien de la vie ; cet entretien traverse l'entretien du corps physique（*yang xing* 养形）et monte à celui de l'esprit (*yang shen* 养神). Un corps qui atteint "Vide et Quiétude" est un corps transcendant. Pour expliquer ce corps transcendant, le taoïste utilise l'image du corps des immortels. Ce corps transcendant se présente comme un corps qui voyage librement entre le Ciel et la Terre, rien ne peut l'empêcher. Il n'est pas encadré par les normes sociales, mais s'accorde avec la nature.

3.1.3. Le corps taoïste dans la réalité

Dans la réalité, un tel corps taoïste apparaît chez les ermites qui cherchent à étudier le Tao ou à devenir immortels. Ils habitent dans des montagnes isolées, abandonnent les désirs du monde social ; ils pratiquent le souffle, la méditation et même l'alchimie afin de prolonger leur vie. Mais plus tard, le corps taoïste n'est plus

[301] J'emprunte l'expression de François Billeter "va-et-vient entre le vide et les choses", voir dans François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Edition Allia, Paris, 2015, p.141.

[302] Zhuangzi, chapitre II 9, L'école du premier principe, traduit par Liou Kia-hway, p.53.

[303] Jean François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Edition Allia, Paris, 2015, p.142.

réservé aux ermites, mais se trouve aussi dans le peuple. Cette généralisation s'accompagne d'une évolution de la connaissance sur la vie et le corps humain. Nous voyons que le souci de la vie a donné lieu à une abondante littérature dans les dynasties Hans, Wei et Jin, comme par exemple dans le poème de « Écrit sur une courte mélodie » Cao Cao[304],

> « Face au vin, il convient de chanter.
>
> Une vie humaine, combien dure-t-elle ?
>
> Le temps d'une rosée du matin !
>
> Du passé, les souffrances furent nombreuses.
>
> Il faut exprimer ce qui nous exalte,
>
> Les pensées cachées sont dures à oublier.
>
> Comment dissiper les soucis ?
>
> Seul y parvient le vin de Du Kang[305]. »

L'homme se rend compte que d'un côté, la vie est éphémère et le corps vieillit ; d'un autre côté, l'espace et l'environnement où habite le corps change constamment, les conflits entre les pays, les coteries, les individus, etc. ne cessent pas de se reproduire ; du coup, le corps est fragile car la vie engendre beaucoup de souffrances. Enfin, les gens interviennent de trois façons dans leur vie privée pour résister aux soucis de la vie : certains agissent pour prolonger la durée de leur vie, par exemple, en fabriquant et en prenant des pilules, en veillant à entretenir la vie ; certains interviennent sur la densité de la vie, c'est-à-dire en profitant de la vie au maximum, en s'adonnant au plaisir et à la joie, comme Caocao qui boit du vin ou comme Heyan qui prend *Wushi san*[306] (五石散) ; certains comme Cao Pi valorise leur vie en

[304] Cao Cao 曹操 (155 apr. J.-C.- 15 mars 220 apr. J.-C.) un seigneur de guerre, écrivain et poète de la fin de la dynastie Han en Chine antique.

[305] Poème dans Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Philippe Picquier, 2004, p.257.

[306] Wushi San 五石散 : littéralement "poudre des cinq pierres", Wushi San est une recette médicinale qui se compose de cinabre, de réalgar, d'alun, d'azurite et d'aimant, mais à cette époque, Wushi San est

recherchant la célébrité afin que leur nom se propage à travers leurs descendants. Il a écrit dans un poème : Quand je meurs, mon grand corps ne devient que de la terre. Il n'y a qu'en acquérant une renommée et en laissant des œuvres que je pourrais me rendre immortel[307].

A partir du corps, les Chinois réfléchissent à la valeur de la vie, et puis interviennent dans la gestion et l'activité du corps. Ces trois façons de chérir la vie héritées de la Chine ancienne sont encore pratiquées de nos jours. Parmi ces trois modes, les deux premiers sont influencés par la pensée taoïste, même si un tel corps a une certaine différence avec celui du taoïste lui-même. Par exemple, rechercher la joie et profiter de la vie au maximum est contre la pensée de Laozi qui est de diminuer les désirs. Cependant, s'occuper de la vie et conserver le corps pour vivre plus longtemps, est une pensée taoïste. Donc, on peut dire que quand l'homme commence à se rendre compte de la limite de sa vie, il se dirige naturellement vers la voie taoïste.

Dans l'histoire chinoise, nous trouvons à partir de la fin de la dynastie Han de l'Est jusqu'aux dynasties des Wei et Jin, pendant plus de deux siècles, beaucoup de lettrés ou de la classe sociale *shi*[308](fonctionnaires de la bureaucratie impériale) déçus de la politique. Ils se sont retirés afin de se perfectionner et de conserver leur vie. Leurs intérêts se sont tournés vers des problèmes philosophiques taoïstes ; les *shi* se sont souvent regroupés pour discuter de sujets métaphysiques tirés de la pensée de

---

considéré comme pouvant améliorer de la longévité d'une personne. Wushi San a des vertus sédatives et euphorisantes, pendant les dynasties des Wei et des Jin, on trouve certains nobles et Shi, qui le consomment comme drogue, et certains l'utilisent pour perdre la notion du temps.

[307] Cao Pi 曹丕, « Yu Wang Lang Shu 与王朗书 », dans *Lidai Xiaopin Chidu* 历代小品尺牍, Wuhan 武汉, Chongwen Shuju 崇文书局, 2010. Le texte original est : 生有七尺之形，死唯一棺之土。唯立德揚名，可以不朽；其次莫如著篇籍。

[308] Shi 士 : catégorie sociale montante dès l'époque de Confucius. Shi était considérée comme la tête des quatre catégories du peuple (les trois autres sont les paysans, les artisans et les marchands). La catégorie *shi* représente les intellectuels dans la société féodale chinoise qui était comme un intermédiaire entre la classe dominante et les trois autres catégories du peuple. Dans cette thèse, nous avons utilisé le terme « fonctionnaire » pour désigner *shi*, parce qu'ils travaillent comme fonctionnaires et donnent des conseils pour gouverner le pays. Ainsi, étant donné que les fonctionnaires chinois étaient souvent de lettrés, des intellectuels, nous regroupons les deux en utilisant l'expression : fonctionnaires-lettrés.

Laozi, *Zhuangzi*, et *du livre des Mutations*. Les Chinois ont nommé leur pensée « l'étude du mystérieux » (*xuan xue* 玄学) ; leurs discussions sont appelées les « conversations pures[309] » (qing tan 清谈). A cette époque, faire des « causeries pures » entres fonctionnaires-lettrés était un courant de la société. Sous l'influence de l'ambiance des discussions philosophiques taoïstes, les paroles, le comportement, les gestes et l'apparence des fonctionnaires-lettrés représentent une conception taoïste. Nous prenons le corps des fonctionnaires-lettrés de cette époque comme exemple pour examiner le corps taoïste dans la réalité.

3.1.3.1. Boire de l'alcool et se droguer

Comme on l'a expliqué, le taoïsme guide le corps jusqu'au Vide, donc, *xuan xue* (l'étude du mystérieux) ; les dynasties des Wei et des Jin ont repris cette idée. En partant de *xuan xue*, les s*hi*, selon Feng Youlan[310], possèdent un cœur de "xuan". Selon lui, le "*cœur de xuan*" est comme un sens ou une conscience transcendant(e)[311]. Cette conscience transcendante fait essentiellement partie de la pensée taoïste. L'objet qui doit être transcendé c'est soi-même ; se transcender soi-même permet d'atteindre le « sans-moi » (wu wo) c'est-à-dire l'oubli de soi ; grâce au « sans-moi », les individus oublient leurs souffrances et leurs frayeurs face à la vie et au corps. Enfin le bonheur, les calamités, le succès et aussi l'échec, la vie et aussi la mort ne comptent plus, il y a rien d'autre que du Vide. Le corps est sur une voie de métaphysique et la vie des fonctionnaires-lettrés atteint un milieu libre. Ji Kang (224-263), fait partie des sept sages dans la forêt de bambous, sa joie la plus profonde était « de laisser son esprit vagabonder dans le rien », il a décrit la vie qu'il veut, « ce que je désire

[309] Ou *propos purs*, en chinois Qing tan, 清谈, c'est-à-dire qui ne parlent pas de politique, ni de la vie du peuple, mais de sujets philosophiques ; opposées aux causeries concernant les sujets mondains.

[310] Feng Youlan 冯友兰 (1895-1990), c'est un philosophe chinois, ses œuvres ont été prépondérantes dans la réintroduction de la philosophie chinoise à l'époque moderne.

[311] Feng Youlanm, « Lun Fengliu 论风流 », *Commentaire* philosophique 哲学评论, 1944, n°3, voir aussi dans *San Song tang Xueshu Lunji* 三松堂学术论文集, Beijing 北京, Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 1984, p.609-617.

réellement, c'est qu'on me laisse tranquille et libre de vivre en paix les années qui me restent. Je ne cherche point à me singulariser[312]. »

Nous avons raison d'avoir l'impression que les fonctionnaires-lettrés de cette époque s'accrochent à l'alcool. L'alcool avait de l'importance dans leur vie. Un *shi* célèbre Wang Foda disait :

« Trois jours sans boire de vin, j'ai comme l'impression que mon corps et mon esprit ne s'entendent plus entre eux[313]. »

Boire de l'alcool est l'une des conditions pour être un lettré célèbre :

Pour être un lettré célèbre, disait Wang Xiaobo, nul besoin de talents extraordinaires, il suffit d'être souvent oisif, d'aimer boire, de connaître par cœur le poème de Qu Yuan sur le Regret de la séparation, et c'est tout[314]. (XXIII, 53)

Zhuangzi a aussi parlé d'alcool. Chez Zhuangzi, l'alcool est une chose qui permet aux gens de conserver leur vie. Zhuangzi a cité le cas de l'ivrogne qui tombe d'une voiture, il pourra être contusionné ou blessé mais jamais tué. L'alcool rend les gens moins sensibles, finalement l'effroi, la panique, la crainte de la mort ne pénètrent pas en eux. Donc, dans la réalité, l'alcool aide à conserver la vie ; au sens de l'entraînement taoïste, l'alcool est une chose qui amène les gens dans un état inconscient, et cet état s'accorde avec celui que le taoïste cherche à travers "s'asseoir et oublier" ou "l'abstinence du cœur". Comptant sur l'effet de l'alcool sur le corps, les fonctionnaire-lettrés deviennent insensibles, comme Wang Guanglu disait :

---

[312] Voir dans Jacques Dars, *Les Carnets secrets de LiYu*. Edition Philippe Picquier, mas de vert, 2009, p.19.

[313] Liu Yiqing 刘义庆, *Nouveaux propos et anecdotes sur le monde*, chapitre XXIII 52, voir dans *Propos et anecdotes sur la vie selon le Tao*, traduit par Jacques Pimpaneau, Editions Phillippe Picquier, 2002.

Note : *Nouveaux propos et anecdotes sur le monde*, traduit aussi comme *Nouveaux propos mondains*, en chinois Shi shuo xinyu 世说新语. Ce livre a rassemblé, dans le deuxième quart du Ve siècle, plus de onze cents textes brefs, où le discours direct, la parole vivante, l'emportent sur la relation des événements. Le Shishuo collectionne des jugements, des apophtegmes, des dialogues et des joutes verbales, d'un ton vif, paradoxal, humoristique, mais aussi souvent d'une concision déconcertante.

[314] Liu Yiqing, *Nouveaux propos et anecdotes sur le monde*, chapitre XXIII 52,

« Le vin est ce qui permet à tous les hommes de s'oublier eux-mêmes ». (XXIII, 35)

C'est ainsi que Wang Yun disait :

« Le vin est ce qui permet à tous les hommes de partir au loin ». (XXIII, 48)

L'alcool aide les fonctionnaire-lettrés à s'oublier eux-mêmes, et à transcender l'espace où habite leur corps. Ainsi, l'alcool permet aux fonctionnaire-lettrés d'éviter le contact avec les gens et la société ; étant donné qu'ils vivaient dans une époque troublée, on peut dire que cela leur permet de conserver leur vie. Par exemple, on le voit dans la biographie de Ruan Ji[315]: Sima Zhao est venu chez Ruan Ji pour marier son fils avec la fille de Ruan Ji ; cependant, pour éviter ce mariage, pendant deux mois, Ruan Ji a bu de l'alcool, et tous les jours il était ivre jusqu'à perdre conscience. Alors Sima Zhao a été obligé d'abandonner l'idée de mariage.

Eviter le contact avec la société, s'oublier soi-même signifient que l'individu se détache de son identité sociale, il ne vit que pour lui-même. Quand certains demandaient à Zhang Jiyin qui s'accroche à l'alcool : « Comment pouvez-vous vous laisser aller à la satisfaction du moment sans vous préoccuper de votre renom après la mort ? », il répondait : « Me faire un renom après ma mort ne vaut pas un verre d'alcool sur le moment. ». (XXIII, 20) Zhang Jiyin sait bien que la vie elle-même ne se contente pas d'accompagnements comme le renom. En plus des fonctions citées ci-dessus, boire de l'alcool est tout d'abord une joie et est le signe d'un mode de vie simple et oisif. Boire de l'alcool enfin devient un moyen et une manifestation d'être en quête de liberté.

Certains fonctionnaire-lettrés prennent la pilule *wushi san*, qui était considérée comme pouvant tonifier l'énergie vitale et enrichir l'essence d'énergie (*bu jing yi qi*, 补精益气), soigner les malades et ainsi prolonger la vie. Elle permet au corps d'avoir une meilleure clarté spirituelle et vigueur physique[316]. Plus tardivement, la pilule

[315] Fang Xuanling 房玄齡, *Livre du Jin* 晋书, « Ruanji Zhuan 阮籍传 », Edition Zhonghua Shuju, Beijing, 1974.

[316] Englehardt, Ute, « Hanshi san 寒食散 Cold-Food Powder », in *The Encyclopedia of Taoism*, ed. Fabrizio Pregadio. Routledge, 2008, p.473.

wushi a été considérée comme un poison, mais sous les dynasties des Wei et des Jin, prendre la pilule wushi était un phénomène largement répandu chez les fonctionnaires-lettrés de haute classe ainsi que chez les nobles. Ici, nous parlons à la fois de prendre la pilule wushi et de boire de l'alcool, parce que cela permet aux *shi* d'atteindre la joie de vivre en stimulant le corps et l'esprit. Dans *Nouveaux propos et anecdotes sur le monde*, nous trouvons plusieurs affaires concernant des actions saugrenues des *shi* provoquées par l'alcool et la pilule wushi.

Liu Ling[317] se livrait souvent à la boisson de façon débridée et il lui arrivait parfois d'ôter ses habits et de déambuler nu chez lui, ce qui lui valait des critiques. Mais lui répondait : « Je fais de l'univers ma maison, et de ma maison mon pantalon. Qu'avez-vous à vouloir entrer dans mon pantalon ?» (XXIII, 6)

Liu Ling se déplaçait souvent avec son char à cerf, il prenait toujours une jarre d'alcool, son serviteur le suivait en prenant une houe, parce que Liu Ling lui ordonnait « enterre-moi sur place si je tombe ivre mort[318]. »

Ainsi, pour les gens qui prennent de la drogue, ce qu'on appelle *wushi san*, lorsqu'elle commence à avoir de l'effet, la température de leur corps s'élève, et les hommes sont obligés de se déshabiller ou de s'habiller plus légèrement. Il arrive souvent que l'homme ait des poux. En conséquence, on voit apparaître comme un spectacle social joué par des *shi* : certains vont se déshabiller, voire être nus dans un espace public, comme Ruan Ji[319], Wang Pingzi, Hu Wuyan[320], certains, en

[317] Liu Ling 刘伶, un des plus célèbres de la bande des sept sages de la forêt des bambous, mais aussi l'un des plus ivrognes. Il écrivit des vers pour chanter le vin.

[318] Fang Xuanling 房玄龄 et alii, *Livre du Jin* 晋书, « Liu Ling Zhuan 刘伶传 ». Edition Zhonghua Shuju, Beijing, 1974.

[319]Voir dans Shishuo Xinyu, chapitre XXIII20 : A la fin de la dynastie Wei, Ruan JI s'adonnait à l'alcool, se moquait des règles, laissait pendre ses cheveux, laissait ses vêtements bailler, s'assoyait les jambes écartées. Le texte original est : 魏末，阮籍嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞。

[320] Wang Pingzi 王平子, Hu Wuyan etc. considèrent le "laisser aller" comme le signe d'une vie plus haute : certains d'entre eux vont jusqu'à rester nus. De cette attitude, Yue Guang dit en se moquant : « On peut trouver le plaisir dans la « doctrine des noms », pourquoi donc tiennent-ils à faire cela ? » (I, 23) Le texte original est : 王平子、胡毋彦国诸人，皆以任放为达，或有裸体者。乐广笑曰：“名教中自有乐地，何为乃尔也！”

s'épouillant, font des « causeries pures » qui sont considérées comme des activités élégantes. Toutes ces façons de se conduire renforcent leur image de personnes libres, spontanées, naturelles et non-conformistes.

3.1.3.2. Des comportements iconoclastes : je reste comme je suis

Il faut que nous sachions qu'à cette époque, le rite (li) construit par la « doctrine des noms[321] » (ming jiao 名教) de Confucius est déjà formé, les comportements normaux doivent suivre une suite de règles strictes. Etre nu, s'épouiller en public sont normalement des comportements inacceptables. Donc un tel corps taoïste est évidemment différent de celui du confucéen. On trouve des comportements iconoclastes qui sont choquants, par exemple :

Yuan Shansong sort pour voyager, il demande souvent aux suivants de lui chanter une chanson funèbre. (XXIII, 43)

La chanson funèbre représente une règle dans un cadre confucéen. Chanter dans la vie quotidienne est considéré comme inconvenant et sinistre.

Quand sa belle-soeur retourna dans sa famille, Ruan Ji alla la voir et lui dit au revoir. A ceux qui le critiquèrent pour cette familiarité avec elle, il répondit : « Comment les rites seraient-ils faits pour moi ? » (XXIII, 7)

Selon la règle du rite, « La femme du frère aîné et le frère puîné n'échangent pas entre eux de paroles de politesse de peur d'éveiller des soupçons[322]. »

Lo You, alors secrétaire à Jingzhou, vint assister au banquet d'adieu que Huan Xuanwu donnait en l'honneur de Wang Juqi. Il y resta un bon moment, puis prit congé. « Vous vouliez me consulter, lui dit Huan Xuanwu. Pourquoi vous en allez-vous déjà ?

[321] Le « nom » désigne le renom mais fait aussi référence à l'exigence d'adéquation entre « noms » et « réalité ». Selon Anne Cheng, dans son œuvre *Histoire de la pensée chinoise* : « l'héritage confucéen des Han est connu sous l'appellation générique de « doctrine des noms » qui consiste essentiellement à cultiver une réputation, notamment de piété filiale, devenue dès les Han postérieurs un moyen d'ascension sociopolitique », Editions du seuil, 1997, p.326.

[322] Voir dans *Li Ji, Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Traduit par Séraphin COUVREUR (1835-1919), Tome I, chapitre I Quli. p.23.

-En fait, répondit Lo You, j'avais entendu dire que la viande de mouton blanc était délicieuse et, n'en ayant jamais goûté, je me suis permis de vous demander de me recevoir. Mais je n'avais aucune question à vous poser et, maintenant que je suis rassasié, je n'ai plus de raison de m'attarder. » Et il sortit sans avoir l'air le moins du monde gêné. (XXIII, 44)

Quelles que soient leurs actions, les fonctionnaires-lettrés conservent une attitude honnête et franche : ils ne cachent pas et ne s'embellissent pas leur pensée et leurs attitudes, ils se montrent comme ils sont, et préfèrent rester « comme je suis [323] » (ning zuo wo, 宁作我) c'est comme cela qu'ils respectent et suivent spontanément leur nature. En ce sens, les *shi* n'agissent pas seulement avec leur corps pour être bien, mais leurs corps transmettent un message : la vérité possède une valeur supérieure car elle transcende le rite et la politesse hypocrite qu'ils méprisent ; c'est un héritage et une pratique de la pensée de Zhuangzi, dans le chapitre XXXI, le vieux pêcheur a d'abord critiqué Confucius, puis donne son avis sur le rite :

« Pour être bon, il est bon. Mais je crains qu'il ne compromette sa personne, fatigue son esprit, et use son corps, ce qui met en péril ce qu'il y a de vrai en lui. Hélas ! Qu'il est loin du Tao ! [...] Les rites sont quelque chose de fabriquée par les hommes vulgaires. La vérité, elle, nous la tenons du Ciel ; elle est naturelle et invariable. C'est pourquoi le saint s'inspire du ciel, fait cas de la vérité et ne se laisse pas emprisonner par la convention vulgaire. Le vulgaire, au contraire, est incapable de s'inspirer du ciel ; il n'a souci que de l'homme. Il ne sait donc pas faire cas de la vérité ; mais suit la mode changeante de la convention vulgaire (Confucius) [324]. »

Donc, dans le regard de ces fonctionnaires-lettrés, suivre le rite est plus ou moins une représentation de l'homme vulgaire. Même s'ils sont souvent considérés comme des excentriques par les vulgaires, ils pratiquent une vie qui s'accorde avec le Ciel, c'est une vie réelle et sans contraintes.

---

[323] Chapitre IX.35. Quand HuanWen 桓温 était jeune, il avait une réputation aussi grande que celle de YinHao 殷浩, il voulait souvent se comparer à YinHao. Un jour, Huan demanda à Yin : « Qu'est-ce qui arrivera si tu te compares à moi ? » Yin répondit : « Il y a longtemps que je m'entends bien avec moi-même, je préfère rester comme je suis ». Le texte original est : 桓公少与殷侯齐名，常有竞心。桓问殷：“卿何如我？”殷云：“我与我周旋久，宁作我。”

[324] *Zhuangzi*, chapitre XXXI, Le vieux pêcheur, traduit par Liou Kia-hway, p.356.

Etant donné que le comportement confucianiste agit toujours dans des situations données et qu'il reste toujours dans le cadre de règle *li*, les actions possèdent une détermination, elles répondent donc à une prévision. C'est totalement différent dans le cas taoïste : l'action taoïste laisse la nature suivre son cours ; les comportements sont souvent déterminés par des circonstances extérieures ou des coups de tête. Suivre les événements inattendus représente une liberté corporelle et spirituelle des fonctionnaires-lettrés.

Quand Wang Ziyou habitait à Shanyin, une nuit où tout était recouvert de neige, ne pouvant dormir, il ouvrit la porte de sa chambre, se fit servir à boire et, regardant la blancheur qui s'étalait de tous côtés, il en fut inspiré. Il récita *L'Appel à la vie retirée* du poète Zuo Si, puis soudain se souvint de Dai Andao, qui résidait alors à Yan. Aussitôt il emprunta un bateau pour aller le voir. Le trajet lui prit toute la nuit. Arrivé devant la porte, il s'en retourna sans entrer. A ceux qui lui demandèrent pourquoi, il répondit : « J'y suis allé, mû par un enthousiasme ; mon enthousiasme épuisé, pourquoi aurait-il fallu que je voie Dai Andao ? » (XXIII, 47)

Liu Yin dit : Sun Tong agit à sa guise, sans entraves ; chaque fois qu'il voyageait à un endroit, il restait plusieurs jours pour jouir de la beauté de la nature, parfois sur le chemin du retour à chez lui, il faisait demi-tour pour retourner et en profiter de nouveau. (XXIII, 36)

Wang Ziyou et Sun tong agissent selon des événements inattendus. Ils réalisent ce qu'ils voulaient à ce moment là : le premier, ne pouvant pas dormir, se lève, profite du paysage enneigé, pense soudain à un ami : un coup de tête peut déterminer une action ; cependant, voir Dai Andao et rentrer chez lui (Sun Tong) ne sont pas des buts. Pour tous les deux, s'il existe un principe qui dirige leur comportement sous le signe de la contingence, ce principe est l'humeur du moment. Les *shi* célèbres se laissent diriger par leur nature (ren xing) et restent eux-mêmes (zi ran) ; leur façon d'agir souvent ne dépend que de leur caractère personnel ; ce type de personnage appelé *fengliu*, est anticonformiste. Nous remarquons que *fengliu* est un terme pour qualifier les gens d'un point de vue esthétique c'est-à-dire que les Chinois

des dynasties des Wei et des Jin ont découvert une esthétique dans ces comportements excentriques.

3.1.3.3. L'affection et l'esthétique dans les comportements

Les comportements de Wang Ziyou et Sun tong motivés par leur enthousiasme contiennent à la fois une affection et une esthétique. Selon Feng Youlan, avoir une affection profonde et avoir un goût de l'esthétique sont deux des caractéristiques de *fengliu*. L'affection est représentée souvent comme un amour profond pour la vie. A condition que cet amour vienne de leur fond intérieur, même s'il enfreint la règle des rites, les fonctionnaires-lettrés n'hésitent pas à l'exprimer, même à sacrifier leur vie. Par exemple, parce qu'une grande armée barbare arrive, toute la ville s'est vidée, Xun Junbo qui est venu de loin pour voir un ami gravement malade reste avec lui, et Xun Junbo dit aux barbares : « Je ne peux accepter de l'abandonner ; je préfère me sacrifier pour lui[325]. » Voici un autre exemple de l'amour entre un homme et une femme. Ruan Zhongrong emprunta un âne pour poursuivre sa tante afin de rejoindre la servante de sa tante : sa tante était d'accord de lui laisser sa servante, mais au moment de partir, elle décida de l'emmener. A la fin de cette histoire, Ruan Zhongrong revient avec la servante installée derrière lui sur l'âne. Cette affection se manifeste aussi dans les loisirs. Même sur le point de mourir, JiKang joua la mélodie Guangling. Lorsqu'il l'eut achevée, il dit : « Yuan Xiaoni m'avait demandé de la lui apprendre et j'ai toujours refusé. A présent, cette mélodie finit avec moi ». On voit chez Ji Kang un amour pour la musique, grâce auquel il oublie son propre corps et sa vie sur point de se terminer pour ne penser qu'à cette mélodie Guangling. Derrière l'affection profonde des *shi* on voit aussi une tristesse, le corps et la vie peuvent être dans une situation troublée, mais les fonctionnaires-lettrés de cette époque font de leur mieux pour les chérir malgré les difficultés.

Feng Youlan a un jugement profond et pénétrant du point de vue esthétique : les *shi* fengliu ont une affection profonde qui va jusqu'à l'oubli de soi (*you qing er wu*

[325] Liu Yiqing, *Nouveaux propos et anecdotes sur le monde*, chapitre I. 9.

wo, 有情而无我)[326]. Cela rend l'image du corps des fonctionnaires-lettrés non seulement transcendant mais également vivant et admirable.

Le goût esthétique vise souvent un art ou un mode de vie pure ; Wang Ziyou vit qu'il neigeait, puis il ouvrit la porte de sa chambre, se fit servir à boire et, regardant la blancheur qui s'étalait de tous les côtés, il en fut inspiré puis il récita un poème. A travers une suite d'actions, on voit que Wang Ziyou profite de la beauté de la neige. Cette admiration est renforcée grâce à l'activité corporelle et spirituelle : boire du vin et réciter un poème. A ce point, l'activité esthétique se manifeste dans la vision, mais aussi dans le goût, dans la chaleur faisant monter la température du corps et dans la conscience c'est-à-dire, la perception du monde extérieur, la perception de l'existence du corps du sujet, mais encore, la perception de l'esprit qui fonctionnent toutes en même temps. Ainsi, Wang Ziyou combine l'activité esthétique avec l'activité corporelle dans sa vie quotidienne, il pratique une vie poétique. En ce sens, les éléments non pragmatiques, comme l'esthétique et l'affection peuvent être la seule motivation d'agir. Quand les *shi* agissent, ils n'attendent pas un résultat en retour, mais ils profitent de la satisfaction enthousiaste des bons moments de leur vie. Nous trouvons un autre exemple :

> Quand Wang Ziyou quitta la capitale, son bateau encore amarré au mouillage, il aperçut Huan Ziye qui passait sur la rive. Il avait depuis longtemps entendu dire qu'il était un flûtiste remarquable mais ne l'avait jamais rencontré. Comme il était avec un ami qui le connaissait, il lui demanda de l'interpeller, puis s'adressa à lui : « J'ai entendu dire que vous jouiez admirablement bien de la flûte. Accepteriez-vous de jouer un air ? » Huan Ziye, qui occupait déjà à l'époque un poste important et avait entendu parler de Wang Ziyou, revint en arrière, descendit de char, s'assit sur un siège, les jambes écartées, et joua trois mélodies. Puis il partit sans que les deux hommes aient échangé une seule parole. (XXIII, 49)

Dans cet exemple, l'activité esthétique de Wang Ziyou et Huan Ziye se manifeste à travers une complicité entre les fonctionnaires-lettrés, qui n'a même pas besoin d'être exprimée par des mots, ni par des échanges de formule de politesse, un

[326] Feng Youlan, 冯友兰, « Lun *Fengliu* 论风流 ».

tel échange deviendrait une impureté. On cite ici une traduction de Jean-François Billeter : « Quand on perçoit, on ne parle pas et quand on parle, on ne perçoit pas[327] », une phrase tirée de *Zhuangzi*. On sent que l'intérêt des fonctionnaires-lettrés transfère des choses extérieures vers l'intérieur et « Quand nous concentrons notre attention sur la perception d'une réalité sensible, à l'extérieur de nous-mêmes, le langage disparaît du centre de notre conscience[328]. » C'est dans la perception que se manifeste l'esthétique de la musique. L'échange entre Wang Ziyou et Huan Ziye prend fin quand l'activité esthétique se termine. Grâce à cette compréhension et appréciation de l'esthétique, faire une « causerie pure » en s'épouillant et faire des choses étranges même iconoclastes n'ont pas apporté de honte aux fonctionnaires-lettrés au contraire, ils sont valorisés et considérés comme transcendants et élégants : *fengya* (风雅).

3.1.4. L'attirance du *shen* (神)

L'exemple de Wang Ziyou n'est pas une exception, dans les dynasties des Wei et Jin, le phénomène où le corps se situe dans une esthétique de la vie est répandu. L'esthétique se manifeste dans l'appréciation de la musique, la peinture, la calligraphie, la poésie, et aussi la nature. Cependant, le rôle du corps n'est pas seulement d'être un émetteur de l'activité esthétique, mais aussi d'être lui-même une esthétique. Nous pouvons le voir dans l'art « pin zao » (品藻), qui signifie l'appréciation esthétique dans l'évaluation des choses ou des personnages. Une abondance de critiques, comparaisons, classements des personnages se trouve dans les dynasties des Wei et Jin. L'évaluation des personnages est élaborée selon certains aspects : le caractère, la conduite vertueuse, la capacité (l'intelligence et l'habilité), l'apparence mais aussi le comportement, etc. Même si à cette époque, la beauté de l'apparence avait plus d'importance que sous les dynasties des Han auparavant. Cependant, il est clair que l'évaluation des personnages se fonde principalement sur

[327] Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, éd. Alia, Paris 2002, p.25. Le texte original est : 知者不言 言者不知 (Zhuangzi, chapitre XIII). Souvent on trouve cette phrase est traduite comme : "celui qui sait ne parle pas, celui qui parle ne sait pas. » mais il me semble que la compréhension de Jean-François Billeter est plus pertinente.

[328] *Ibidem*, p.25.

leur comportement et non sur l'apparence. *Shishuo xinyu* dit que Liuling est petit, fort, laid et ne fait jamais attention à son apparence[329], malgré son apparence, cela n'empêche pas l'appréciation des Chinois pour son charme intérieur. Depuis l'évaluation des personnages donnée par la société, on peut voir une esthétique sociale du corps à cette époque. Il me semble que la qualité la plus précieuse de cette époque est l'ambiance de la société qui comprend et apprécie le charme anarchiste des *shi*.

Le grand précepteur Chi Jian demande un gendre au chancelier Wang, il envoya un de ses étudiants aller le choisir, l'étudiant revint faire son rapport à Chi Jian : « Les jeunes gens de la famille Wang peuvent tous être choisis, car ils sont excellents, presque tous ont pris un air réservé et digne ; il n'y en eut qu'un pour rester allongé sur le lit, couché sur le ventre comme s'il n'avait pas entendu.

— C'est justement celui-là qui est bien », dit Chi Jian, Il lui rendit visite, et enfin il le donna en mariage à sa fille. (VI 19)

Cette anecdote de Wang Xizhi[330] nous montre que le jugement porté sur les personnages ne dépend pas forcément de leur air réservé et digne, mais de leur air libre correspondant à la nature véritable de l'être humain. En effet, ici on a besoin d'introduire le terme : *Shen* (神). Nous avons expliqué que selon Hu Tianxiong, les trois mots *Jing, Qi, Shen* peuvent se remplacer entre eux pour désigner l'esprit. Dans le cas du jugement des personnages, *shen* apparaît souvent ; son usage est opposé au terme *xing* (形, la forme physique) ; *shen* (神) désigne le souffle spirituel, l'esprit, la force spirituelle ou lumineuse d'une personne. Etant donné que *shen* désigne également la Divinité, donc, au sens de l'esprit, il implique un sens d'esprit divin ou d'esprit du ciel. C'est pourquoi dans l'anecdote, Chi Jian choisit Wang Xizhi pour gendre, parce qu'il montre sa nature, contrairement aux autres jeunes hommes, qui ont l'air réservé et distingué, qui ne reflètent que les normes que l'homme va apprendre dans la société. *Shen* désigne donc les caractéristiques de l'esprit d'une personne qu'on

[329] Liu Yiqing, *ShishuoXinyu*, chapitre XIV13.

[330] Wang Xizhi 王羲之 (303-361) est un grand calligraphe chinois.

perçoit par la représentation corporelle d'une personne, *shen* possède une dimension transcendante, il est alors la présence de la nature du ciel et de l'homme.

La limite entre le *shen* intérieur et le *xing* extérieur est bien déterminée. Entre le *shen* (l'esprit) et xing (la forme), les anciens Chinois pensent que c'est le *she*n qui conduit le *xing*, c'est l'esprit qui engendre la forme. *Huainanzi* a écrit : « *shen* est plus précieux que *xing*[331] ». Dans les dynasties des Wei et des Jin, Ji Kang a aussi dit que « le fonctionnement de l'esprit pour la forme physique est comme l'empereur pour un pays[332] », l'esprit joue un rôle dominant dans le corps humain, l'apparence corporelle de l'homme porte en elle les indices de son fond. Attacher de l'importance au *shen* dans l'évaluation des personnes est un phénomène répandu sous les dynasties des Wei et des Jin. Les exemples qui se trouvent dans *Shishuo xinyu* représentent bien cette tendance.

Quand le grand ministre Wang Hui alla rendre visite à la veuve de Wang Xizhi et lui demanda si son ouïe et sa vue étaient toujours bonnes, elle lui répondit : Mes cheveux blanchissent et mes dents tombent, mais cela relève du physique. L'ouïe et la vue sont en rapport avec l'esprit : Comment pourrais-je me couper des gens ! (XIX, 31)

Dans la réponse de la vieille dame, on voit qu'attacher de l'importance à l'esprit était une conscience spontanée des gens de cette époque.

Ainsi, les vrais *shi* sont considérés comme capables de rendre présents en eux leur nature et leur esprit intérieur. Cette aptitude peut être innée, soit venir d'une intelligence, soit d'une audace. C'est pour ça que les gens cherchent à pénétrer dans l'esprit des *shi*, sans se soucier de leurs comportements étranges. Donc, la présence de l'esprit est alors un "état d'esprit" qui induit un "état de corps".

Sous l'influence du *cœur de Xuan*, les fonctionnaires-lettrés sont en quête d'un état libre et serein qui transcende l'environnement et leur corps physique ; leur présentation du corps doit s'accorder à cet état. Dans *Shishuo xinyu*, on trouve des

[331] Huainanzi, chapitre.14 QuanYan Xun 诠言训. Le texte original est : 神贵于形也。

[332] Ji Kang 嵇康, « Discours sur Nourrir la vie (养生论) ». Le texte original est : 精神之于形骸，犹国之有君也。

expressions pour présenter cet état du corps : « Flottant comme des nuages fugaces, vigoureux comme un dragon alarmé[333] » ; « une grue blanche dans les nuages[334] » ; « l'air distingué et l'apparence divine [335] ». Ces expressions ne sont pas des descriptions détaillées de l'apparence des personnages, mais des métaphores qui représentent leur « esprit-résonance » (shen-yun 神韵). Dans ces descriptions assez abstraites qui se fondent sur notre sentiment et notre compréhension, on perçoit l'air particulier des personnages : les caractéristiques de leur esprit : la nature libre est distinguée, même garde une distance avec le monde des poussières (chenshi 尘世 : non monastique), dont la formule est « un objet à l'extérieur du vent et de la poussière[336] » (风尘外物) relève l'air de l'homme distingué et éloigné des problèmes de la vie terrestre. Liu Shao[337] dit : « Le fondement du caractère trouve son origine dans les sentiments et la nature du sujet, mais les principaux organisateurs des sentiments et de la nature sont particulièrement subtils et obscurs[338]. » Malgré la difficulté de saisir l'esprit, les Chinois ont trouvé la représentation de l'esprit dans l'apparence et aussi un sens esthétique dans cette représentation, le Pinzao est une activité fondée sur ce sens de l'esthétique.

Nous trouvons aussi à cette époque, le caractère *shen* (神) qui apparaît souvent en combinaison avec les trois mots : « Qi » (le souffle) ; « Se » (la couleur), « Tai » (l'attitude). Les expressions *shenqi, shense, shentai* ont un sens similaire. Littéralement, on peut les comprendre comme le souffle de l'esprit, la couleur de l'esprit, et l'attitude de l'esprit c'est-à-dire que l'esprit s'incarne dans le corps, et plus concrètement, dans le rythme de la respiration, dans la couleur (surtout du visage) qui induit le changement d'émotions, et dans les expressions du visage. Etant donné que

[333] Liu Yiqing, *Shishuo Xinyu*, Chapitre XIV.30, 飘如游云，矫若惊龙。

[334] *Ibidem.* ChapitreVIII.4. 云中白鹤。

[335] *Ibidem.* ChapitreXIV.30. 风姿神貌。

[336] *Ibidem.* ChapitreVIII.16. 风尘外物。

[337] Liu Shao 刘劭, né entre 168-172, mort entre 240—249, pendant la période des « Trois Royaumes ».

[338] Liu Shao, *Traité des Caractères (Renzu Zhi)* III[e] siècle, chapitre I. Des neuf indices. Traduit du chinois, présenté et annoté par Anne-Marie Lara, Edition Gallimard, 1997, p.44-45. Le texte original est : 盖人物之本，出乎情性。情性之理，甚微而玄。

les *shi* doivent garder un air serein, ces trois expressions doivent alors rester toujours dans l'état serein, même dans les situations particulières, sinon les *shi* seraient classifiés en seconde classe[339].

Wang Rong dit : J'ai habité vingt ans avec Xi Kang, je ne vis jamais s'il avait des expressions du visage heureuses ou en colère. (I, 16)

Quand Ji Kang approcha du terrain d'exécution au marché de l'est, il ne changea pas de contenance et, ayant réclamé sa cithare, il joua la mélodie *Guangling*. (VI, 2)

Le *shenqi* (esprit souffle), *shense* (esprit couleur), et *shentai* (esprit attitude) immobile ou à l'aise est une manifestation de l'état serein. Dans cet état, l'existence du corps est spirituelle, toute l'attention de l'homme est fixée sur son intérieur, c'est pour cela que l'apparence est un reflet de l'esprit (*shen*) et ne vient pas d'une stimulation extérieure au corps. Etre immobile vient de la pratique des pensées de Zhuangzi et de Laozi : chercher à vider l'esprit, le non-agir, laisser la nature suivre son cours. Quand l'homme atteint le milieu du vide, « le cœur est vide puis la forme peut être dans son intégrité, c'est pourquoi le bruit ne trouble pas les oreilles, la couleur ne ternit pas les yeux, la bouche ne choisit pas les mots, le cœur ne dépend pas de l'intelligence, l'intérieur et l'extérieur du corps ne fusionnent pas tout en un, puis la forme est immobile[340]. » Donc, quand le cœur n'a aucun souci, l'apparence va rester immobile.

Alors que Xie An voyageait dans les collines de l'Est, il alla faire une excursion en mer avec Sun Xing et quelques autres. Or, le vent se leva et les vagues s'enchaînent. Ainsi, Les visages de Sun Xing, Wang Xizhi et des autres trahirent leurs inquiétudes. Ils suggérèrent de revenir, mais Xie An voulait continuer et se contenta de chantonner sans rien dire. Le batelier, rassuré par son air calme, continua d'avancer. Le vent devint plus violent et les vagues plus énormes. Tous les autres se mirent debout en criant et en s'agitant. « Si vous continuez ainsi, leur dit Xie An, nous ne pourrons pas revenir à bon port. » Les autres lui obéirent et se

[339] Liu Yiqing, *Shishuo Xinyu*, Chapitre IX.25.

[340] Yang Bojun 杨伯峻，*Liezi Jishi* 列子集释, volume IV. 卷四仲尼篇. Le texte original est : 心虚则形全也，故耳不惑声，目不滞色，口不择言，心不用知，内外冥一，则形无震动也。

rassirent. C'est ainsi que les gens estimèrent que Xie An avait les talents nécessaires pour maintenir la paix à la cour et dans tout le pays. (VI, 28)

Ce qui est intéressant dans cette histoire c'est que les gens estimèrent que par sa tranquillité dans le danger Xie An avait les talents nécessaires pour diriger le pays. C'est la même situation dans le cas de Wang Xun qui est considéré comme ayant le talent d'être ministre[341]. C'est-à-dire que l'immobilité du corps n'est pas qu'une manifestation de l'esprit, mais est liée à la capacité d'une personne. De plus, une personne qui reste immobile devant une chose inattendue et dangereuse peut être chargée d'une grande mission. Il est de même dans le chapitre *Pin zao* : plus une personne reste immobile devant toutes les situations plus elle sera estimée.

Parmi tous les témoignages de *shen*, l'œil est considéré comme le plus important. L'expression « l'œil-esprit » (yan shen, 眼神), exprime que l'œil est lié à l'esprit. C'est ce que la femme de Wang Xizhi dit : « l'ouïe et la vue sont en rapport avec l'esprit », on trouve aussi dans *Hanshi waizhuan* que « l'œil est un signe du cœur[342]. » *Liji* dit que « l'œil réunit le plus pure des éléments et le plus brillant[343]. » Regarder les yeux dans les yeux son interlocuteur peut donc révéler le caractère d'une personne car les yeux sont le miroir de l'âme, alors Liu Shao utilise les yeux pour connaître les gens :

« L'expression qui se voit sur le visage est ce qu'on appelle le témoignage de la force spirituelle. Si la force spirituelle apparaît sur le visage, ce que l'on éprouve se manifeste dans les yeux. Par conséquent, la vertu d'humanité, l'essence de l'œil, en principe, s'exprime par la véracité et la correction. Le courage, essence de la vésicule biliaire, s'exprime par la brillance et la vigueur. Pourtant, tous ces talents ont des imperfections déséquilibrées parce qu'ils prennent un seul genre de constitution dominante comme le fond de l'individu. C'est pourquoi, si le fond dominant n'est pas parfait, ce qui est entrepris restera inaccompli [...] le fond doté de « la

[341] Liu Yiqing, *Shishuo Xinyu*, ChapitreVI.39, 是公辅器也。

[342] Han Ying 韩婴 (III^{e}-II^{e} siècle avant J.-C.), *Hanshi Waizhuan* 韩诗外传. Le texte original est : 目者, 心之符也。

[343] *Li Ki - Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Tome I, traduit par Séraphin COUVREUR, p.224. Le texte original est : 目者, 气之清明者也。

naturalité et de la constance » est différent de ces catégories. En lui, les cinq constantes[344] existent en plénitude, enveloppées d'une saveur insipide. Les cinq fonds[345] remplissent le dedans du sujet, et les cinq essences rayonnent au-dehors du sujet. Ainsi les yeux brillent d'un quintuple éclat[346]. »

L'explication de Liu Shao est élaborée dans le cadre du confucianisme. En revanche, dans le cadre du taoïsme, les yeux ne sont pas liés aux vertus des hommes, mais à la nature humaine. Les hommes distingués ont souvent des yeux brillants, avec une distinction claire entre le noir et blanc, ces caractéristiques signifient que cet homme possède le Qi limpide et pure, il est donc intelligent et son esprit est en état de clairvoyance et d'apaisement.

Pe Kai évalue les yeux de Wang Rong : les yeux brillants comme l'éclair sous des roches[347].

"Voyez les yeux de Messire Lin, disait Messire Xie, quelle noirceur dans cette lueur de jais !" Sun Xinggong voyait ainsi Messire Lin : "Quelle autorité dans cet air vif [348]!

Wang Youjun voit Du Hongzhi, il a dit : le visage blanc comme la graisse figée, les yeux noirs comme étant peints, c'est un homme parmi les immortels[349].

A partir des yeux, on voit « l'esprit-résonance » des personnes. Enfin, ils nous permettent de distinguer ces gens de l'homme ordinaire. L'expression "comme les

[344] Les cinq constantes ou les cinq vertus cardinales, est un concept du confucianisme. Confucius pense que l'homme en tant qu'individu dans la société doit posséder cinq qualités et vertus fondamentales. Les cinq vertus cardinales sont : Ren 仁, charité ; Yi 义, justice ; Li 礼, politesse ou observance des rites ; Zhi 智, prudence ; Xin 信, fidélité.

[345] Liu Shao a dit « La nature des cinq fonds est immuable, aussi parle-t-on à leur sujet des "cinq vertus" », donc, les cinq fonds sont les cinq natures de l'homme avant qu'elles soient immuables. D'après l'explication d'Anne-Marie Lara, les cinq fonds sont le sens de l'humain ; le sens des mœurs, celui des préséances, de l'ordre intime des choses ; le sens de la sincérité, l'authenticité ; le sens de la distinction du bien et du mal ; le sens des valeurs. p.160.

[346] Liu Shao, *Traité des Caractères*, traduit du chinois présenté et annoté par Anne-Marie Lara, p.45-46.

[347] Liu Yiqing, *Shishuo Xinyu*, ChapitreXIV.6. 裴令公目：“王安丰眼烂烂如岩下电。”

[348] *Ibidem.* ChapitreXIV.37 谢公云：“见林公双眼，黯黯明黑。”孙兴公见林公：“棱棱露其爽。”

[349]*Ibidem*. ChapitreXIV.26 王右军见杜弘治，叹曰：“面如凝脂，眼如点漆，此神仙中人。

immortels" montre la différence avec le confucianisme : Les confucianistes cherchent à transmettre un effet majestueux avec leurs yeux. Les taoïstes découvrent une pureté au-dessus du vulgaire qui ne se conforme pas au monde terrestre mais s'accorde avec la nature.

3.1.5. La pratique corporelle taoïste dans la vie ordinaire

Les dynasties des Wei et Jin étaient caractérisées par un art de vivre profondément influencé par la pensée taoïste. Après cette période, on ne trouve plus, dans l'histoire chinoise, une société comme celles-ci, dans lesquelles les Chinois étaient imprégnés d'une aspiration à la liberté, d'une volonté de souligner la valeur de la vie. Les fonctionnaires-lettrés dans les dynasties suivantes gardent l'influence taoïste, mais sa manifestation est moins forte. La plupart d'entre eux n'habitent plus dans un isolement total ou n'ont pas de comportements iconoclastes, mais plutôt comme Tao Yuanmin (365-427) qui établit dans son cœur le monde décrit dans sa fable *la source aux fleurs de pêcher*[350], et pratique une vie paisible, qu'il soit à la montagne ou dans la ville. Ainsi, il a écrit un poème *En buvant du vin*[351] qui reprend la même idée :

J'ai construit ma hutte dans le domaine des hommes

Pourtant nulle clameur de carrosses et de chevaux

Vous vous demandez comment cela est-ce possible ?

Quand le cœur est loin, l'endroit est naturellement à l'écart

Cueillant des chrysanthèmes à la haie de l'est,

[350] Note : tirée d'une courte pièce en prose très célèbre en Chine, *Tao hua yuan ji*, l'histoire raconte que pendant les dynasties des Jin, un pêcheur en suivant le cours d'une rivière encaissée, se trouva devant une forêt de fleurs de pêcher et puis devant une petite ouverture sur un mont ; il entra et trouva un pays dont les habitant étaient vêtus de façon insolite, leurs ancêtres avaient fui l'époque troublée des Qin (de 221à 206 av. J.-C.) puis ils avaient perdu tout contact avec le monde extérieur, ils ne connaissaient pas l'existence des Han, ni des Wei et des Jin. Une fois que le pêcheur fut sorti, il ne retrouva plus le chemin pour retourner dans ce monde.

[351] Anonyme, *L'Art poétique de vivre en automne*, Edition Moudarren, 1993, p.132.

Le cœur libre j'aperçois la Montagne du Sud

Dans les fumées du crépuscule la montagne est magnifique

Les oiseaux en volant ensemble y retournent

Il y a dans tout cela une signification profonde

Sur le point de l'exprimer, j'ai déjà oublié les mots

Dans ce poème, nous trouvons le vin, la montagne, les chrysanthèmes[352], les fumées et les oiseaux volant. Tao Yuanming installe son corps et son esprit dans la nature, et il profite de ce rapprochement avec la nature. A la fin du poème, il a oublié les mots pour dire ce que signifie le mode de vie qu'il a choisi. D'un côté, pour lui il est difficile d'expliquer par les mots, mais surtout c'est que dans cet oubli, il n'éprouve pas le besoin d'expliquer aux autres, il le sait, c'est suffisant. Cette attitude influence beaucoup de Chinois, surtout les intellectuels : garder une sérénité de l'esprit, et ignorer les regards et les critiques des autres.

Généralement, la société chinoise attache beaucoup d'importance à la collectivité, mais un tel corps représente une tendance à l'individualisme. En conséquence, d'un côté, l'homme semble devenir plus libre, mais d'un autre côté, pour l'homme soit le corps est isolé, soit c'est l'esprit qui s'exile, et s'exprime de façon voilée, et ainsi il ne s'attend pas à être compris par la majorité. Parfois cela va entraîner un problème de communication entre les individus, voire le fait d'être évincé d'une collectivité. L'homme comme Tao Yuanming peut s'estimer transcendant, mais en même temps, les gens peuvent l'interpréter comme s'il se sentait supérieur à eux. C'est une impression générale que donnent les lettrés dans l'histoire chinoise. Par conséquent, pratiquer le corps taoïste dans la vie réelle peut rencontrer de fausses interprétations.

Dans la vie ordinaire, sous l'influence taoïste, il semble que le corps dans la vie quotidienne s'approche de l'état naturel au point de vue esthétique. A cet égard,

[352] Le chrysanthème : fleurit en automne quand toutes les autres fleurs commencent à se faner, donc le chrysanthème est considéré comme le symbole d'une foi constante.

toute la routine de la vie devient une pratique spirituelle. Dormir, s'asseoir, marcher, converser, prendre un bain, se lever, toutes ces actions suivent un rythme apaisé, le principe est que l'homme se sente bien au niveau physique mais aussi au niveau de l'esprit. Beaucoup d'activités corporelles constituent un art du quotidien qui rend l'ordinaire extraordinaire et qui apporte une joie et une satisfaction à l'esprit. Comme on le trouve dans *les carnets secrets de Li Yu*, les thèmes concernant la beauté dans la vie intellectuelle sont variés : l'art culinaire, l'art de jardiner, l'art du balai, ou composer des poèmes, jouer de la musique dans la montagne ou au bord de l'eau, se plonger dans un paysage, boire du vin, déguster du thé dans la nature, écouter le vent et le chant d'oiseaux, contempler des fleurs ou des poissons et jouer au jeu de Go. Ces activités sont souvent de nature calme parce qu'il y a plus de participation spirituelle que corporelle.

« En Chine, l'art et l'art de la vie ne font qu'un[353]. » Dans l'art, le fait que les lettrés entrent en harmonie avec la nature, influence le thème et le style de la peinture : la montagne et l'eau. Les artistes observent soigneusement les mouvements et le repos du paysage, ils y trouvent une beauté infinie. Le tableau *En écoutant le vent dans les pins*[354] montre la tranquillité du peintre : c'est uniquement à condition de conserver son cœur dans un état de tranquillité, même vide, que l'homme pourrait entendre la brise, ou lire le changement subtil de la nature. L'apparition et le développement incessant de la peinture de la montagne et de l'eau évoquent en effet le rêve de liberté des intellectuels chinois (de s'éloigner de la vie sociale). Les peintres ou plus largement, les lettrés, exilent leur esprit dans un espace naturel, dégagent leur corps de la réalité. Si Zhuangzi atteint une liberté de l'esprit dans la pratique de « s'asseoir et tout oublier », on peut dire que les lettrés pratiquent un voyage de l'esprit ou une vie d'ermite en contemplant la peinture. Ainsi, Wang Tanzhi (330-375) a pensé que jouer au jeu de Go, c'est se faire ermite sur le siège (zuo yin, 坐隐)[355]. Nous

[353] Cheng, François, *Vide et plein*, le langage pictural chinois, Paris, Edition du Seuil, 1979, p.7.

[354] Ma Lin, un peintre chinois vit dans XIIIe siècle, ce tableau a été crée en 1246.

[355] Liu Yiqing, *Shishuo Xinyu*, chapitre XXI. 10, 王中郎以围棋是坐隐。

voyons que les Chinois considèrent que les activités permettant de faire le vide du cœur sont dans la sphère de « vivre en ermite ».

L'attachement des Chinois à la source aux fleurs de pêcher existe toujours : mettre son corps dans un environnement plus naturel, plus simple, et ignorer les changements de politique et du temps, s'unir avec la nature, diminuer les désirs, laisser la nature suivre son cours, etc. C'est toujours un état idéal du corps. D'autre part, une telle pensée corporelle limite plus ou moins l'enthousiasme des Chinois à intervenir dans le monde. Les Chinois créent derrière leur corps un espace refuge, cela peut être une montagne isolée, un champ pastoral, une source aux fleurs de pêcher, etc. A certains moments de leur vie, leurs corps peuvent se détourner de la vie sociale et entrer dans cet espace refuge. La pratique corporelle taoïste cherche à guider le corps chinois pour aller plus loin : conserver son corps est considéré comme le sujet le plus important de la vie, intervenir dans la vie sociale n'est pas plus important que de conserver son corps.

On peut dire que le corps taoïste dans la réalité se dégage du pragmatisme social, mais il trouve une autre voie, c'est-à-dire qu'il développe une vie affective s'accompagnant d'un sens esthétique. Même à l'époque récente, les Chinois aiment toujours mettre leur corps dans la nature, et pratiquer des activités corporelles de façon paisible, par exemple entretenir son corps, déguster du thé ou du vin, jouer au jeu de Go et écrire des poèmes. Ce n'est pas se retirer complètement de la vie sociale, mais ces activités deviennent un art de vivre.

II.3.2. Le corps dans la pratique confucianiste

Différente de la pratique du corps taoïste qui est en lien avec des comportements iconoclastes, la pratique confucéenne exige de la discipline. Nous commencerons à approcher le corps dans la pensée confucéenne en partant de la pensée du Qi : depuis le corps dans l'entraînement spécial jusqu'au corps dans la vie quotidienne, et surtout au point de jonction de ces deux corps : la pratique de perfection de soi, considérée comme une combinaison de la pensée du corps

confucéen avec la pratique corporelle. C'est dans la pratique qu'un homme s'accomplit lui-même. Dans la pratique corporelle confucéenne nous voyons une image vivante du corps, cette image concerne les activités de la vie quotidienne, comme marcher, se coucher, manger, s'habiller. Etant donné que le confucianisme a toujours occupé une place prépondérante dans la culture chinoise, cette image du corps confucéen peut aussi être considérée comme l'image du corps chinois d'hier à aujourd'hui.

Pratiquer l'entraînement corporel chez les confucianistes n'est pas être en quête de l'immortalité, mais a pour but de devenir une personne honorable, ce qui permettrait à l'homme d'assumer ses responsabilités, de maintenir l'ordre éthique et moral de la société. Pour devenir un homme honorable, les confucéens se perfectionnent eux-mêmes. Nous voyons que dans l'expression « se perfectionner en soi-même » en chinois « *xiu shen* » (littéralement *se cultiver le corps*), le sujet du verbe « se perfectionner » est désigné par le caractère *shen,* c'est-à-dire le corps ; c'est lui que le confucianisme met en exergue, et non la morale ou le cœur. Cependant, l'expression « se perfectionner en soi-même » s'applique tout d'abord à la morale. Evidemment, il y a un lien étroit entre le corps et la morale. Par exemple, Mengzi nourrit son Qi débordant dans le but de cultiver sa morale. Ce que la formule « se perfectionner en soi-même » nous inspire, c'est que dans le confucianisme, il faut partir du corps pour se perfectionner.

3.2.1. Modèle de l'homme

Le modèle de comportement de l'homme chez les confucéens est l'homme honorable.

Confucius a dit que « l'homme honorable demeure immobile [...] l'homme honorable vit longtemps[356]. » « Immobile » est considéré comme un état de sérénité que le corps et l'esprit cherchent spontanément ; le repos du corps est favorable à la longévité, à l'entretien du corps, et aussi à l'élévation morale. L'homme honorable qui

[356] *Lun yu, les Entretiens de Confucius* 论语, chapitre VI. Yongye 雍也, Traduction du chinois de Séraphin Couvreur. Éditeur : TRANSCRIPT solutions, 2011. Le texte original est : 仁者静 ; 仁者寿。

atteint l'état de sérénité n'est ni troublé ni tourmenté par les passions, les désirs, les soucis ou les choses extérieures. En conséquence, pratiquer la sérénité entre dans la vie quotidienne : quand on s'assied, quand on lit, quand on marche, quand on dort, etc. Mais ces activités quotidiennes sont différentes de la pensée taoïste dans laquelle le corps et l'esprit restent à l'aise et agissent comme bon leur semble. Dans la pensée confucéenne, il existe toujours une règle qui régularise la conduite des hommes.

Généralement, à propos du Qi du corps humain, le confucianisme voit le Qi-sang comme une entité qui circule dans le corps. On trouve dans Xunzi : « L'eau et le feu possède l'énergie (le Qi) mais pas la vie, les plantes et les arbres ont la vie mais pas la conscience, les oiseaux et les bêtes ont la conscience mais pas le sens moral. L'homme qui possède l'énergie, la vie, la conscience et, de surcroît, le sens moral, est donc l'être le plus noble sous le Ciel[357]. » Et dans *Guoyu* : « Ces peuples sont irréfléchis, prêts à l'excès, légers, sans règle, cupides, sans modestie. Leur sang, leur activité vitale ne se laissent point gouverner ; ils sont comme les oiseaux et les quadrupèdes[358]. » En combinant les deux, on trouve que la différence entre l'homme et les animaux est que ces derniers manquent de moral et ne gouvernent pas leur Qi-sang. Donc gouverner le Qi-sang est lié au sens moral. Dans le confucianisme, gouverner le Qi-sang est un entraînement corporel fondamental. Ainsi il semble que l'activité du Qi-sang trouble l'état de sérénité de l'homme : le confucéen pense que le Qi-sang excite la querelle. Yanzi a dit que « Tout être qui a du sang et des esprits vitaux est naturellement porté à se battre[359]. » Donc il est nécessaire de gouverner le Qi-sang.

---

[357] Xunzi, *Xunzi*, chapitre IX. De l'oeuvre royale 王制篇, Introduit et traduit du chinois par IvanP. Kamenarovic, Les éditions du cerf, Paris, 1987, p.117. Le texte original est : 水火有气而无生, 草木有生而无知，禽兽有知而无义，人有气，有生，有知亦且有义，故最为天下贵也。

[358] Zuo Qiuming 左丘明, *KOUE-YÜ, Discours des royaumes* 国语, première partie dans le chapitre Zhou Yu zhong 周语中, traduits et annotés par Charles de HARLEZ (1832-1899), p.52. Le texte original est : 冒没轻儳，贪而不让，其血气不治，若禽兽焉国语。

[359] *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN* 左传, Tome 2, chapitre Yanzi Zhaogong shinian 晏子•昭公十年, traduit par Séraphin COUVREUR (1835-1919), p.129. Le texte original est : 凡有血气，皆有争心。

Xunzi propose de nourrir le corps en gouvernant le Qi (*Zhi qi yang shen*, 治气养身). Il a dit que « Il existe une méthode pour bien conduire son souffle vital et nourrir son cœur : un tempérament fort et emporté, c'est par la douceur qu'il faut l'amener à l'harmonie[360]. » Confucius avait ainsi fait certaines propositions concernant la direction de Qi-sang. « L'homme honorable se tient en garde contre trois choses. Dans la jeunesse, lorsque le sang et le souffle vital sont toujours en mouvement, il se tient en garde contre les plaisirs des sens. Dans l'âge mûr, lorsque le sang et le souffle vital sont dans toute leur vigueur, il évite les querelles. Dans la vieillesse, lorsque le sang et le souffle vital ont perdu leur énergie, il se tient en garde contre la passion d'acquérir[361]. » Donc selon Confucius, l'homme doit respecter certaines abstinences selon le changement du Qi-sang, d'où la remarque de Xiaoye ze jing yi (小野泽精一) : pour le confucianisme, l'état de sérénité chez l'homme désigne plus la tranquillité du Qi-sang que celle de la psychologie[362].

Gouverner le Qi-sang a pour objectif de lui permettre de circuler spontanément dans le corps dans un état équilibré. La méthode principale pour contrôler le Qi-sang pour le confucianisme est de pratiquer la bienveillance. Comme nous l'avons expliqué, le contrôle du Qi-sang a un lien avec la morale, c'est là la différence entre l'humain et les animaux. En effet, le confucianisme définit la bienveillance comme l'essence de l'humain. En chinois, l'homme (ren 人) et la bienveillance (ren 仁) ont la même prononciation. En bref, avoir de la bienveillance est le point essentiel qui différencie l'homme des animaux. Comment pratiquer la bienveillance ? On trouve dans *Xunzi* : « Il n'est point de meilleure méthode pour bien conduire son souffle vital

[360] *Xunzi*, chapitre II. Se parfaire soi-même, introduit et traduit du chinois par Ivan P. Kamenarovic, les éditions du CERF, Paris, 1987. p.46-47. Le texte original est : 治气养心之術：血气刚强，则柔之以调和。

[361] *Les Entretiens de Confucius*, chapitre XVI. Le chef de la famille Ki 季氏篇. Traduction du chinois de Séraphin Couvreur. Le texte original est : 少之时，血气未定，戒之在色，及其壮也，血气方刚，戒之在斗，及其老也，血气既衰，戒之在得。

[362] Xiaoye ze jing yi 小野泽精一, Fuyong guang si 福永光司, Shan jing yong 山井涌 (Japonais), *Qi de Sixiang* 气的思想 (La pensée du Qi), traduit en chinois par Li Qing 李庆, Shanghai 上海 : Shanghai Renmin Chubanshe 上海人民出版社, 2007, p.35.

et nourrir son cœur que de partir des Rites[363] », ainsi que dans *Entretiens* : « Se maîtriser soi-même, et revenir aux rites, c'est cela la bienveillance[364]. »

3.2.2. Le rite

Nous lisons dans *Xunzi* et *Dadai liji* que le rite (li, 礼) a trois fondements[365], le premier est que « le Ciel et la Terre sont le fondement de la vie ». Le rite est donc tout abord, un cérémonial religieux. Grâce à la description qui en est donné dans les livres classiques des rites, aujourd'hui nous pouvons encore connaître les façons dont les anciens Chinois sacrifiaient à la nature. Dans le cadre de la conception de l'unité de l'homme et du Ciel, les anciens Chinois restaient fidèles à l'anthropomorphisme ; en conséquence, ils sacrifiaient au Ciel avec des rites, comme si le Ciel était un sujet doué de volonté. D'autre part, les Chinois vénèrent leurs ancêtres comme ils vénèrent le Ciel. Là, nous avons le deuxième fondement du rite : « les anciens et les ancêtres sont le fondement des espèces ». On peut dire que ces deux fondements du rite concernent tous deux l'esprit, le rite dans ce sens ne sert pas directement à l'homme vivant. Cependant, à partir de Confucius, le rite devient un code de conduite. Donc, le rite est dissocié de son sens exclusivement divin, et entre dans la vie sociale et quotidienne. Finalement, le rite qui a le plus influencé les Chinois est celui de vie sociale et quotidienne. Nous trouvons également dans *Xunzi* : « Le souverain et les maîtres sont le fondement du politique[366] ». Cette formule témoigne d'un ordre social hiérarchique, elle implique que le respect de cet ordre est fondamental dans la pratique du rite. C'est vrai que, c'est à partir de l'ordre politique que le rite définit

---

[363] *Xunzi*, chapitre II. Se parfaire soi-même, introduit et traduit du chinois par Ivan P. Kamenarovic, Paris, les éditions du CERF, 1987, p.47. Le texte original est : 凡治气养心之术，莫径由礼. La phrase complète de Xunzi est : « Il n'est point de meilleure méthode pour bien conduire son souffle vital et nourrir son cœur que de partir des Rites, point de nécessité plus grande que celle d'avoir un Maître ni rien de plus divin que d'unifier tous ses désirs. C'est là ce que j'entendais par « méthode pour bien conduire son souffle vital et nourrir son esprit ».

[364] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitreXII.1.

[365] *Xunzi*, chapitre XIX, p.421. Le texte original est : 礼, 上事天, 下事地, 宗事先祖, 而宠君师, 是礼之三本也。

[366] *Ibidem.*

l'ordre de la moralité et de la société, ou bien on peut dire que dans le système du rite, suivre et maintenir l'ordre politique montre une morale.

3.2.2.1. Agit selon le statut social et familial

Le rite permet de renforcer le pouvoir féodal ou impérial en déterminant deux groupes de relation qui sont considérés comme les relations les plus importantes dans la société, à savoir la relation entre le souverain et les sujets, et entre le père et le fils. Confucius a dit « Que le seigneur se comporte en seigneur, et le vassal se comportera en vassal ; que le père se comporte en père, et le fils se comportera en fils[367]. » Chaque rôle a son propre code de conduite vis-à-vis d'un autre rôle dans cette relation. En conséquence, tous les comportements sont dépendants de la relation entre les différents intervenants. Avant d'agir, les Chinois doivent se demander d'abord : « Quelle est ma position (sociale ou familiale) dans cette relation ? » Cette pensée qui fait partie du système des dénominations (名教) est une composante importante de la pensée politique dans le confucianisme. Nous prenons le fils comme exemple, nous tirons ici de *Liji* certaines règles relatives au code de conduite d'un fils vis-à-vis de son père :

> Pour tous les fils de famille, la règle est de chauffer le lit de leurs parents en hiver, de le rafraîchir en été, de disposer la literie, le soir, de saluer leurs parents le matin, et d'éviter les querelles avec leurs compagnons et leurs égaux. (*Liji*, chapitre I. 15)

> Un fils, du vivant de son père, ne s'installe pas à l'angle sud-ouest des appartements comme le maître de la maison. Il ne s'assied pas seul au milieu d'une natte, ne marche pas au milieu du chemin, ne se tient pas debout au milieu de l'entrée de la porte...Il a toujours l'oreille attentive, lors même que son père ne parle pas ; il le regarde sans cesse, lors même qu'il ne lui fait aucun signe. (*Liji*, chapitre I. 18)

> Un fils qui a encore son père et sa mère, ne porte pas de bonnet ni de tunique à bordure blanche, (parce que la vue de la couleur blanche, qui est la couleur du deuil, attristerait ses parents). (*Liji*, chapitre I. 20)

[367] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XII. De l'art de gouverner.

Un jeune homme qui a reçu le bonnet viril (qui a plus de vingt ans), si son père ou sa mère tombe malade, ne se peigne plus la chevelure, ne tient pas les coudes étendus en marchant, ne parle pas de choses inutiles, ne touche ni luth ni guitare, ne mange pas de viandes au point (d'en être dégoûté et) de ne plus leur trouver leur goût naturel, ne boit pas de liqueurs au point de changer d'apparence (de couleur), ne rit pas au point de laisser voir ses dents, ne s'irrite pas au point de dire des injures. (*Liji*, chapitre I. 55)

Selon ces citations, le rite détermine les règles des activités corporelles comme marcher, s'asseoir, être debout, manger, parler, boire, rire, s'habiller ; ainsi que la façon dont le corps se situe dans l'espace, en particulier dans la maison. Les rites portant sur le corps influencent profondément les Chinois. Les rites vont jusqu'à gouverner la façon dont nous sommes en relation avec les êtres par les sens. Dans *Lunyu* : Confucius avait dit « ne rien regarder, ne rien écouter qui soit contraire aux rites de la courtoisie ; ne rien dire, ne rien faire qui soit contraire aux rites de la courtoisie[368]. »

Pour revenir à la relation entre parents et enfant nous voyons donc que, à côté des obligations habituelles concernant la façon de se tenir, un fils doit se comporter de façon différente selon la situation de ses parents. Donc, il existe aussi une participation de l'esprit. On peut aussi imaginer qu'un homme qui est à la fois un père, un fils, et un sujet, doit bien connaître les exigences du rite pour ces trois rôles et que son corps doit agir en suivant ces rites. Dans la pratique, il doit distinguer subtilement les différences entre les façons d'être envers des gens au statut social différent. Confucius, le sage dans l'école confucéenne, est aussi un modèle de pratique du rite. *Les Entretiens de Confucius* rendent compte du comportement de Confucius quand il entre et sort du palais. Le palais est un lieu où se trouvent des gens au cœur du pouvoir, les nuances subtiles que Confucius imprime à son corps témoignent de sa maîtrise du rite.

En entrant à la porte du palais, il se courbait comme si la porte avait été trop basse pour le laisser passer. Il ne se tenait pas au milieu de l'entrée ; en marchant, il évitait de mettre

[368] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XII. Traduction du chinois de Séraphin Couvreur.

le pied sur le seuil. En passant auprès du siège du prince, l'air de son visage paraissait changé et sa démarche accélérée ; les paroles semblaient lui manquer. Il montait à la salle d'audience, tenant sa tunique relevée, ayant le corps incliné, et retenant son haleine comme s'il ne pouvait plus respirer. En sortant, dès qu'il avait descendu le premier degré, son visage reprenait son air accoutumé ; Il paraissait apaisé et joyeux. Arrivé au bas des degrés, il hâtait le pas, comme un oiseau qui étend les ailes. En retournant à sa place, il paraissait éprouver une crainte respectueuse[369].

Ainsi Confucius agit différemment devant des personnes de statut social différent :

Dans le palais du prince, il (Confucius) parlait aux inférieurs avec fermeté et sans détours, aux supérieurs avec affabilité et franchise. En présence du prince, il montrait une crainte presque respectueuse, une noble gravité[370].

Confucius est habile à changer d'attitude selon la personne qu'il a en face de lui. Le corps n'est plus alors une simple réalité naturelle, mais un lieu où se reflètent à l'envers les identités sociales des autres.

2.2.2.2. Le cœur : une attitude intérieure

Cependant, on voit dans les deux paragraphes cités qu'il ne s'agit pas simplement de la conduite corporelle. Selon l'interprétation de Zheng Kangcheng de la dynastie Han, le sens du rite dans *Liji* (*le classique du rite)* englobe deux aspects[371]. Le premier est que le rite évoque une attitude sincère et respectueuse venue de l'intérieur dans la communication avec les autres. *Liji* dit que « le rite veut qu'on ait de la modestie pour soi, mais qu'on traite avec honneur les autres (quelle que soit leur fortune) [372].» Nous prenons toujours l'exemple d'un fils :

---

[369] *Lun yu, Les Entretiens de Confucius,* chapitre X.4.

[370] *Lun yu, Les Entretiens de Confucius,* chapitre X.2. Traduit par Séraphin Couvreur.

[371] Zheng Kangcheng 郑康成, *Liji Zhushu* 礼记注疏. Le texte original est : 礼者, 体也, 履也。统之於心曰体, 践而行之曰履。

[372] *LI-KI (Liji)* ou *MÉMORIAL DES RITES* 礼记, chapitre I. Kiü-li.11. Traduit du chinois par Joseph-Marie CALLERY, p.41. Le texte original est : 夫礼者, 自卑而尊人。

Si le père ou la mère se rend coupable d'une faute, le fils l'avertit d'un air modeste, d'un visage aimable, d'un ton plein de douceur. Si son avis n'est pas agréé, il redouble les témoignages de son respect et de sa piété filiale. Lorsqu'il est rentré en grâces, renouvelle son avertissement. Quand bien même il ne parviendrait pas à rentrer en grâces, il aime mieux réitérer souvent ses avis, que de voir son père ou sa mère offenser les habitants de la contrée, du bourg ou du village. Si son père ou sa mère, cédant à la colère et au mécontentement, le frappe jusqu'au sang, il n'en conçoit ni indignation ni ressentiment ; il redouble au contraire les témoignages de son respect et de sa piété filiale. (Liji, Chapitre X.18.)

Le corps implique toujours une attitude : en tant qu'acteur, le corps joue un rôle important dans l'expression de l'honneur, du respect et de la modestie. Selon *Liji*, les rites ne concernent la pratique corporelle qu'après l'identification par le cœur des attitudes à adopter : c'est pourquoi dans l'interprétation de ZhengKangcheng du *Liji*, le cœur précède la pratique corporelle. C'est grâce à un cœur sincère que le rite, qui est à l'origine une demande institutionnelle, devient un besoin naturel de l'individu. Kamenarović avait comparé les rites chinois avec ceux de l'Occident, il dit :

« Contrairement à l'Occident moderne dans lequel les rites sont généralement perçus comme le résultat sur l'individu d'une pression exercée par le milieu extérieur, ils sont en Chine, écrit Léon Vandermeersch, "le système qui assure [la] conformité formelle des conduites individuelles avec le sens naturel des choses[373]"[374]. »

C'est grâce à la participation du cœur, que le rite est devenu une règle souple, humaniste ; il manifeste le besoin de dignité dans la nature humaine, c'est pourquoi il devient un besoin naturel de l'individu.

Si on met les émotions et attitudes dans le domaine du cœur (xin), et les actions dans le domaine du physique (*shen* 身), comme le font les Chinois, on trouve que le corps et le cœur ne font qu'un dans le rite et également dans la culture chinoise. Bien sûr, si le corps ne participe pas, l'homme et la société ne peuvent réaliser les rites, mais il est évident que le confucianisme attache une grande l'importance à l'unité

[373] Vandermeersch, Léon. *Le Nouveau Monde Sinisé*, Paris, PUF, 1986, p.176.

[374] Ivan P. Kamenarović, *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise*, Edition du Cerf, Paris, 1999, p.23.

de l'attitude intérieure et du comportement pendant la pratique des rites. Comme le dit Mengzi : « Ce que l'homme sage tient de la nature, ce sont les vertus de bienveillance, de justice, d'urbanité et de prudence : elles ont leurs racines dans le cœur ; mais leurs effets apparaissent manifestement sur le visage, se voient dans la tenue des épaules et de tous les membres. Tout le corps comprend son devoir, sans qu'on l'en avertisse[375]. »

En conséquence, le corps et le cœur doivent participer dans le rite avec à la fois une limite et une marge de manœuvre. Le statut social détermine non seulement la conduite pour chaque rôle, mais aussi l'air et les émotions face à l'autre : la conduite du seigneur doit s'accompagner d'une droiture face à ses sujets ; le comportement et aussi l'attitude des sujets doivent manifester leur fidélité au seigneur ; le père doit être bienveillant avec son fils : et le fils doit un respect filial à son père. C'est en grande partie grâce à la discipline du rite que les vertus, y compris la loyauté, la piété filiale, la vertu d'humanité... sont déterminées dans la vie sociale. Chaque individu doit se positionner par rapport à son rôle, sur le fondement de l'ordre moral, l'ordre social sera rétabli et la société restera harmonieuse. Comme il est dit dans *Liji*, sans les rites, les vertus humaines ne sont pas parfaites et l'instruction et la réforme des mœurs ne sont pas complètes[376].

Le rite du confucianisme sert essentiellement la hiérarchie, donc, en tant que mode de gouvernance du pays, de la société et de la famille, on ne peut pas ignorer la valeur politique du cœur dans le rite. Les émotions, les attitudes peuvent manifester un humanisme, mais au point de vue politique, elles appartiennent à l'art de gouverner : quand un empereur et ses sujets pratiquent tous le rite avec leurs émotions, par exemple la sincérité et l'amour, ce pays réalise en effet un contrôle du cœur par le cœur. En conséquence, le rite confucéen mélange les éléments sentimentaux, gestuels,

[375] Mengzi, *Œuvres de Meng Tzeu*, Livre VII. Tsin sin, chapitre I. 21, Traduit par Séraphin Couvreur, LES BELLES LETTRES, 1956, Paris. p.219. Le texte original est : 君子所性，仁义礼智根于心。其生色也，睟然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。

[376] *LI-KI (Liji)* ou *MÉMORIAL DES RITES*, chapitre I. Kiü-li.8. Traduit du chinois par Joseph-Marie CALLERY, p.40. Le texte original est : 道德仁义，非礼不成，教训正俗，非礼不备。

politiques et moraux qui convergent dans le corps et qui sont enfin exprimés par le corps.

2.2.2.3. Le rite dans les relations hiérarchiques : un mélange de devoir, de vertu et d'émotions

Sur la fondation des relations entre souverain/sujet, père/fils, le confucianisme promeut *les cinq relations fondamentales* (wu lun 五伦) de la société. Outre les deux relations entre souverain/sujet, père/ fils, il y en a trois autres : entre l'époux et son épouse, l'aîné et le cadet, et les amis entre eux. Les cinq relations nous permettent de constater plus efficacement que le domaine familial partage le même ordre que le domaine politique. Nous pouvons comprendre la relation entre les membres d'une famille sur le modèle des relations hiérarchiques en politique. Le père, l'époux, l'aîné sont les personnes dominant le fils, l'épouse, le frère cadet. Comme on le trouve dans *les trois principes cardinaux* (san gang 三纲), le principe fondamental de la moralité dans le confucianisme proposé par Dong Zhongshu dans la dynastie Han, comporte deux aspects : « le sujet obéit au souverain et le suit; le fils obéit au père et le suit ; l'épouse obéit à son époux et le suit[377] » ; en même temps, le souverain, le père et l'époux doivent faire attention à leur conduite afin de donner l'exemple au sujet, au fils et à l'épouse : en contrôlant leur façon de se conduire notamment selon les exigences du rite, ils cherchent à devenir un modèle d'humanité.

Cependant, même s'il y a un devoir mutuel dans chaque type de relation, nous trouvons que le rite précise davantage les obligations envers les supérieurs. Par exemple, nous avons cité de nombreux codes concernant la conduite du fils. Les fils sont obligés de faire beaucoup de choses pour leurs parents, surtout pour leur père. Inversement, il y a manifestement moins de devoirs, dans les livres du rite concernant ce qu'un père doit faire pour son fils. Auparavant, à l'époque de Confucius, on insistait sur le devoir réciproque des différents partenaires d'une relation. Par exemple, on trouve dans *Entretiens* :

[377] Dong ZhongShu 董仲舒 (179- 104 av. J.-C.), *Commentaire sur Printemps et Automnes* 春秋繁露. Le texte original est : 君为臣纲, 父为子纲, 夫为妻纲。

« Le prince doit commander à ses sujets selon les rites, et les sujets doivent lui obéir avec fidélité[378]. »

Ainsi que dans Mengzi :

« Si le prince considère ses ministres comme les membres de son corps, les ministres considéreront le prince comme leur cœur et leurs entrailles. Si le prince considère ses ministres comme des chiens et des chevaux, les ministres considéreront le prince comme un citoyen ordinaire (qui leur est indifférent). S'il considère ses ministres comme de la boue et de la paille, les ministres le considéreront comme un malfaiteur et un ennemi[379]. »

Mais en dynastie Han, Dong Zhongshu a divisé les souverain/sujet, père/ fils, et époux/épouse en yin et yang. Le souverain, le père, l'époux et l'aîné sont yang, « le yang est précieux et le yin est vil, c'est la loi du ciel[380]. » En conséquence, la légitimité de cette inégalité de statut entre les deux termes de la relation est finalement attribuée à la loi naturelle, et le devoir devient presque unidirectionnel.

Dans cette inégalité, pour les gens qui occupent une place sociale plus haute, le rite ne souligne pas ce qui est institutionnellement dû aux supérieurs, mais un devoir moral, envers ceux dont le statut est inférieur : c'est ainsi que le souverain, le père et l'époux doivent respecter et aimer leur sujet, leur fils et leur épouse. Et encore une fois, les émotions humaines se mélangent dans la relation de ces différents rôles. Cependant, cet amour et ce respect ne sont pas déterminés par des comportements et des situations données. Donc, la manifestation d'amour et de respect compte sur la moralité et la propre volonté d'un souverain, d'un père et d'un époux. Etant donné que le rite est une manière de maintenir le pouvoir dans une société hiérarchique, selon le statut hiérarchique qu'il occupe dans une relation, l'homme doit adopter une attitude corporelle différente qui oscille entre l'obligation et le devoir moral.

---

[378] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, Traduit par Séraphin Couvreur, Edition LES BELLES LETTRES, 1956, Paris.p.26. Le texte original est : 君使臣以礼，臣事君以忠。

[379] *Œuvres de Meng Tzeu,* Livre IV, chapitre II.3. Traduit par Séraphin Couvreur. 君之视臣如手足，则臣视君如腹心；君之视臣如犬马，则臣视君如国人；君之视臣如土芥，则臣视君如寇讎。

[380] Dong Zhongshu, *Chunqiu Fanlou*, chapitre XXXXVI. Tuanbian zairen. 阳贵而阴贱，天之制也。

Les cinq vertus perpétuelles sont les vertus qui doivent se manifester dans les cinq relations, ce sont la bienveillance, la droiture, la bienséance, la sagesse et la sincérité. Donc, en conclusion, la pratique du rite est finalement une manifestation des vertus humaines, qui mélange des émotions sincères. Mengzi a redéfini les cinq relations : « Entre père et fils, il devrait y avoir de l'affection ; entre souverain et ministre, il devrait y avoir de la droiture ; entre époux et épouse, il devrait être porté attention à leurs fonctions distinctes ; entre vieux et jeunes, il devrait y avoir un ordre convenable ; et entre amis, il devait y avoir de la fidélité[381]. » Dans le mélange du devoir, de la vertu et des émotions, le rite pénètre naturellement et reste stable dans la conduite corporelle chinoise.

Nous pouvons poser une question : quand le rite entre en conflit avec la volonté de l'homme, voire avec la nature humaine, que choisit un confucéen ? Confucius nous donne un exemple : quand Ien Iuen, l'élève préféré de Confucius, mourut, Confucius pleura amèrement et dit : « Hélas ! Le Ciel m'a ôté la vie ! Le Ciel m'a anéanti[382]! » Cette image nous rappelle les personnages dont il a été question dans le sous-chapitre intitulé « la pratique corporelle taoïste ». Les personnages qui ont vécu sous les dynasties Wei et Jin, « ont une affection profonde qui va jusqu'à l'oubli de soi » ; ils peuvent sacrifier leur vie pour rester avec leurs amis, comme on voit dans l'histoire de Xun Junbo. Confucius témoigne aussi d'un amour profond pour son élève, mais il ne va pas déroger au rite pour cet amour. Quand le père de Ien Iuen demanda à Confucius de vendre son char pour acheter un cercueil extérieur pour son fils, Confucius refusa, parce qu'il avait encore rang parmi les grands préfets (même si à cette époque, il n'exerçait plus aucune charge), et selon le rite, les grands préfets doivent avoir leur propre char[383]. En tant que modèle de conduite, les actions de Confucius encouragent les sacrifices de la volonté personnelle et par conséquent le maintien du rite. Selon Confucius, l'homme doit suivre inconditionnellement l'ordre

[381] *Mencius ou Mengzi*, Teng Wen Gong I 滕文公上. Le texte original est : 父子有亲， 君臣有义，夫妇有别， 长幼有序， 朋友有信。

[382] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XI 9. Traduction du chinois de Séraphin Couvreur.

[383] Une histoire dans *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XI.8.

du rite. Nous voyons que le rite influence non seulement le comportement, mais ce qui est plus important, la façon de penser. Cela signifie que ce qui commande la pensée, c'est l'exigence d'agir selon le rite, et de savoir comment au mieux respecter et suivre le rite. Cette façon de penser permet d'inscrire le rite dans le corps ; en conséquence, le rite devient pour le corps une habitude et même une disposition naturelle qui sont inconscientes. Cette façon de penser influence dans le Néoconfucianisme des dynasties Song et Ming l'exigence de renoncer (littéralement "éteindre") aux désirs humains et de conserver le Li (la raison, le principe) céleste[384].

2.2.2.4. La pratique du rite permet de juger l'homme

Pour juger de la moralité, de l'éducation, du for intérieur d'un homme, les anciens Chinois examinaient souvent sa pratique du rite. Les règles dans le rite sont tellement minutieuses qu'il est difficile de les suivre parfaitement. Le lettré de la dynastie Ming, Li Yu, a mentionné dans *Xianqing Ouji* :

> Il n'y eut jamais plus grand expert en l'art de conserver le principe vital que Confucius ! Comment le sais-je ? D'après ses propos : « couché, nulle raideur cadavérique ; chez lui ; nul maintien guindé[385]. » Car s'il eût aimé le décorum, soigné la dignité de sa contenance, été tiré à quatre épingles, veillé à chaque instant à ressembler à un homme de qualité, il voulut en tous lieux faire figure de saint homme, alors, aussi bien couché qu'allant et venant, même sans vouloir être comme un cadavre il eût été lui-même roide comme un cadavre, même sans soigner son maintien il eût été tout pénétré de dignité, et en conséquence ni ses quatre membres ni ses cinq organes des sens n'eussent jamais connu un instant de détente [386]!

Pour les hommes ordinaires, marcher, s'asseoir, dormir d'après le rite est difficile, les Chinois pensent qu'il n'y a souvent que les sages qui peuvent pratiquer le rite parfaitement. Ici, apparaît une hypothèse : un homme de bien doit être capable de se contrôler, et le corps est le premier visé. Confucius dit : « Si un homme sait se

[384] Le texte original est : 存天理，灭人欲。

[385] *Entretiens*, chapitre X. 16.

[386] Li Yu 李渔 (1611-1679?), *Xianqing Ouji* 闲情偶寄, traduit par Jaques Dars dans *Les Carnets Secrets de LiYu*. Edition Philippe Picquier, p.241-242.

gouverner lui-même, quelle difficulté aura-t-il à gouverner l'État ? Mais celui qui ne sait pas se gouverner lui-même, comment pourra-t-il gouverner les autres[387] ? » Les sages sont capables de gouverner leur corps strictement, et donner exemple au monde. Donc, le corps dans le cadre confucéen n'est pas décontracté, il veille à chaque instant à son décorum et sa contenance. Dans la pratique du rite, laquelle implique un contrôle strict du corps, l'homme promeut sa vertu et atteint son objectif de perfectionnement de soi. En bref, l'acte du rite permet aux Chinois d'observer et de juger la moralité d'une personne.

2.2.3. *Wei yi*

Outre qu'elle manifeste le rite, la moralité d'une personne s'incarne aussi dans sa prestance. La prestance ici est différente de celle qui est montrée au cours de la pratique du rite dans une situation donnée. Cette prestance est plus stable, elle tient tout le temps sur l'apparence d'un homme qui ne fait plus qu'un avec son caractère. Si la dimension du cœur qui se manifeste pendant la pratique du rite touche toujours à la communication entre deux sujets, l'apparition de cette prestance ne concerne que le propre corps du sujet, elle est plutôt un attribut du corps. Mais il est vrai qu'elle est souvent associée aux actes réglés par le rite. Si l'apparence selon la pensée taoïste représente une « indépendance » (*zizai* 自在, littéralement « rester en soi-même »), selon l'esprit confucéen elle se traduit par une force morale qui pousse à s'inscrire dans le cadre social. Mengzi élève sa morale avec la méthode consistant à nourrir son Qi débordant, l'élévation de la morale accompagne le changement du Qi, qui va finalement se manifester dans l'apparence de l'homme. Mengzi appelle ce processus comme "Jian xing" (践形, la manifestation corporelle du cœur). Dans le livre du III^{e} siècle *Traité des caractères*, on peut voir clairement une correspondance entre les différentes parties du corps, du caractère et des vertus de l'homme :

[387] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XIII.13. Le texte original est : 子曰：“苟正其身矣，于从政乎何有？不能正其身，如正人何？”

« Avoir une ossature droite et souple indique vigueur et fermeté, et c'est là le fond de la vertu d'humanité. Avoir des souffles vitaux limpides et lumineux indique culture et ordre, et c'est là l'origine des rites. Avoir une constitution conforme et solide indique fidélité et constance, et c'est là le fondement de la bonne foi. Avoir une musculature ferme et vigoureuse indique courage et audace, et cela est décisif dans l'accomplissement de la justice. Avoir une expression égale et épanouie indique pénétration et subtilité, et c'est là la source de la sagesse[388] [...] l'homme possédant l'authentique vertu d'humanité a nécessairement une expression affable et détendue. L'homme authentiquement courageux a nécessairement une expression fière et ardente. L'homme authentiquement sage a nécessairement une expression intelligente et perspicace[389]. »

En raison de cette correspondance fidèle, l'expression qui se voit sur le visage, ou l'attitude se voyant sur les comportements est comme le témoignage de la force spirituelle, plus précisément, cette force spirituelle dans le confucianisme est la force morale. La perfection en soi chez l'homme honorable se manifesterait dans son apparence physique, c'est-à-dire que le corps de l'homme honorable émet une aura qui témoigne de sa valeur morale, celle d'un homme « sévère envers lui-même, courageux, distingué et majestueux[390] ». Ici, l'expression en chinois est *wei yi* (威仪). *Wei* peut être traduit par le sentiment suscité par une personne majestueuse ; *yi* désigne l'apparence, l'allure. Donc, *wei yi* est une expression qualifiant l'apparence par laquelle un homme honorable doit se présenter.

---

[388] Liu Shao 刘邵 (168~172-240~249), *Traité de Caractères*, chapitre I. Des neuf indices, traduit du chinois présenté et annoté par Anne-Marie Lara. p.44. Le texte original est : 骨植而柔者，谓之弘毅；弘毅也者，仁之质也。气清而朗者，谓之文理；文理也者，礼之本也。体端而实者，谓之贞固；贞固也者，信之基也。筋劲而精者，谓之勇敢；勇敢也者，义之决也。色平而畅者，谓之通微；通微也者，智之原也。

[389] Liu Shao, *Traité de Caractères*, chapitre I Des neuf indices, traduit du chinois présenté et annoté par Anne-Marie Lara. p.45. Le texte original est : 诚仁，必有温柔之色；诚勇，必有矜奋之色；诚智，必有明达之色。

[390] *Li Ki - Mémoires sur les bienséances et les cérémonies* 礼记 大学，Tome II, traduit par Séraphin COUVREUR, p. 240. Une autre traduction « Sa tenue est imposante et distinguée : il inspire le respect et l'admiration ». Le texte original est : 赫兮喧兮，威仪也。

Dans *Lunyu*, Confucius est qualifié d'homme « affable mais ferme, imposant mais sans dureté ; courtois mais sans affectation[391] », cela est le wei yi de Confucius. Selon *Zuozhuan*, l'expression *wei yi* explique que « une tenue imposante qui inspire une crainte respectueuse est une tenue grave et parfaite. Une conduite digne d'être imitée est une conduite grave et parfaite[392]. » Selon cette explication, *wei yi* est une suite d'effets provoqués par un corps, donc, il faut se demander, comment faire pour atteindre *wei yi* ?

Une réponse nous est donnée par Yanzi : « Un homme honorable a surtout soin de trois dimensions : éviter la violence et l'insolence dans ses attitudes et dans ses gestes, garder une expression qui inspire confiance, prendre un ton dénué de vulgarité et de bassesse[393]. » Quand l'homme domine bien ces trois aspects, cela signifie qu'il maîtrise son soi et son corps et qu'il possède une bonne morale. Ainsi *Liji* écrit :

« Un homme honorable était calme et sans empressement [...] La tenue de ses pieds était grave, celle de ses mains respectueuse. Il regardait droit devant lui, ne remuait pas les lèvres, ne faisait entendre aucun son de sa voix, tenait la tête droite, ne respirait pas avec bruit. Lorsqu'il était debout, son attitude annonçait sa vertu. Son extérieur était composé. Assis, il avait la gravité du représentant d'un défunt ; dans l'intimité, il donnait des avis avec affabilité et douceur[394]. »

Nous voyons que ces normes interviennent jusqu'aux détails de la tenue de la tête, des pieds, des mains, même de la respiration. Cependant, l'apparition du wei yi n'est pas déterminée par la situation ; le *wei yi* s'adapte à tous les temps, et pour toutes

---

[391] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre VII.38. Le texte original est : 子温而厉，威而不猛，恭而安。

[392] *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN* 左传, tome3 chapitre Xianggong l'année 31, 襄公 31 年, traduit par Séraphin Couvreur, p.417. Le texte original est : 有威而可畏谓之威，有仪而可象谓之仪

[393] *Les Entretiens de Confucius*, chapitre VIII. T'ai pe, Traduction du chinois de Séraphin Couvreur. 君子之贵乎道者三：动容貌，斯远暴慢矣；正颜色，斯近信矣；出辞气，斯远鄙倍矣。

[394] *Li Ki - Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Tome I, chapitre XIII Yuzao 玉藻, traduit par Séraphin Couvreur, p.264. Le texte original est: 君子之容，足容重，手容恭，目容端，口容止，声容静，头容直，气容肃，立容德，色容庄。

les circonstances, même en dehors de la sphère commandée par le rite. L'homme honorable doit suivre ces normes et régler son corps tout au long de sa vie.

Un corps qui possède wei yi a un air majestueux, qui inspire la crainte, l'amour et le respect.

Un prince dont le wei yi est celui (la tenue et la conduite sont celles) qui conviennent à un prince, est respecté et aimé de ses officiers ; alors il en est le modèle. Il peut ainsi conserver ses États, sa famille ; sa bonne renommée s'étend aux générations suivantes. Un officier dont le wei yi est caractérisé par la tenue et la conduite qui conviennent à un officier, est respecté et aimé de ses inférieurs. Il peut ainsi garder sa charge, en remplir les devoirs, protéger toute sa parenté, bien régler sa famille. Pour tous les rangs de la société, il en est ainsi. De cette manière, les supérieurs et les inférieurs peuvent se prêter un mutuel appui[395].

Un homme honorable cherche à élever sa morale et veille à perfectionner les moindres expressions de son corps (comportement, attitude etc.), c'est de cette manière qu'il garde sa dignité, en conséquence, ses inférieurs craignent son maintien digne et grave, mais en même temps aiment sa bienfaisance. Il émane de lui une attirance spirituelle et alors les autres le suivent et l'imitent.

Selon Zuozhuan, tout le monde doit avoir le souci de son *wei yi* :

« Le prince et les sujets, les supérieurs et les inférieurs, le père et le fils, le frère aîné et le frère puîné, le mari et la femme, les grands et les petits, tous doivent être irréprochables dans leur représentation du wei yi (leur tenue et leur conduite)[396]. »

Dans cette citation, on ne voit pas de différence de *wei yi* selon les différentes places qu'on occupe dans la hiérarchie, tandis que dans le rite, les relations, le statut hiérarchique déterminent le comportement et l'attitude de l'homme. La pensée du rite

[395] *ZuoZhuan*, livre IX, Trente et unième année, 541 avant J.-C. Cette tradition est modifiée sur la base de la traduction de Séraphin COUVREUR, dans le livre *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN*. Le texte original est : 君有君之威仪，其臣畏而爱之，则而象之，故能有其国家，令闻长世，臣有臣之威仪，其下畏而爱之，故能守其官职，保族宜家，顺是以下，皆如是，是以上下能相固也。

[396] *ZuoZhuan*, livre IX, Trente et unième année, 541 avant J.-C. Le texte original est : 言君臣上下，父子兄弟，内外大小，皆有威仪也。

donne au corps des règles et une attitude adaptée. En conséquence, chaque comportement et attitude doit trouver sa source dans le rite. Dans le *wei yi*, le corps connaît un processus d'enchantement qui peut conférer à la personne la plus ordinaire la dignité habituellement reconnue par le rite à ceux qui se situent au plus haut dans la hiérarchie.

2.2.4. L'activité musicale complète la discipline du rite

On peut dire que le rite est une méthode pour discipliner le corps afin que l'homme atteigne la sagesse. Cependant, au point de vue de la discipline, le rite construit ces ordres éthiques comme la fidélité, la loyauté, la pitié filiale etc. à travers la régularisation du dehors de l'homme, comme le comportement, l'expression du visage ; quant au règlement de l'intérieur, le confucianisme laisse intervenir les activités esthétiques. Dans la culture chinoise, l'éducation de l'intérieur de l'homme est toujours importante. Le mot "la culture (*wen-hua*) " est composé de *wen* qui signifie l'écriture ou les organisations rituelles, et de *hua* qui désigne transformation, fusion. La culture est donc un processus de transformation : l'homme accepte une forme de la culture (l'écriture ou les organisations rituelles) et puis cette forme peut et doit finalement transformer ou se fondre dans l'esprit de l'homme. Donc, éduquer un homme signifie souvent un changement jusqu'à l'intérieur de l'homme.

Confucius a dit :

« Le disciple de la sagesse excite en son cœur des sentiments honnêtes par la lecture des vers du *ShiJing* ; il affermit sa volonté par l'étude de la pratique des rites, et il perfectionne sa vertu par l'étude de la musique[397]. »

Ce que Confucius souligne, c'est que ces activités esthétiques comme la poésie et la musique, ont le pouvoir de toucher et influencer le fond de l'homme.

Le rite agit sur le comportement, le poème sur l'émotion, la musique sur l'âme. On peut dire que l'éducation du niveau supérieur de la sagesse est effectuée par

[397] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre VIII.8. Le texte original est : 子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。

la musique. Pour Confucius, la musique a une force spéciale qui permet d'émouvoir et d'inspirer un homme.

« Toute note musicale a son origine dans le cœur de l'homme ; les émotions du cœur humain, ce sont les objets qui les font se produire ; lorsque (le cœur) affecté par les objets est ému, il donne une forme (à son émotion) par les sons. Les sons, en se répondant les uns aux autres, produisent les variations ; lorsque les variations se sont produites, c'est précisément ce qu'on appelle les notes musicales[398]. »

Dans le confucianisme, quand on parle du rite, on l'associe souvent à la musique. Le rite et la musique sont considérés comme ayant une relation directe avec la stabilité de la société : le confucianisme rend ainsi compte des causes du trouble : « le rite tombe en décadence et la musique en désuétude » (libeng yuehuai 礼崩乐坏) décadence dans laquelle est tombée la société à la fin de la dynastie Zhou de l'ouest. En quoi la musique est t-elle un indice important de la stabilité d'une société ?

« Quand la musique est parfaite, il n'y a plus de haine [...] Quand un homme a si profondément pénétré la musique que son cœur est par là même soumis à la règle, alors le cœur calme, droit, affable, loyal, se produit en lui dans toute sa fraîcheur ; quand le cœur calme, droit, affable, loyal, s'est produit en lui, alors il est joyeux ; étant joyeux, il est en repos ; étant en repos, il est constant [...] Quand la (bonne) musique exerce son action, les devoirs des hommes sont purement observés ; les oreilles et les yeux perçoivent d'une manière distincte et claire ; le sang et les forces (de l'homme) jouissent de l'harmonie et du calme ; les pratiques (des grands) sont réformées et les coutumes (du peuple) sont changées ; dans l'empire tous vivent en paix[399]. »

Donc, à travers l'éducation à la musique, les confucéens ont l'intention de prendre soin de l'harmonie du monde ; même dans le domaine politique, grâce à la musique, l'homme cherche spontanément à maintenir l'état de paix du pays. L'essence du rite et de la musique est la bienveillance ; mais on peut remarquer entre eux deux

[398] Sima Qian 司马迁 (145 ou135 av. J.-C.-86 av. J.-C.), *les Mémoires historiques*, chapitre Traité de la musique, traduit par Marcel Granet.

[399] Sima Qian, *les Mémoires historiques*, chapitre Traité de la musique, traduit par Marcel Granet.

différences : premièrement, si la musique relève ce qui est identique (harmonie) entre les gens, les rites cherchent à les différencier (hiérarchie) ; deuxièmement, la musique influence les gens de l'intérieur, le rite de l'extérieur. Donc, en vue du maintien de la paix, l'éducation de la musique est en même temps une éducation à la vertu qui relève du pouvoir politique. De là, les émotions et sentiments qui caractérisent la vie intérieure sont en partie influencés par la culture sociale, la discipline imposée par le pouvoir politique. Depuis le rite jusqu'à la musique, l'influence du confucianisme sur le corps de l'homme s'exerce de l'intérieur à l'extérieur, de l'esthétique à l'éthique et de l'expérience sentimentale au code de conduite.

2.2.5. L'Invariable Milieu : un principe d'action

Cependant, le principe supérieur de l'action n'est pas de respecter l'ordre du pouvoir social, mais un ordre supérieur : la Voie céleste (*Tian Tao* 天道).

« Les principales règles du cérémonial ont un rapport intime avec les lois qui régissent les opérations du ciel et de la terre. Elles imitent les (changements des) quatre saisons, se distinguent comme les effets produits par les deux principes *yin-yang*, et sont conformes aux sentiments du cœur humain. C'est à ces conditions qu'elles méritent le nom de règles[400]. »

Par rapport au taoïsme dans lequel la Voie (le *Tao*) est lié à la nature, le Tao dans la pensée confucéenne est à chercher dans les vertus définies par les règles de la vie sociale. Le Ciel pour le confucianisme est une loi supérieure qui s'applique à tous les êtres et qui est lié étroitement avec la société humaine. Le ciel possède même les caractéristiques de la personnalité, par exemple, le désintéressement, l'honnêteté, la justice.

Dans la Voie on peut distinguer plusieurs composantes dont *Zhongyong* qu'on trouve dans un des *Quatre Livres*, base de l'enseignement du confucianisme, et que François Couvreur traduit en français par *l'Invariable Milieu*. Il s'agit en somme de

[400] *LI KI ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Tome II, chapitre XLVI. Sang fou Seu Tcheu 丧服四制 (Les quatre principes fondamentaux des règles de deuil).

respecter un milieu entre deux extrêmes, comme on le voit dans le texte suivant qui décrit la façon dont les rois antiques gouvernaient la société :

« Comme était grande la sagesse de Shun !

Shun aimait s'enquérir

et il aimait à examiner les propos d'autrui, si simples soient-ils :

il laissait dans l'ombre le mal et mettait en valeur le bien,

et, tenant en mains les deux extrêmes,

il en utilisait le centre à l'égard du peuple.

C'est par cela qu'il était Shun [401]! »

Dans ce texte, « tenir en mains les deux extrêmes et utiliser le centre » caractérisent une méthode que les Chinois appellent « tenir le milieu » (*zhi zhong*). Ici, il s'agit de chercher l'équilibre entre deux situations extrêmes afin d'atteindre l'état d'harmonie. Littéralement, *Zhong* signifie le milieu, le centre ; et « tenir le milieu » apparaît comme la base fondamentale de la sagesse chinoise.

En partant d'un principe propre à régulariser la société, l'exigence de « tenir le milieu » s'étend au-delà du domaine de la politique et devient plus tard un principe du refus des extrêmes et de la quête de l'équilibre pour tous dans l'action et la vie. Cette pensée est exprimée par ce que Confucius appelle « *zhong yong* ». *Yong* signifie ordinaire et constant. Zhong yong est appelé aussi la Voie du milieu (Zhong Tao). Nous citons les premières phrases du livre *Zhong yong* :

« N'incliner d'aucun côté, tel est le sens de zhong [la régulation],

Ne pas changer, tel est le sens de yong [à l'usage ordinaire].

La régulation est la Voie correcte pour le monde entier. L'usage ordinaire en est le principe déterminé[402]. »

[401] François Jullien, *Zhong Yong ou La Régulation à usage ordinaire)*, chapitre VI, traduction, introduction et commentaire par François Jullien, Imprimerie Nationale 1993. p.47.

La conception du Zhongyong contient à la fois deux dimensions : le sens des convenances, c'est-à-dire le souci de tenir compte des circonstances et le sens d'un principe constant, c'est-à-dire de chercher toujours l'équilibre entre deux extrêmes. Mengzi avait dit :

« Tenant le milieu, il (Tzeu mouo) approche davantage de la vérité. Mais, parce qu'il veut garder le juste milieu sans tenir compte des circonstances, il s'attache aussi obstinément à un point. La raison pour laquelle je hais celui qui s'attache obstinément à un point, c'est qu'il altère la vraie doctrine. Il prend un principe unique, et en laisse de côté cent autres[403]. »

Donc, la conception contient en même temps un principe et une flexibilité. En tant que principe d'action, la pensée *zhong yong* permet aux Chinois d'être très sensibles au fait de garder la mesure (把握分寸, 度). Et ainsi, « dépasser les limites n'est pas un moindre défaut que de rester en deçà[404]. » Comment alors l'homme pratique l'Invariable Milieu? Confucius en a donné un exemple. Il alla visiter le Temple des Ancêtres des Duc Huan de Lu dans lequel il y avait des vases inclinés. Confucius dit : « J'ai entendu dire que de tels vases s'inclinent lorsqu'ils sont vides, qu'à moitié pleins ils se redressent et qu'ils versent une fois remplis[405]. » Son disciple Zi Lu demanda s'il existe une méthode pour atteindre le faîte et s'y maintenir ? Confucius lui répondit :

« La vivacité d'esprit, la clairvoyance, la haute Sagesse, l'intelligence, conservez-les par le moyen de l'innocence ; des mérites qui resplendissent sur tout l'Empire, conservez-les par le moyen de l'effacement ; le courage, la force, le pouvoir, gardez-les par le moyen de la prudence ;

---

[402] *Ibidem.*p.33.

[403] *Œuvres de Meng tzeu*, livre VII, chapitre I.26. Traduit par Séraphin Couvreur, Edition Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, LES BELLES LETTRES, Paris. 1956. p.221-222.

[404] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XI.16., Traduction du chinois de Séraphin Couvreur. p.233.

[405] *Xunzi*, chapitre XXVIII. A propos de certains vases rituels, introduit et traduit du chinois par Ivan P. Kamenarović, préface de Jean-François Di Meglio, Paris : Éd. Du Cerf, Paris, 1987. p.315.

la plus grande richesse du monde, conservez-la par le moyen de l'humilité. C'est là ce qu'on appelle la voie de la discrétion et de la réserve[406]. »

Ces paroles de Confucius révèlent comment l'homme peut appliquer dans sa vie la pensée du *zhongyong*. Donc, la pensée *de zhong yong* influe finalement sur le comportement, l'attitude de l'homme. Quels que soient l'intelligence, le mérite, le courage, la richesse, l'homme doit toujours se maintenir en équilibre entre deux extrêmes : "vide" et "plein". Parfois l'homme n'a pas besoin de faire parfaitement, mais faire bien est suffisant. Le parfait est un état extrême, les choses extrêmes ne sont pas durables. L'état du milieu est souvent moins agressif et plus doux, comme il est dit dans *Tao de jing* : « la plus haute « bonté » est comme l'eau[407] », parce que l'eau est la chose la plus douce du monde.

En lien avec l'exigence d'éviter les extrêmes en particulier le désir de chercher la perfection, les Chinois traditionnels pensent que toutes les choses ont leur place et doivent y être, donc souvent ils préfèrent rester à leur place et renoncent à désirer une position dans le monde : les hommes doivent se satisfaire de leur situation sans mépris pour ceux qui sont situés en dessous d'eux et sans jalousie pour ceux qui sont au dessus.

Cette pensée compose avec la croyance que le Ciel domine l'Univers, en particulier, nous trouvons cette autre idée qui inspire le comportement des Chinois : « La vie et la mort dépendent du destin, les richesses et les honneurs dépendent du Ciel[408]. » D'un côté, si l'homme reste à sa place dans ce monde sans avoir à se soucier d'acquérir une place plus haute, alors il se sent satisfait. D'un autre côté, il n'y a plus de nécessité de faire des efforts pour changer la réalité, parce que tout est déterminé par le Ciel. Un des signes de cette pensée chez les anciens Chinois est qu'il est rare de

---

[406] *Ibidem*. p.315.

[407] *TAO TÖ KING, LE LIVRE DE LA VOIE ET DE LA VERTU*, chapitre VIII. Texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J. J.-L. DUYVENDAK, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, Paris, 1987.

[408] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XII.5., Traduction du chinois de Séraphin Couvreur. p.247-248.

voir se développer entre eux la concurrence. Dans la société ancienne chinoise, il suffit à chaque homme, pour accomplir sa vie, de veiller à ce que son esprit soit en relation avec le Ciel. En conséquence, l'homme cherche à devenir meilleur sans que ce soit par rapport aux autres.

2.2.6 La meurtre, le suicide

Nous retournons à la voie céleste. Les Chinois pensent qu'en tant que "fils du Ciel" (tian zi), le souverain doit maintenir le Tao du Ciel, c'est-à-dire montrer la moralité et prendre en charge ses devoirs. Donc, quand apparaissent des tyrans, au point de vue moral, tuer ces tyrans peut être un acte légitime. Donc, le code général de conduite doit s'accorder avec le statut social et aussi avec les vertus que l'homme apprend et hérite du Tao.

Généralement, un Chinois doit prendre bien soin de son corps, parce que nos corps viennent de nos parents, et plus loin, viennent du Ciel et de la Terre, nous devons respecter et garder son intégrité. Faire un tatouage, blesser ou abîmer le corps, même se couper les cheveux sont considérés comme des actes entraînant la perte de vertu en général, et la Piété filiale en particulier :

« La piété filiale, reprit Confucius, est la racine de toutes les vertus et la première source de l'enseignement...Tout notre corps, jusqu'au plus mince épiderme et aux cheveux, nous vient de nos parents ; se faire une conscience de le respecter et de le conserver, est le commencement de la Piété Filable[409]. »

Cependant, on trouve facilement des meurtres et des suicides dans l'histoire chinoise. Pourquoi ? Nous pouvons peut-être trouver la raison dans le livre canonique sur la *Piété Filiale*,

« La Piété Filiale se divise en trois sphères immenses : la première est celle des soins et du respect qu'il faut rendre à ses parents ; la seconde embrasse tout ce qui regarde le service du

[409] *Hiao King ou livre canonique sur la Piété Filiale* 孝经, chapitre I. Traduit par Pierre-Martial CIBOT. Le texte original est : 夫孝，德之本也，教之所由生也...身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也。

prince et de la patrie ; la dernière et la plus élevée, est celle de l'acquisition des vertus, et de ce qui fait notre perfection[410]. »

Nous trouvons que la piété filiale passe par le soin et le respect qui est rendu aux parents, la loyauté qui est rendue au souverain, et se termine par la perfectibilité de la vie morale de l'individu. Ces trois sphères de la piété filiale soulignent la dimension spirituelle et morale de la vie humaine, qui dépasse de loin la dimension matérielle du corps. Par conséquent, dans la pratique de la piété filiale, la préservation et l'intégrité du corps ne sont pas la priorité.

Quand Tzeu Lou consulte Confucius au sujet de la mort, Confucius répondit :

« Celui qui ne sait pas ce qu'est la vie, comment saura-t-il ce qu'est la mort[411] ? »

La réponse de Confucius oriente la question de la mort vers celle de la vie. Elle implique que, une fois que l'homme a bien accompli sa vie (principalement ses devoirs envers autrui, la société, le pays), la mort n'est plus un sujet de préoccupation. Le monde après la mort, n'est pas le sujet du confucianisme, ce que l'homme doit faire dans sa vie est de se concentrer sur la bienveillance (ren, encore une fois, on souligne ici que sa prononciation est pareille à celle de "l'homme (vivant)" (ren, 人). Si la bienveillance peut être le signe de la moralité ou des rêves élevés de l'homme et de la société humaine, justement, pour le confucianisme, la moralité ou les rêves élevés sont des choses plus précieuses que la vie elle-même. Confucius avait dit :

« Celui qui le matin a compris la Voie, le soir peut mourir content ».

Et

« Un gentilhomme d'idéal, un homme pleinement humain ne cherche jamais à sauver sa vie aux dépens de la vertu d'humanité. Il est des circonstances où il sacrifie sa vie, pour que s'accomplisse cette vertu[412]. »

---

[410] *Hiao King ou livre canonique sur la Piété Filiale*, chapitre I. Traduit par Pierre-Martial CIBOT.夫孝，始于事亲，中于事君，终于立身。

[411] *Lun yu, les Entretiens de Confucius*, chapitre XI. 12.子曰：“朝闻道，夕死可矣。”

Donc, si on dit que les taoïstes sont en quête d'immortalité, les confucéens cherchent, au contraire, à être immortels dans la dimension morale après la mort du corps. En définitive, dans certaines situations, il ne suffit pas de faire preuve de moralité ou d'une attitude fidèle et sincère au Tao en paroles ou en pensées. Le confucianisme attache surtout une grande importance à l'action, il est donc nécessaire que l'homme soit prêt à donner sa vie pour défendre les vertus.

A propos de sacrifier sa vie, nous allons raconter une histoire pour expliquer le suicide dans la Chine ancienne. Durant la période des Printemps et Automne, pour tuer les trois guerriers : Gongsun Jie, Tian Kaijiang et Gu Yezi, le ministre du royaume Qi, Yan Ying, emploie un stratagème. A l'occasion de la visite du roi (Zhaogong) du royaume de Lou au royaume de Qi, Yan Ying apporte six pêches à faire goûter aux souverains et ministres des deux pays. Il reste encore deux pêches que Yan Ying propose aux trois guerriers qui par leurs mérites, par les fatigues endurées au service du pays, sont les plus dignes de les manger. Gongsun Jie et Gu Yezi présentent d'abord leurs mérites, et chacun obtient une pêche et la mange. Tian Kaijiang raconte ensuite ses mérites, et Yan Ying juge que ses mérites sont certainement supérieurs à ceux des deux autres. Mais comme il n'y avait plus de pêche, Tian Kaijiang ne peut rien obtenir. Tian se sent humilié en présence des ministres et des officiers du pays, alors il se tranche la gorge.

Devant la mort de Tian, Gongsun Jie crie : « Les mérites du Tian étaient effectivement bien supérieurs aux nôtres, en s'empressant d'accepter cette récompense sans penser à lui, nous avons manqué d'honnêteté et de courage, nous avons été incapables de l'empêcher de se tuer !» Gongsun Jie se tranche la gorge aussi. « Nous nous étions jurés de nous reconnaître comme frères, de vivre et mourir ensemble, maintenant que mes deux amis sont morts, comment pourrais-je rester encore en vie

[412] *Lun yu, les Entretiens de Confucius,* chapitre XV.9.子曰：“志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。”

et vivre en paix ? » Gu Yezi se suicide. Les Chinois appellent cette l'histoire les « deux pêches tuent trois héros[413] » (er tao sha san *shi* 二桃杀三士).

Le point merveilleux de ce stratagème de Yan Ying est qu'il a créé une situation dans laquelle le suicide est le seul choix pour garder la dignité de l'homme. Pour résumer, il y a de nombreuses raisons pour lesquelles les trois guerriers se sont suicidés : si les trois guerriers n'avaient pas osé accepter les pêches, ou avaient dissimulé leurs mérites, cela eût signifié qu'ils ne méritaient pas leur titre de guerrier ; lorsque Tian Kaijiang prouve qu'il est le plus méritant, si les deux autres, qui avaient pris les pêches, les avaient rendues, ils auraient subi une humiliation ; mais s'ils ne les avaient pas rendues, l'humiliation eût été pour Tian. S'emparer de la pêche sans la mériter, c'est faire une entorse à la dignité ; la garder c'est infliger un affront à leur ami, c'est porter atteinte à la droiture ; se savoir la cause de la mort de leur ami et préférer demeurer en vie, c'est une atteinte à la bienveillance ; réaliser leur erreur et refuser pourtant de mourir c'est une atteinte à la bravoure. En bref, nous pouvons trouver de nombreuses raisons pour expliquer leur suicide, mais aucune pour qu'ils restent en vie après cette atteinte à la moralité et à la dignité.

Dans la logique du suicide, le corps est un réceptacle de moralité et de dignité. Quand Confucius qualifie les confucéens, il dit :

« On peut obtenir l'amitié de quelqu'un, mais non le forcer (à prêter son concours dans une entreprise injuste). On peut l'aborder (ou l'attirer), mais non le contraindre. On peut le tuer, mais non le déshonorer[414]. »

Les confucéens peuvent aller jusqu'à mourir pour leur honneur. Cette description n'affecte pas seulement les confucéens, mais tous ceux qui ont le sens de

[413] On trouve cette histoire dans *Yanzi Chunqiu* 晏子春秋.chapitre Jian xia II 谏下二; ainsi *dans* Feng Menglong 冯梦龙 et Cai Yuanfang 蔡元放, *Chroniques Féodales à l'époque des Zhou Orientaux* ou *Chronique des Périodes de Printemps et Automnes et des Royaumes Combattants*. D'après le roman historique chinois *Dong Zhou Lie Guo Zhi* 东周列国志. Tome 5, chapitre 71. Traduit par Jean Ducasse. p.138, 139.

[414] *Liji*, chapitre XXXVIII. La conduite du lettré.儒有可亲而不可劫也，可近而不可追也，可杀而不可辱也。

la honte (xiu chi zhi xin 羞耻之心). Dans la société rituelle que Confucius préconise, la dignité et la moralité doivent être respectées inconditionnellement. Une fois que la dignité ou la moralité d'un homme est blessée, l'existence de son corps s'apparente à une note de musique dissonante dans cette société rituelle qui devrait pourtant être harmonieuse. Dans cette situation, sous la pression de la honte, l'homme sent qu'il ne mérite plus de vivre dans ce monde ; il n'y a que la disparition de son corps qui pourrait rétablir cette harmonie avec la société.

Au delà du sacrifice de leur vie pour des raisons individuelles, nous voyons souvent des confucéens qui sacrifient leur vie pour une valeur collective. A cet égard *Liji* détermine clairement les situations dans la vie sociale où l'homme doit abandonner sa vie :

« Un prince doit donner sa vie plutôt que d'abandonner ses États, et un grand préfet plutôt que d'abandonner son armée. Un simple officier doit mourir, s'il le faut, pour le maintien des lois et des ordonnances[415]. »

Dans l'histoire chinoise les ministres, les préfets, les officiers du pays, ainsi que les lettrés qui cherchent à devenir fonctionnaires se suicident souvent à la fin de leur dynastie. Surtout dans la situation où l'empereur se suicide, il ne leur reste aucune raison de survivre. Ceux qui ne se suicident pas, on les appelle « yi min 遗民 », littéralement « restes du peuple », « peuple survivant », ils sont considérés comme vivant au détriment de leur honneur. Le maintien en vie de leur corps est en quelque sorte une atteinte à la morale.

Peut-être que la Chine antique n'a pas encore découvert la valeur de la vie, en conséquence, nous avons l'impression que se suicider est un acte facile à mettre en pratique ; les lettrés, les guerriers n'ont jamais hésité à sacrifier leur vie pour une valeur à laquelle ils croient. Mais au début de la dynastie Qing, certains peuples survivants célèbres n'ont pas choisi de se suicider, cela nous rappelle que le suicide n'est pas une chose facile, il faut un grand courage. Pourtant, ces peuples survivants

[415] *Liji*, Chapitre I. Petites règles de bienséance, Le texte original est : 国君死社稷，大夫死众，士死制。

ont exprimé par leur corps que leurs vies étaient déjà terminées avec la chute de la dynastie Ming. Par exemple, certains d'entre eux s'éloignent de la société et se cachent dans les montagnes jusqu'à leur mort, comme le philosophe Wang Fuzhi ; certains deviennent moines, par exemple le peintre Chen Hongshou et le penseur Lü Liuliang. Certains trouvent leurs propres façons, comme le célèbre lettré Xu jie qui porte le deuil durant cinquante ans ; d'autres cherchent à ne pas se faire couper les cheveux par le gouvernement Qing[416]. Si on reprend l'idée de Stuart Hall que « l'identité est toujours, au moins en partie, un récit, une sorte de représentation[417] », ces confucianistes survivants ont bien compris que garder leur identité politique ou nationale se fait par leur représentation corporelle. Leurs efforts pour garder leur identité politique et pour s'éloigner de la société permettent à la fois de conserver leur vie et leur moralité (en particulier la fidélité).

L'idée de conserver la vie et le corps n'est pas une idée inconnue pour nous, puisque nous en avons déjà parlé dans la pratique corporelle taoïste. Le fait que les fonctionnaire-lettrés possèdent à la fois les caractéristiques confucéennes et taoïstes est reconnu dans l'histoire chinoise, c'est-à-dire qu'on trouve souvent chez eux à la fois la conduite qui s'accorde aux règles sociales comme pratiquer le rite, et la conduite transcendante qui est à l'origine de leur aspiration à vivre en ermite. Nous trouvons un point commun entre le confucianisme et le taoïsme. Ce phénomène n'est pas qu'un résultat naturel suivant le développement du confucianisme et du taoïsme, mais il existe des sources dans la doctrine confucéenne :

« Adonnez-vous à l'étude avec une foi profonde, conservez [la bonne voie] jusqu'à la mort ; n'entrez pas dans un pays troublé ; ne demeurez pas dans un État en rébellion. Si le

[416] Le souverain Huang Taiji (1592-1643) du Mandchou livra bataille contre les Ming, en 1636, il adopta pour Mandchou le nom de Grand Qing. Huang Taiji a déclaré en 1636 que tout le peuple han sous leur règne doit adopter les habits et la coiffure des mandchous. Le début de la dynastie Qing est considéré commencer en 1644 après la prise de Pékin. Le décret du 29 juin 1645 impose aux Chinois la coiffure mandchoue. Le style de coiffure mandchoue pour les hommes est de se couper les cheveux de devant du crâne et de porter la natte.

[417] Stuart Hall, *Identités et cultures 2 : politiques des différences*, p.62.

monde suit la Voie, montrez-vous en prenant une charge dans le pays et favorisez le monde entier, sinon cachez-vous[418]. »

Ainsi dans *Mengzi* :

« Lorsque les sages de l'antiquité obtenaient ce qu'ils désiraient, à savoir les charges publiques, ils répandaient leurs bienfaits sur le peuple. Lorsqu'ils n'obtenaient pas l'objet de leurs désirs, ils se perfectionnaient eux-mêmes, et devenaient ainsi illustres dans le monde[419]. »

On voit que Confucius est d'accord pour conserver le corps, mais c'est parce que le corps a une valeur pour son pays ; une fois que cette valeur n'est plus réalisée pour une communauté, l'homme peut se tourner vers lui-même pour se perfectionner. Cette idée crée une zone émolliente entre le confucianisme et le taoïsme qui offre aux confucéens le choix de se retirer loin de la vie sociale. La manifestation du corps (comme par l'exercice d'une charge dans une société) et sa dissimulation (comme par le fait de s'éloigner de la vie sociale, en particulier vivre en ermite) sont deux façons pour la pensée confucéenne de situer justement le corps entre la société et le soi.

Conclusion

En conclusion, la doctrine confucéenne est une doctrine qui réalise sa valeur en se mettant en pratique, plus précisément une pratique dans laquelle le corps est engagé. Le confucianisme souligne qu'il faut nourrir l'intérieur du corps (l'esprit, la moralité) et l'extérieur du corps (le corps physique) afin de se perfectionner. En partant de la perfection de soi, les confucéens cherchent à établir l'ordre dans la famille, à gouverner un Etat et enfin à faire régner la paix dans l'empire. Donc, le confucianisme a créé des rites pour régler le comportement des hommes dans leur vie publique et privée, c'est pourquoi le corps chinois représente une retenue, une modération. Confucius pense que l'essence de l'homme (ren) est la bienveillance

[418] *Lun yu, les Entretiens de Confucius,* chapitre VIII.13. Le texte original est : 笃信好学，守死善道。危邦不入，乱邦不居。天下有道则见，无道则隐。

[419] *Mencius ou Mengzi,* chapitre VII.I.9. Traduit par Séraphin Couvreur. Le texte original est : 古之人，得志，泽加于民；不得志，修身见于世。

(ren), cela signifie que le corps et l'esprit ne font qu'un. Nous trouvons donc des règles sur l'attitude, l'expression du visage, l'allure (weiyi) de l'homme. Derrière l'ordre éthique dans la famille et la société, ce sont des émotions humaines intimes qui se manifestent.

A partir de la recherche sur le suicide, nous voyons que la culture confucéenne attache un grand prix à la dignité de l'homme. Un homme idéal préfère garder sa morale plutôt que chercher son intérêt. Le maintien de la dignité devient plus tard la volonté de chercher à garder la face et aussi tenir compte de que les autres aussi gardent la face. Le souci de garder la face devient un sujet remarquable dans la Chine contemporaine.

Enfin, le traitement du corps et de la vie est toujours lié à une dimension spirituelle et morale ; la pratique corporelle est associée avec les vertus morales.

Le corps dans la pensée ancienne chinoise, n'est pas une substance physique qu'on possède et qu'on cherche à façonner. C'est un ensemble d'actes, un mode de pratiques. La culture taoïste et confucéenne soulignent toutes deux la pratique corporelle.

Pour les anciens Chinois, le corps révèle deux directions : vers l'intérieur, il est conscience de soi, ce qu'on appelle le cœur, vers l'extérieur, il est une forme, ce qu'on appelle l'apparence physique. D'un autre côté, la vie, la règle, la logique d'un corps s'expriment dans tous les êtres de l'Univers, et permettent au corps de s'étendre dans la nature. Dès qu'on le comprend, on comprend pourquoi les Chinois regardent le corps d'abord comme un objet, et interviennent dans sa présentation, mais pourquoi ensuite ils cherchent à abandonner ce corps et retourner au corps qui s'unifie avec le Ciel. Chez Laozi, ce retour est manifesté dans la quête de « parvenir à l'extrême du Vide » et de « préserver la Quiétude extrême » ; chez Zhuangzi, dans cette exigence « s'asseoir et oublier tout » et dans « l'abstinence du cœur » ; chez les confucéens, dans la perfection de soi. Malgré les différentes méthodes, ces pratiques permettent toutes au corps de s'unifier avec l'Univers.

II.4. Le corps dans le regard/ l'esthétique

II.4.1. Le Vide

L'idée selon laquelle la vie est due au souffle est bien ancrée dans la représentation du corps dans la culture chinoise. Etant donné que le Qi est comme l'air et les nuages et ne possède pas de forme fixe, il n'est pas toujours visible, il est vital et toujours en train de changer, il peut être donc ressenti, perçu, mais ne peut pas être décrit. En conséquence, le Qi donne au corps une dimension de « Vide » (虚).

Le Vide est le contraire du concret, mais ce n'est pas un synonyme d'abstrait. Dans la représentation du corps dans l'art chinois, le vide se manifeste dans le fait que le volume et le poids du corps sont absents. Ainsi l'homme vrai est représenté par une forme humaine mais il est décrit comme un homme sans poids et qui n'occupe pas d'espace :

« La nature de celui qu'on nomme « homme véritable » est unie au Tao. C'est pourquoi existant il semble ne pas exister, et que plein il semble vide...Il va dans l'immensité, au-delà des poussières du monde et erre à loisir, la non-activité pour seule occupation [...] Il habite dans un endroit sans aspect, il réside dans le sans lieu. Il se meut dans le sans forme, et se tient au repos dans l'incorporel. Il existe comme s'il n'était pas, vit comme s'il était mort, sort du sans intervalle et y pénètre[420]. »

En tant que corps de l'homme vrai, ce corps est logiquement idéal, nous voyons que son corps physique est vidé : il est léger comme s'il était uni avec l'air, la dimension matérielle du corps est réduite, ce qui lui permet finalement de se déplacer librement dans l'espace.

[420] *Huai nan zi*, chapitre VII. Des esprits essentiels, texte traduit, présenté et annoté sous la direction de Charles le Blanc et de Rémi Mathieu, Edition Gallimard, 2003. p.307, 308. Le texte original est : 所谓真人者，性合于道也。故有而若无，实而若虚...明白太素，无为复朴，体本抱神，以游于天地之樊，茫然仿佯于尘垢之外，而消摇于无事之业…居而无容，处而无所；其动无形，其静无体...出入无间。淮南子 卷七精神 p.115,118.

Un corps physiquement fort pour les Chinois n'est pas celui qui a de gros muscles, mais plutôt celui qui possède la capacité d'utiliser les forces intérieures données par le souffle. C'est ce que nous voyons dans les arts martiaux chinois : les gens qui pratiquent l'art martial peuvent être des personnes qui n'ont pas de muscles considérables, au contraire, ils ont souvent un corps équilibré et semblent plus légers que l'homme ordinaire : « léger comme une hirondelle » est une expression qui fait l'éloge de ces personnes. L'art martial en tant qu'art corporel repose fondamentalement sur le Qi. Cette opinion est mise en évidence dans la pratique du Qi Gong et du Taïchi, qui sont considérés comme deux façons d'entraîner le Qi. Ces deux approches utilisent des mouvements très diversifiés et généralement très lents qui ne dépendent pas de la force musculaire, cependant les pratiquants de haut niveau pourraient vaincre la force brute par celle de la douceur (*yi rou ke gang* 以柔克刚). Cette énergie du Qi qui se produit à l'intérieur du corps est invisible et intangible, elle ne peut être perçue et prouvée que par les effets qu'elle produit. C'est pourquoi les anciens Chinois n'ont pas mis en valeur une esthétique des muscles contrairement à la Grèce antique.

Dans la littérature chinoise, il n'est pas étrange de voir des personnages qui montent librement sur les arbres et sur les toits. Dans *Au bord de l'eau*, un des quatre grands romans classiques chinois, le personnage *Dai Zong* a la capacité de pouvoir marcher quatre cents kilomètres par jour, ses contemporains l'ont surnommé « le Messager prodige 神行太保 ». Nous trouvons aussi dans la peinture ou dans la littérature chinoise, des hommes qui peuvent conduire un nuage ou qui peuvent voler. Ces créations se fondent sur la pensée du corps et du Qi, de tels corps perdent en quelque sorte leur pesanteur. C'est grâce à la théorie du Qi que les Chinois acceptent ces images de personnages dans l'art.

Le vide du corps permet aussi de ne pas respecter strictement la structure anatomique du corps physique humain. En Occident, les Grecs attachaient une importance considérable au corps nu. Dans la nudité, les sculptures grecques reproduisent avec réalisme les muscles, le squelette, la structure, et les règles de proportion d'un corps idéal. Ainsi, l'apparition de *L'homme de Vitruve* annonce un

système de proportion du corps humain que les représentations artistiques se doivent de respecter. La rigueur dans la représentation du corps se réfère souvent aux mathématiques, à la géométrie et à l'architecture. Mais il semble que les Chinois n'aient pas montré un grand intérêt à la structure du corps, en revanche, les artistes profitent de cette liberté et représentent le corps de manière plus subjective.

« Le corps anatomique n'était pas inconnu des Chinois qui ont procédé à des dissections, même si elles furent rares, mais ils montrèrent peu d'intérêt pour la structure physique du corps. Ils se fièrent plus aux sensations qu'au regard, c'est la vie dans sa mobilité qui les intéresse, et les éléments anatomiques furent considérés comme un simple support intégré dans le schéma spatio-temporel du monde[421]. »

Dans les anciennes peintures chinoises, nous voyons que la proportion de la tête et du corps des personnages ne satisfait ni la logique ni l'expérience. Le corps est caché sous l'habillement, nous ne ressentons presque jamais l'existence du squelette et des muscles des personnages ; les femmes ont souvent une taille mince soulignée d'une ceinture et des épaules maigres et tombantes. On peut imaginer que si ces personnages se déshabillent, leur corps serait étrange et effrayant. Mais ces simplifications ou exagérations dans la représentation du corps n'empêchent pas les Chinois de trouver un sens esthétique au corps, au contraire, pour eux, ces représentations renforcent les caractéristiques des êtres humains : l'homme est plus majestueux et la femme est plus charmante.

Il est intéressant de noter que les Chinois choisissent de représenter les corps avec des vêtements. L'habit rend les personnages plus vivants : de larges robes avec deux grandes manches, de plus à certaines époques nous trouvons même les rubans, par exemple, sous les dynasties des Hans et du Wei et Jin. Les rubans dansent avec le vent ou avec les mouvements de l'homme. En conséquence, l'habillement donne au personnage une image flottante, grâce à laquelle les personnages semblent s'envoler. C'est ce que nous trouvons dans les peintures *Récit de la nymphe de la rivière Luo* de

[421] Catherine Despeux, *Immortelles des la Chine ancienne, Taoïsme et alchimie féminine*, le corps en alchimie féminine. Edition Pardès, Puiseaux, 1990. p.190.

Gu Kaizhi (顾恺之 (340-406)) (figure 1) : les robes, les manches, et les rubans sont une extension du corps vers les airs, ils mettent en valeur la dynamique du corps.

Dans la culture occidentale, il y a aussi des personnages qui peuvent voler, par exemple, les anges dans l'art religieux. Même si ces anges ont de petites ailes, pour les Chinois, il est difficile de croire que les anges peuvent voler : ils ont des corps trop dodus et pesants. En contemplant ces corps, nous ne pouvons nous empêcher de douter de la capacité de voler des anges. Comme les anges dans l'art religieux en Occident, en Chine il y a *Feitian* (fée céleste 飞天, littéralement : 飞 s'envoler, 天 ciel)). Cependant, *Feitian* se déplace dans l'air sans ailes. Mais l'image de *Feitian* est entrée en Chine depuis l'Inde, on la voit dans la peinture murale de la dynastie Liang du Nord (421－439) (figure 2) : elle a un petit corps lourd et raide en forme de "V". Pour les Chinois, cette première représentation de *Feitian* ne possède pas la capacité de voler à cause de la lourdeur et de la maladresse de son corps. Ils commencent donc à modifier l'image de *Feitian*. Depuis la dynastie Sui (581-618), *Feitian* est représenté par une figure féminine[422], avec un corps plus souple, une taille plus élancée, des gestes plus variés et esthétiques. Entre le milieu et la fin de la dynastie Tang (618-907), ses robes et les accessoires de ses vêtements sont plus fouillés, les rubans sont plus longs et plus fonctionnels [423] (figure 3) ; ses jambes sont plus longues par rapport à son buste, et sa robe l'allonge ; sa taille est très souple ce qui permet aux jambes et au buste de former une courbe merveilleuse, un équilibre subtil et une dynamique dans l'air. Ses gestes, ses robes et les rubans flottants représentent tous ensemble l'espace et le vol. Finalement, le corps de *Feitian* semble plus léger, souple et parfaitement habile.

L'évolution de l'image de *Feitian* en Chine est le parcours d'un corps qui a trouvé sa dimension « vide ». *Feitian* ne peut voler que quand son corps commence à

[422] Duan Wenjie (Editeur général), *Collection complète des grottes de Dunhuang* (Dunhuang shiku quanji 敦煌石窟全集) ， volume de la peinture *Feitian* (Editeurs de volume : Zheng Ruzhong, Tai Jianqun), Shangwu Yinshu guan, Hongkang, 2002, p.111.

[423] Zheng Ruzhong, Tai Jianqun, *Collection complète des grottes de Dunhuang* (Dunhuang shiku quanji 敦煌石窟全集), volume de la peinture *Feitian*, 2002, p.189.

être vide. Dans ce vide, elle transforme sa structure réelle et la gestuelle possible d'un corps humain ; elle n'a pas besoin d'ailes, *Feitian* vole dans l'air comme un poisson nage dans l'eau, son vol est le résultat du changement de structure et des mouvements de son corps, elle n'a pas besoin de faire des gestes pour "voler", elle est le vol.

Dans cette esthétique dynamique du corps, les Chinois voient une énergie vitale, la quête de cette énergie vitale peut aussi expliquer pourquoi les personnages dans la peinture chinoise ne respectent pas la réalité du corps : les peintres chinois cherchent la résonance intérieure dans la figuration. Ils cherchent à atteindre un effet qui s'appelle « souffle-résonance-vie qui engendre les mouvement » (qiyun shengdong 气韵生动), traduit comme le mouvement naît de la résonance des souffles. Proposé par XieHe (479—502), c'est un principe considéré depuis toujours comme le plus haut principe de la peinture chinoise. Cette expression veut dire que les peintres doivent rendre les choses non seulement visibles, mais perçues, ressenties, comme vivantes, c'est un processus qui permet de « capter l'invisible au travers du visible : cette dimension d'efficience invisible ou d'esprit (*shen*), et comme infinie et sans limite qui ne cesse de traverser le visible et de l'animer[424]. » Donc, dans la représentation du personnage, un bon peintre doit représenter une énergie ; cette énergie lie l'esprit, l'allure, la psychologie et l'intérêt du personnage à travers la représentation de son corps, elle anime enfin le personnage. L'esprit du personnage est considéré comme un élément plus important que l'apparence. On peut l'expliquer avec la théorie du Qi, on a analysé précédemment le *Jing*, la partie la plus essentielle du Qi qui donne au corps l'esprit, il est supérieur au Qi qui forme le physique. En conséquence, la forme dépend de l'esprit et sert à le représenter.

C'est pourquoi la ressemblance formelle n'est pas le but de la création artistique. Su Shi a écrit dans un poème : « Discuter de la peinture d'un point de vue de ressemblance formelle, c'est de l'enfantillage[425]. » Il avait fait une comparaison

[424] François Jullien, De l'essence ou du nu, Edition du Seuil, Paris, 2000, p.50.

[425] Su Shi, *Su Shi shixuan 苏轼诗选*, 书鄢陵王主簿所画折枝二首, Edition Renai shuju, taiwan, 1988, p.173. 论画以形似，见与儿童邻.

célèbre entre la peinture des lettrés en quête de représenter la résonance et l'esprit et celle des artisans : « Regarder une peinture de Lettrés, c'est comme examiner un bon cheval, il faut réussir à savoir comment atteindre l'incitation intérieure et l'énergie. Ceux qui ne sont que des artisans de la peinture ne rendent que le fouet, le pelage, la mangeoire et jusqu'au fourrage, sans qu'il n'y ait plus d'énergie animant le coursier, et on peut vite fait de s'en lasser[426]. »

Donc, la représentation du corps dans la peinture chinoise ne cherche pas une ressemblance. Les traits du pinceau n'exécutent pas ce que le peintre voit par ses yeux, mais l'intention précède l'exécution, ce qui est exprimé par une formule venant de la théorie picturale chinoise : « L'idée doit précéder le pinceau[427]. » (Yi zai bi xian 意在笔先) C'est-à-dire que « en peinture, il faut d'abord fixer l'idée ; si le pinceau commence à travailler avant que l'idée n'ait été fixée, il n'aura nulle guidance intérieure, il n'y aura aucune coordination entre la main et l'esprit, et l'œuvre est condamnée d'avance[428]. » En conséquence, la relation entre ce qui sert à exprimer (les traits du pinceau) et celui qui exprime (la main (le corps) du peintre) est à la fois continue et rompue, la continuation se trouve dans la dimension consciente et spirituelle, et la rupture dans la dimension formelle. L'intention de poursuivre la résonance et l'esprit détermine en grande partie la représentation de la forme : « les formes répondant en correspondance à la plénitude du contenu spirituel[429]. » Enfin dans la contemplation de la peinture, on trouve la forme dans notre esprit, on n'a plus besoin de la regarder avec les yeux[430].

---

[426] SuShi 苏轼, *SuShi Wenji ou Collection complète de SuShi* 苏轼文集, volume 70, Edition Zhonghua Shuju, 1986, p.2216. 观士人画，如阅天下马，取其意所到；至若画工，只能鞭策皮毛，看数尺便倦。Traduit par François Julien, voir *Cette étrange idée du beau*, Edition Grasset & Fasquelle, 2010. p.108.

[427] Selon Pierre Ryckmans, *Les propos sur la peinture de Shi Tao - Traduction et commentaire* cette forme est exprimée pour la première fois dans le traité de Montagne-eau attribué à WangWei. (Dans *Arts asiatiques*. Tome 14, 1966. p.79-150.) p.90.

[428] ZhengJi (郑纪), *Menghuan ju Huaxue Jianming* 梦幻居画学简明, chapitre Lun Yi 论意, Congkan 丛刊, p.554. Cité dans *Les propos sur la peinture de Shi Tao.*

[429] *Les propos sur la peinture de Shi Tao,* p.85.

[430] *Zhuangzi*, Chapitre.3 以神遇而不以目遇。

Cet attachement à l'importance de l'esprit fait que les formes corporelles qui ne possèdent pas de dimension spirituelle sont inférieures. L'esthétique de la forme corporelle sans esprit, devient un obstacle qui empêche les anciens Chinois de développer leur art plastique. Nous pouvons évoquer le début de ce chapitre, l'apparition de sculptures à figures humaines dans l'histoire chinoise. C'étaient des statues funéraires qui remplaçaient les corps des serviteurs au statut social inférieur et qui ne servaient qu'à accompagner le maître d'un tombeau. Bien que la qualité artistique des sculptures comme *L'Armée des soldats* de terre cuite de QinShi Huang soit reconnue aujourd'hui, c'était une commande de l'empereur, ces soldats étaient des serviteurs qui devaient servir leur maître QinShi Huang jusque dans la mort. Nous trouvons aussi dans les sculptures archaïques chinoises, des figures de détenus qui après avoir subi l'amputation d'un pied travaillaient comme gardiens, par exemple sur la sculpture *Yueren Shouyou che (刖人守囿车)* de la dynastie Zhou de l'ouest (Figure 4). Pour résumer, les Chinois ont commencé à représenter par la sculpture des gens au statut social inférieur, et dans la conscience primordiale des Chinois, la sculpture rend compte de la forme du corps une fois qu'il est mort. Donc, l'art plastique n'est pas traité comme un genre d'art distingué : Qin Shihuang a obligé les artisans à faire des milliers de sculptures en forme de soldats et de chevaux, mais il n'a même pas fait faire de sculpture de lui-même. Par conséquent, dans une culture qui attache de l'importance à l'esprit mais ignore le corps, le début des sculptures à figure humaine en Chine semble empêcher les Chinois de trouver un sens esthétique au corps physique.

Retournons au corps dynamique. Pour manifester la dimension spirituelle de l'homme, des vêtements flottants, des visages expressifs et le regard sont souvent des éléments soulignés par les peintres chinois. L'énergie manifestée dans ces éléments pénètre la psychologie du personnage, ou conduit le corps vers une transcendance, ce qui signifie que le corps se remplit d'énergie semblant transcender le temps, l'espace et le corps lui-même, il dépasse ses limites et s'étend, il est libre. A ce moment, apparaît une coïncidence entre l'image de ce personnage dans "cette peinture", "cette

sculpture" ou "ce roman", et l'image de l'immortel qui existe déjà dans la conscience ou l'inconscience collective des Chinois. Au-delà, on voit un corps dans un processus de réveil et de mouvement continuel, dans lequel, le corps est le point convergent de la dimension somatique, spirituelle, et divine. Les Chinois adaptent inconsciemment l'objet observé avec son image qui transcende l'espace et le temps. C'est pourquoi ils ont découvert un sens transcendant dans la peinture de la montagne et de l'eau : ce genre de peinture que les Chinois aiment particulièrement représente une quête de liberté qui part de l'esprit du spectateur et qu'il ressent dans son corps.

II.4.2. L'Unité de l'homme et du Ciel

« Vivre en sympathie avec l'univers, ce n'est pas sortir de soi, c'est étendre le moi jusqu'à des dimensions cosmiques, ou, inversement, c'est transférer l'Univers à l'intérieur de soi-même pour en faire un développement de sa propre pensée. Dans un cas comme dans l'autre, en raison de son extensivité, la conscience de soi devient une expérience spatiale. L'espace du dehors se confond avec l'espace du dedans pour devenir le champ entièrement déroulé de la conscience[431]. » (G. Poulet, « Amel », *Entre moi et moi*)

La pensée de l'unité du ciel et de l'homme permet une harmonie entre l'existence du corps de l'homme et le monde. Cette harmonie n'intervient pas seulement dans la pratique corporelle, mais aussi dans la représentation du corps.

Il existe tout d'abord une conscience corporelle qui voit le monde comme un spectacle. C'est-à-dire que le corps est un sujet, et le monde extérieur reste comme un objet qui est observé. Le corps se situe entre l'univers et l'esprit, quand un Chinois observe le monde, il perçoit tout d'abord sa propre position dans ce monde, c'est à partir de l'existence de son corps qu'il observe et comprend le monde. Quand ce Chinois réfléchit ou s'adonne à des activités cérébrales, surtout en Chine où la réflexion est liée souvent à la pratique du corps, il se rend compte que le point de

[431] G. Poulet, « Amel », *Entre moi et moi*, Corti, 1977, p.47. Cité dans Chen Chantal. *Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine*. In : Extrême-Orient, Extrême-Occident. 1983, N°3, le rapport à la nature : notes diverses. p.89-112.

départ de sa réflexion est son propre corps. En conséquence, dans la culture chinoise, dans l'observation et la réflexion, le corps, le soi et le monde existent en même temps, et c'est à partir du corps que les Chinois construisent leur point de vue.

A partir de la vision du corps, la culture chinoise a développé deux moyens d'observer le monde et le soi. Selon *Yijing* et aussi *Shiji*,

> « Il eut une vertu sainte. Levant la tête, il contempla les figures qui se trouvent dans le ciel ; baissant la tête, il contempla les formes qui sont sur la terre. — Autour de lui il contempla les bigarrures des oiseaux et des animaux, ainsi que ce qui convient au soi. — Au près, il prit en considération toutes les parties de son corps ; au loin, il prit en considération tous les êtres[432]. »

Il y a deux groupes de mouvements dans cette citation : en haut − en bas, de loin − proche. A travers le premier mouvement des yeux, l'homme, plus précisément, le corps de l'homme se trouve entre le Ciel et la Terre. Le mouvement du regard, proche puis lointain permet à l'homme de se situer et de se séparer des choses qui l'entourent et d'avoir une conscience de soi. Pendant cette observation, existe toujours une conscience du corps ; le corps de l'homme est localisé, en même temps, le corps lui-même est comme une des choses qui fait partie des objets à observer. En conclusion, le corps pour les Chinois est une chose qui se situe entre le ciel et la terre, et c'est l'objet le plus proche de "moi" (en tant que sujet de l'observation).

Le corps chinois est un corps qui met en relation le monde avec sa réalité corporelle sensible, sentimentale, concrète, et pratique. C'est pour cela que dans la vie et l'art, les Chinois pratiquent souvent un jeu de regard. Par exemple dans l'art du jardin, l'auteur joue souvent selon le principe : le paysage change quand l'observateur bouge (yi bu yi jing, 移步易景). Dans la peinture, le tableau n'est pas un cadre plat qui met d'emblée tout devant les yeux, mais c'est un rouleau. En contemplant un tableau sur un rouleau, le regard fait des mouvements sur le rouleau en suivant lentement son dépliement, c'est un processus où le temps de contemplation dure et où

[432] *Yi Jing*, chap. XV, p. 4 v°, trad. Legge, p.382. Sima Qian repend cette pensée dans Shiji, on la trouve dans Préface de Sima Zhen – Les Trois augustes.

le contenu du tableau se développe peu à peu. La main gauche déroule le rouleau, la main droite l'enroule à nouveau, le temps intervient et le corps participe graduellement. En bref, il existe une intervention entre le corps de l'observateur et ce qu'il observe, et le corps observe le monde dans un mouvement.

Cette conscience corporelle apparaît partout dans l'observation et la compréhension du monde dans la culture chinoise. Nous trouvons des mots désignant le corps utilisés largement dans différents domaines. Par exemple, Zhang Huaitui juge les trois premiers maîtres de la peinture de personnages : Zhang Sengyou maîtrise la chair de ses sujets, Lu Tanwei leur squelette, et Gu Kaizhi leur âme[433]. Les mots « chair » et « squelette » que Zhang Huaiyuan a utilisés ne sont pas pris dans leur sens propre, mais il s'agit d'une métaphore. Comme SuShi qui a proposé que « Toute calligraphie digne de ce nom doit avoir une âme, un souffle, un squelette, de la chair et du sang. S'il manque un de ces cinq éléments, ce n'est plus de la calligraphie[434]. » Ainsi Wu Kang a dit « la poésie a la peau, les vaisseaux, le squelette et l'âme[435]. » Ces métaphores corporelles sont une application de la logique du corps dans l'art. Elles sont des mises en pratique de la façon d'observer le monde : « Prendre en considération toutes les parties de son corps ». Elles nous montrent que les Chinois connaissent le monde et les relations entre les êtres avec la logique du corps. Ainsi, elles permettent au concept de différentes formes d'art de se rattacher à l'objet le plus proche de chacun : son corps. De plus, ces parties du corps impliquent l'intégralité du corps qui favorise une expérience de l'esthétique du corps entier, qui évite de privilégier certaines sensations.

L'activité corporelle sous l'influence de la pensée de l'unité du ciel et de l'homme est un processus qui représente le monde intérieur de l'homme avec l'aide de

---

[433] Zhang Yanyuan, *Lidai minghua ji*, Shanghai renmin meishu chubanshe, Shanghai, 1964. p.100-101. 唐人张怀堆在《画断》中提出“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神”.

[434] Su Dongpo, *SuDongpo ji* (volumeII), chaitre XVII, 提拔一百零一首，Lun shu 论书, 书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不成书也.

[435] Wu Kang, *Huanxi shihua*, Zhonghua Shuju; Pékin, 1988. 宋人吴沆在《环溪诗话》中提出“故诗有肌肤，有血脉、有骨骼、有精神，无肌肤则不全，无血脉则不通，无骨骼则不健，无精神则不美。四者备，然后成诗”.

la nature. L'incarnation de cette pensée est donc réalisée dans une activité symbolique, la représentation du corps unie avec le ciel est faite de métaphores.

En conséquence, on trouve dans les activités esthétiques de la Chine ancienne que la métaphore corporelle est devenue possible. Toutes les formes esthétiques dans la culture chinoise, s'orientent vers la vie, ou ont un lien avec la vie : quand les objets naturels deviennent une signification de la vie, derrière cela, il y a toujours l'existence d'un corps. Le peintre GuoXi qui est célèbre pour ses peintures de montagne et d'eau, a dit :

« Les montagnes ont pour vaisseaux sanguins l'eau, pour poils et cheveux les plantes et les arbres[436]. »

Le grand calligraphe Wang Xizhi a dit littéralement :

« Pour ce qui est de la peinture, je peins à partir de moi-même ; pour ce qui est de la calligraphie, je calligraphie à partir de moi-même[437]. »

Il existe toujours "un homme" spirituel et matériel derrière ces représentations du monde.

Le monde sous le regard des Chinois n'est pas objectif, comme dans la peinture, les Chinois ne dessinent pas exactement ce qu'ils voient, mais plutôt ce qu'ils ressentent et perçoivent. Dans l'introduction de *L'album du Mont Hua*, le peintre Wanglü (王履 1332～1391) a raconté son processus pour peindre le mont Hua :

« J'ai pour maître mon esprit (cœur), mon esprit a pour maître mon œil, et mon œil a pour maître le mont Hua[438]. »

Même si l'objet observé appartient au monde extérieur, le mont Hua, cependant ce que Wanglü peint sur son papier est venu directement de son esprit intérieur. Le premier travail du peintre dans la création picturale n'est donc pas l'observation subtile, ni une technique d'imitation, mais de permettre de développer

[436] GuoXi, ShanShui xun 山水训, LinQuan Gaozhi ji 林泉高致, 山以水为血脉，以草木为毛发，
[437] *Les propos sur la peinture de ShiTao*, p.95. 画乃自我画，书乃自我书.
[438] Wanglü, *Huashan Tuxu* (华山图序), 吾师心，心师目，目师华山。

une source intérieure de son esprit. Comme le dit le peintre Zhang Zao (张璪 ? - 1093) :

« Au-dehors, je le mets à l'école du Créateur, au-dedans je capte la source de mon cœur[439]. »

Donc quand "je" connais un objet, il y a toujours "ma" trace sur lui, il est celui que "je" connais, pas quelqu'un d'autre, mais ce "je " n'abandonne jamais l'apparence naturelle de l'objet. En réalité, on peut trouver la manifestation de cette conscience non seulement dans la peinture, mais aussi dans toutes les activités esthétiques chinoises. En bref, dans la conception et le processus de création artistique, l'unité du ciel et de l'homme se manifeste dans une unification de subjectivité et d'objectivité.

L'unité du ciel et de l'homme se manifeste non seulement dans la conception ou le processus d'activité corporelle, mais aussi dans le contenu de l'art. On trouve souvent que l'existence du corps de l'homme dans la nature représente une harmonie. Dans l'espace qui représente le corps de l'homme, la nature est un contexte indispensable. Prenons la peinture préférée des lettrés : la montagne et l'eau comme exemple. Cette forme de peinture représente le paysage, ShiTao a dit : « Le Paysage exprime la forme et l'élan de l'Univers[440]. » Donc, la peinture de la montagne et de l'eau représente radicalement la relation entre l'homme et l'Univers, en bref, il s'agit de la conception cosmique. Dans ce genre de peinture, il existe toujours trois éléments : le ciel, qui enlace le paysage par la forme du vent et des nuages ; la terre, par la forme des rivières, des plantes, des arbres et des rochers ; et l'homme, qui est parfois représenté par la trace de l'homme : les maisons, les pavillons, les bateaux etc.(Figure 5) D'un côté, l'homme est seulement un des êtres de ce monde : il est souvent très petit, on ne le trouve pas d'emblée ; d'un autre côté, l'homme est particulier : grâce à son existence, le paysage est animé. Grâce à l'activité des hommes dans le tableau, le paysage est mis en valeur, apprécié et visité. Ainsi, nous trouvons une suite de

[439] *Wai shi zao hua, nei de xin yuan*. Cette expression est l'origine de ZhangYanyuan, *Lidai minghua ji*, volume X, Shanghai renmin meishu, 1964, p.201. On voit aussi dans *Les propos sur la peinture de ShiTao*, p.87-88.

[440] *Les propos sur la peinture de ShiTao*, p.110.

relations entre le paysage et l'homme. Quand l'homme apprécie le paysage, l'homme est le sujet et le paysage est l'objet ; à l'inverse, quand le paysage accueille l'homme, l'homme est comme un invité de la nature, le paysage est donc le sujet et l'homme est l'objet. C'est-à-dire que le sujet et l'objet se situent dans une relation relative, comme ce qu'on voit dans le poème de Li Bai *Le mont Jingting* :

« Multiples oiseaux hauts s'envoler disparaître,

Solitaire nuage à part s'en aller oisif.

À se contempler l'un l'autre inlassables,

Il n'y a que le mont Jingting ».

Ainsi dans un poème de Xin Qiji :

« Je lève les yeux vers les charmes des monts,

Intuition : Ce sont eux qui me regardent.

Emotion et paysage

Se rejoignent[441]. »

Le monde est personnalisé. C'est comme ça que la nature et l'homme peuvent communiquer et se comprendre, enfin l'homme ne fait qu'un avec l'infinité des êtres. Donc, dans une peinture de montagne et d'eau bien faite, les spectateurs pourraient ressentir que le paysage respire et coule. Il semble que dans l'image, une énergie fluide traverse les pierres, les arbres et les eaux, et que le paysage est vivant. L'anfractuosité des montagnes, les rides à la surface de l'eau, la silhouette des arbres, etc. représentent tous un rythme, ce rythme du paysage s'associe finalement avec le rythme de l'homme : son pas quand il marche, sa respiration, son esprit apaisé. En conséquence, l'homme voyage dans un paysage vivant, la nature et l'homme s'unifient harmonieusement.

[441] Xin Qiji (1140-1207), HeXinlang, textes cités par Chantal Chen dans « Emotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique en Chine », *Extrême-Orient-Extrême-Occident*, No3, p.97. 我见青山多妩媚，料青山见我应如是。

On peut développer cette personnification de la nature. Dans la représentation du monde, les sentiments, les émotions de l'homme se répandent dans la nature.

« Emotion incorporée au paysage, Paysage en germe dans l'émotion[442]. »

Si émotion signifie l'espace intérieur, et le paysage signifie l'espace extérieur, ces deux espaces sont liés. La pleine lune va nous rappeler une scène nostalgique, l'union avec un être absent ; des fleurs qui tombent vont nous faire ressentir de la tristesse car le destin de l'homme est aussi de mourir. C'est le même principe que dans l'art pictural, les Chinois ne cherchent pas la ressemblance avec la réalité, mais un accord sentimental entre l'homme et l'objet dans la nature, c'est cela qu'on appelle la résonance (*yun* 韵).

Il existe aussi un rapport spirituel entre les êtres et l'homme. Par exemple, les lettrés aiment reproduire l'image de la fleur de prunier, d'orchidée, du bambou, et du chrysanthème, parce que ces plantes incarnent la volonté de la sagesse[443]. Les vertus signifiées par ces objets naturels font apparaître une communion entre la représentation de ces objets et l'homme. Les lettrés utilisent le même trait tendre, fin et continu pour peindre l'orchidée que pour peindre une femme pure. Pour représenter un grand sage, les peintres utilisent le même trait long, décidé et net que pour représenter des bambous. De même, on trouve les mêmes traits fermes et campés pour dessiner les pins que pour représenter un homme majestueux. Parfois, ces objets apparaissent dans l'image comme une partie de l'environnement. Grâce à la signification de ces objets, les Chinois peuvent comprendre l'esprit des personnages ou leur aspiration. Donc, souvent à côté des personnages, on trouve des bambous ou des orchidées.

---

[442] François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Edition Seuil, 1979, p.95.

[443] Ce sont les quatre plantes nobles. Les Chinois les appellent les Quatre Princes (Si junzi), parce que d'un côté, ils symbolisent les quatre saisons, la fleur de prunier est le symbole de l'hiver, l'orchidée du printemps, le bambou de l'été, et le chrysanthème de l'automne ; d'un autre côté, ils évoquent l'esprit des sagesses : les fleurs de pruniers et le chrysanthème sont des fleurs résistantes au froid, elles sont un symbole d'endurance et de résistance aux vicissitudes du temps ; le bambou représente la modestie, la droiture et l'élévation, l'orchidée la pureté et le parfum.

En bref, les Chinois représentent les qualités spirituelle et esthétique des hommes à travers les éléments de la nature. L'activité de l'homme complète la nature, ils incarnent ensemble une belle harmonie.

II.4.3. Le Yin et le Yang

Dans *Le livre des mutations*[444], le Yang est présenté comme un simple trait droit et sans cassure " ⎯ ", il nous fait penser aux mots « durable », « entreprenant », « dur », « droit », « puissant » etc. ; par sa forme, il ressemble à un cylindre, on peut même le représenter comme un signe phallique. Le Yin quant à lui, est exprimé par un trait droit mais brisé " − − ", il fait penser aux mots « affaissé », « défectueux », « fragile », « faible », on peut le lier avec l'image d'un vagin. En conséquence, le Yang correspond aux caractères masculin, paternel, sérieux, et fort ; le Yin s'accorde avec les caractères maternel, tendre, sensible, féminin, fragile, doux, et souple. Le groupe des deux termes Yin-yang, s'étend à d'autres groupes de concept, comme homme-femme, corps-esprit, ciel-terre, vide-plein. Mais leur relation ne peut pas être comprise simplement comme une relation d'opposition entre des termes séparés par des tirets, mais selon l'interprétation de Graham comme deux complémentarités. Encore plus pertinent, Ames a considéré la relation entre corps et esprit comme deux « pôles (polar)[445] » relatifs, mais pas dualistes. Selon cette pensée, les deux pôles relatifs sont symbiotiques, chacun est auto-génératif (auto-generative) et auto-déterminé (self-determinate), chaque participant existe par lui-même (so-of-itself)[446]. Donc, les Chinois comprennent la relation homme-femme comme une relation entre deux pôles.

---

[444] *Le livre des mutations, Yi jing* en chinois, ses origines remontent à la dynastie des Zhou de l'ouest. Il décrit un système de signes qui permet de comprendre et d'expliquer l'ordre de l'univers, le yin-yang est la base essentielle de ce système. La mutation du yin et du yang engendre les quatre images (Si Xiang), puis les huit trigrammes (Bagua), enfin les soixante-quatre hexagrammes.

[445] Roger T. Ames, The Meaning of Body in Chinese Classical Philosophy, *Self as Body in Asian Theory and Practice*, edited by Thomas P. Kasulis with Roger T. Ames and Wimal Dissanayake, Albany: State University of New York Press, 1993. p159.

[446] *Ibidem.* p159.

L'existence du Qi, rajoute au yin et au yang un rapport dynamique. Nous avons présenté plus haut la pensée de Shao Yong : l'homme qui prend le Qi neutre du yin et du yang manifeste les caractères harmonieux de la fermeté et de la souplesse, s'il y a plus de Qi yang, l'homme au sens d'être humain, sera plus ferme, s'il y a plus de Qi yin, il sera plus souple. Dans la Chine ancienne, le yin, le yang, ainsi que la partie intermédiaire entre le yin et le yang sont déjà utilisés dans « Evaluations de personnes » (人物品藻, Renwu Pinzao). Liu Shao a écrit lors de la dynastie Han, « l'entendement est l'essence du yin et du yang. Quand le yin et le yang sont limpides et en harmonie, on est lumineux à l'intérieur et clairvoyant à l'extérieur. Le saint, étant élevé et éclairé, réunit simultanément les deux qualités[447]. »

Il semble que l'influence du Qi yin et du Qi yang est présente inconsciemment dans la représentation du corps humain dans l'art chinois. Il y a une correspondance entre le Qi yin et le Qi yang dans l'apparence physique de l'homme et dans son caractère. Un exemple éloquent : la féminisation de l'image de *Guanyin*[448] en Chine. *Guanyin*, une divinité du panthéon religieux bouddhiste de l'Inde, est apparu en Chine à la fin de la dynastie des Han de l'est (25-220 ap.J.-C.). Au début, comme en Inde, il est représenté sous l'image d'un homme, ce qu'on voit bien dans la « Sculpture des Trois *Guanyin*[449] » (观音三尊像) datée de la période des Wei du Nord (386－534) (figure 6), qui est considérée comme une des sculptures de *Guanyin* les plus anciennes de Chine. Les dynasties du Nord et du Sud (420—589) sont connues pour leurs nombreuses constructions de sculptures bouddhiques, mais la figure de *Guanyin* reste toujours masculine. La féminisation de l'image de *Guanyin* a commencé lors de la dynastie Tang (618-907 apr. J.-C.) et s'est implantée lors de la dynastie Song (960-1279) (figure 7). Les traits de *Guanyin* deviennent plus doux, son sourire, son air serein montrent une bienveillance et une tendresse maternelle ; son visage est

[447] Liu Shao, *Traité des Caractères*, p.43.聪明者，阴阳之精。阴阳清和，则中睿外明；圣人淳耀，能兼二美 。

[448] *Guanyin* ou *Guanshiyin*, est le nom chinois du bodhisattva Avalokitesvara. Issu du bouddhisme indien, *Guanyin* est devenu(e) l'un des personnages les plus vénéré(e)s dans la religion populaire chinoise, il (elle) est considéré(e) comme la déesse de la miséricorde.

[449] Collection du Musée du Luoyang.

maintenant celui d'une femme, plus précisément, d'une mère. Mais presque à la même époque, dans la culture de Xi Xia[450](1038-1227) où la pensée yin-yang n'existe pas, l'image de *Guanyin* est toujours masculine, nous voyons bien que dans le tableau « Shuiyue *Guanyin* » (figure 8), *Guanyin* est représenté avec une moustache.

Selon Li Tianxi[451], la féminisation de *Guanyin* en Chine est due à ses traits de caractère : il/elle est compatissant(e) aux malheurs du monde et le sauve de la souffrance, il/elle est connu(e) pour sa bienveillance et sa compassion. Ces caractéristiques sont celles qu'on trouve souvent chez une mère, et celles qui s'accordent avec la caractéristique du yin dans le système yin-yang. Donc, on peut dire que les Chinois ont transformé l'image de *Guanyin* en lui donnant les caractéristiques du yin alors qu'en Inde son image avait les caractéristiques du yang à cause du rôle que cette divinité joue dans le monde et de la perception qu'en ont les Chinois[452]. Nous voyons donc également que dans la culture traditionnelle chinoise, chacun des deux sexes possède des caractères donnés. Ainsi, les femmes et les hommes doivent être représentés avec ces caractères pour que le sexe biologique ne puisse être contesté. Roger T. Ames et David L. Hall (1999) ont un jugement pertinent : en Chine, les caractéristiques de l'homme et de la femme sont complémentaires, leur combinaison est le perfectionnement de soi que l'homme cherche à atteindre ; dans la tradition classique chinoise, dans la pensée du confucianisme et aussi dans celle du taoïsme, la nature humaine est déterminée par le sexe[453].

Il faut remarquer aussi que même si la silhouette et le visage de *Guanyin* présentent les aspects féminins, cette féminisation n'est pas complète : on remarque en

---

[450] Xi Xia ou le royaume des Xia occidentaux : un Etat fondé au nord-ouest de la Chine par les Tangoutes.

[451] Li Tianxi (李天锡), Professeur de l'institut des la culture religieuse dans l'Université HuaQiao.

[452] Litianxi (李天锡), Handi *Guanyin* Xiangxinag Weihe you Nanxing Bianwei NVxing (汉地观音形象为何由男性变为女性), *Research of Buddhism*, 22/03/2013,

[453] David L. Hall, R.T. Ames, *Thinking from the Han: self, truth, and transcendence in Chinese and Western culture*, NY: SUNY Press, 1998. Traduit en chinois par Shi Zhonglian, Edition Jiangsu, 1999, p.93.

effet que *Guanyin* n'a pas de poitrine, indice évident de la féminité. Ce mélange de caractéristiques des deux sexes fait de *GuanYin* un être neutre, ce que l'on peut comprendre avec la théorie de l'Invariable Milieu : si on regarde les deux sexes comme deux extrêmes, la neutralité représente l'état du milieu, qui est plus stable et réunit les avantages des deux sexes. Liu Shao appelle cette neutralité la « fadeur », grâce à laquelle sa capacité de déploiement se découvre inépuisable comme l'a écrit Liu Shao dans le *Traité des Caractères* : « Pour évaluer le fond d'un individu, la neutralité et l'harmonie fournissent les indices les plus précieux. Un fond qui sous-tend la neutralité et l'harmonie est nécessairement égal, fade et sans saveur. C'est pourquoi il est capable de combiner et de développer les cinq talents[454], de se modifier, de s'adapter dans les limites de la règle[455]. » Donc, il est possible que cette féminité incomplète de l'image de *Guanyin* ait été créée pour réparer l'imperfection des caractéristiques féminines, ce qui permet à *Guanyin* d'avoir une figure plus accomplie selon la pensée chinoise et plus largement selon la pensée dans un monde régit par les hommes.

Mais la nature des êtres humains est déterminée non seulement par la dimension intérieure de chaque sexe, mais aussi par son apparence. Dans cette détermination, on peut dire que, dans la culture traditionnelle chinoise, les femmes doivent posséder certaines caractéristiques physiques, et cela vaut également pour les hommes. Dans l'art chinois, chaque partie du corps doit répondre à des normes liées à l'identité sexuelle. Le corps, surtout celui des femmes : les cheveux, les yeux, la bouche, les doigts, la peau, les pieds, la taille, est représenté de façon répétée selon un idéal tout au long de l'histoire. Cette représentation bien détaillée renforce les caractéristiques féminines. Cependant, dans la culture chinoise, même si l'esthétique yang possède un sens aussi riche que celui du yin, la représentation du corps de

[454] Les cinq talents : ils ont deux sens, le premier, les cinq éléments : métal (jin, 金), bois (mu, 木), eau (shui, 水), feu (huo, 火), terre (tu, 土) ; le deuxième, des qualités : le courage (yong, 勇), l'intelligence (zhi, 智), la bienveillance (ren, 仁), la confiance (xin, 信) et la loyauté (zhong, 忠).

[455] *Traité des Caractères*, p.43.凡人之质量，中和最贵矣。中和之质，必平淡无味；故能调成五材，变化应节。

l'homme est moins détaillée. En conséquence, la caractéristique yang chez les hommes reste représentée de façon globale et floue à travers un corps fort, grand, etc. On trouve dans le *ShiJing* le poème *KI IU* qui fait l'éloge de l'homme, mais à part la description de ses vêtements et des accessoires, et la mention de sa haute moralité, il n'y a pas de description de son apparence corporelle. L'auteur répète que « Sa tenue est grave, majestueuse, imposante, distinguée[456]. » Dans le *ZuoZhuan* aussi, on trouve l'histoire de la sœur de Siu ou Fan de Tcheng (郑徐吾犯) qui doit choisir son mari entre Tseu si (子晳) et Tseu nan (子南).

Tseu si (Koung suen He), magnifiquement paré, entra dans la cour de la maison de Fan, étala ses présents et partit. Tseu nan entra aussi, mais en habits militaires, lança des flèches à droite et à gauche, sauta sur son char et sortit.

La jeune fille les avait regardés depuis ses appartements. Elle dit : Tseu si est vraiment beau ; mais Tseu nan est d'un caractère viril. Que le mari soit un vrai homme et son épouse une faible femme, cela convient. Elle alla épouser Tseu nan[457].

Il semble que les anciens Chinois attachent moins importance à l'apparence physique de l'homme qu'à son allure virile. Etant donné que la description des corps masculins est peu détaillée, nous allons montrer la correspondance entre la caractéristique yin-yang et les sexes (femme et homme) à travers l'esthétique du corps féminin.

Dans le recueil de poésie le plus ancien de Chine[458] *ShiJing*, on trouve les premières descriptions physiques d'une femme nommée ZhuangJiang :

Ses doigts sont blancs et délicats comme les jeunes pousses de laiterons,

sa peau blanche comme la graisse figée,

---

[456] *CHEU KING(Shijing)*, 55.KI IU 淇奥. Traduit par Séraphin COUVREUR (1835-1919), Éditions Kuangchi Press, 4e édition, 1966, p.73.

[457] *Tchouen Ts'iou et Tso Tchouan*, tome III. Première année de Tchao 昭公元年, traduit par Séraphin COUVREUR, p.19.

[458] Ce recueil rassemble des poèmes du début de la dynastie Zhou de l'ouest au milieu de la période des Printemps et Automnes, environ du XIe au Ve siècle av. J.-C.

son cou blanc et long comme le ver qui ronge le bois,

ses dents blanches et régulières comme les pépins de la courge,

son front large comme celui de la cigale,

ses sourcils minces et arqués comme les antennes du papillon du ver à soie.

Un gracieux sourire embellit ses joues ;

ses beaux yeux brillent d'un éclat où le noir et le blanc tranchent bien l'un sur l'autre[459].

À travers la beauté de madame ZhuangJiang, on peut voir la correspondance entre l'esthétique du yin et les caractéristiques physiques des femmes.

Pour avoir un corps idéal une femme doit d'abord avoir une peau blanche. Dans la littérature ancienne chinoise, beaucoup d'expressions servent à qualifier la beauté de la couleur blanche d'un corps féminin : la peau blanche comme la graisse figée, comme la neige, les doigts blancs et onctueux comme le jade. Li Yu (1611-1680 ?) pense que la beauté des femmes repose essentiellement sur la peau et le teint, et la blancheur du teint est la qualité la plus rare chez les femmes[460]. Quand les Chinois parlent d'un homme à l'aspect féminin, ils le décrivent avec une peau blanche. Par exemple, Chen Zigao, le favori de l'empereur Wen du Chen (陈文帝) (522-566), a « un joli visage, la peau est fine et blanche comme une femme charmante[461]. » Ainsi dans le théâtre, un des rôles de jeune homme est appelé « Bai (blanc) mian (visage) Xiao (petit, jeune) sheng (homme) 白面小生», il a une peau blanche, c'est le modèle de l'homme qui a un peu d'intelligence mais qui est physiquement faible.

Ensuite vient la taille fine, délicate et sans force. Depuis la dynastie Qin, les Chinois préféraient déjà les femmes délicates et de taille svelte. A partir des dynasties Han, le critère de la taille fine (细腰) originaire du pays de Chu a été largement

[459] *CHEU KING (Shijing)*, 57. CHEU JENN 硕人, Traduit par Séraphin COUVREUR (1835-1919), Éditions Kuangchi Press, 4e édition, 1966, p.75.

[460] Li Yu 李渔, *Xian Qing Ouji* 闲情偶寄, voir dans Jacques Dars, *Les Carnets secrets de Li Yu; Au gré d'humeurs oisives*. Editions Philippe Picquier, 2009, p.29. 妇人本质，惟白最难。

[461] Wang Shizhen (王世贞,1526-1590), *YanYi bian 艳异编*, volume XXXI, 男宠部 陈子高容貌艳丽，纤妍洁白如美妇人。

accepté. Dans *Houhanshu,* il est dit que « le roi de Chu aimait les tailles fines, et tout le palais mourait de faim[462]. » Dans la dynastie des Han de l'ouest, la reine de l'empereur Cheng des Han, Zhao Feiyan (son prénom signifie hirondelle s'envole) avait une silhouette mince et légère comme une hirondelle, on disait qu'elle pouvait danser dans la paume d'une main. C'est dans la dynastie Tang (618-907 après J.C.), une période caractérisée par une grande ouverture d'esprit, pendant laquelle les femmes jouissaient d'une haute position sociale, que l'on trouve aussi la seule femme empereur de l'histoire de Chine Wu Zetian. On voit bien dans les peintures de cette époque que parfois les femmes s'habillent avec des vêtements d'hommes et pratiquent des sports normalement réservés aux hommes, par exemple le polo. A cette époque, les femmes ont une silhouette pulpeuse. (figure 9) On attribue souvent cette représentation exceptionnelle à l'importance du statut social de la femme à cette époque, à une ouverture d'esprit plus grande et à la prospérité de la société. Yang Yuhuan, la concubine favorite de l'empereur Xuanzong de Tang, qui fait partie des quatre beautés de l'ancienne Chine, est différente de Zhao Feiyan. Yang Yuhuan a une silhouette pulpeuse, cependant son image donne l'impression d'une femme faible et délicate. Dans son poème, BaiJuyi rapporte la conduite de Yang Yuhuan après son bain : les servantes la soutinrent toute belle et sans force [463] (侍儿扶起娇无力). L'expression « sans force » permet aux femmes de sembler plus efféminées, elle donne envie aux hommes de les protéger. Cette esthétique des femmes devient beauté morbide pendant les dynasties Ming et Qing. On trouve certains personnages féminins célèbres dans la littérature classique comme Lin Daiyu, le personnage principal d'un des quatre grands romans classiques chinois intitulé *Le Rêve dans le pavillon rouge*, qui meurt de chagrin pour son amant Jia Baoyu. Ces figures féminines sont maigres, faibles, souffrante, sensibles, pleurant souvent. Cette esthétique de la beauté morbide est le résultat des caractéristiques yin développées à un niveau extrême.

[462] *Hou Hanshu*, Maliaozhuan 后汉书·马廖传, 楚灵王好细腰，而国中多饿人。

[463] Bai Juyi (772-846), Chant des regrets éternels, dans *Anthologie de la poésie chinoise classique*, traduit par Maurice Coyaud, Edition bilingue Les belles lettres, 1997, p.144.

Dans la caractéristique yin des femmes, il est nécessaire de remarquer les petits pieds et les conduites efféminées qui en découlent. Dans le texte *Récit de la nymphe de la rivière Luo,* Caozhi présente la beauté de la dynamique de la marche de la nymphe Luo ; il a créé une expression subtile pour qualifier la façon de marcher des femmes : « faire des petits pas sur l'onde de l'eau » (Ling bo wei bu). L'esthétique des petits pieds a provoqué la vague des pieds bandés qui dura pendant plusieurs siècles en Chine. Sous les dynasties Ming et Qing, avoir des pieds bandés est un phénomène répandu chez les femmes, surtout dans les communautés han. Certains pensent que grâce à leurs petits pieds, les femmes ont une démarche chaloupée et d'une gracieuse fragilité qui attire et excite les hommes. On trouve une description de cette façon de marcher dans la célèbre pièce de théâtre *XiXiang ji* (L'Histoire du pavillon d'Occident) : la première fois que Zhang Sheng rencontre YingYing, il 'a décrit ainsi :

> Fait-elle un pas, on se sent épris d'amour pour elle.
>
> Elle déploie comme une habile danseuse ses membres souples et gracieux,
>
> Et fait briller mille attraits et dix mille charmes.
>
> Elle ressemble à un saule qui se balance au gré du vent du soir[464].

Zhang Sheng souligne l'importance de la démarche dans la beauté de la femme. Concrètement, cette beauté est étroitement liée à la fragilité et à la délicatesse. Dans la Chine traditionnelle, en général, ce sont justement les mêmes critères qui déterminent l'identité sexuelle d'une femme, sa beauté, son pouvoir de séduction. On peut dire que les pieds bandés sont la manifestation de ces critères portés à l'extrême.

En ce qui concerne les parties du corps, un corps féminin doit avoir des cheveux noirs, brillants et longs, on dit souvent que les cheveux sont dociles comme l'eau, ce qui implique que la femme soit docile ; les sourcils doivent souligner une

[464] WANG Che-fou, *Si-Siang-Ki* (西厢记 Xi Xiang ji), ou *L'Histoire du Pavillon d'Occident*, Traduction de Stanislas Julien, Québec, Édition complétée, Chicoutimi, 2007, p.16. 第一折, 惊艳:行一步可人怜，解舞腰肢娇又软，千般袅娜，万般旖旎，似垂柳在晚风前。

courbure, on qualifie les sourcils « tels des monts lointains » et « semblables à la nouvelle lune ». En général, les Chinois trouvent que les grands yeux brillants sont plus jolis, mais il semble que les yeux fins et longs gagnent plus la sympathie et les éloges des lettrés. Nous pouvons peut-être en trouver la raison dans une description de LiYu : « des yeux fins et longs sont le signe infaillible d'une douceur de caractère ; de gros yeux sans finesse, l'indice infaillible d'un cœur cruel[465] » ; les lèvres rouges et petites comme une cerise ; les doigts fins, blancs et longs.

S'ajoutant à l'apparence, il y a aussi le charme féminin qui détermine la caractéristique yin dans un corps de femme. Pour approcher ce charme, nous citerons une expérience de Li Yu :

> Je me trouvais un jour à Yangzhou à examiner des concubines pour un certain haut personnage. Elles furent plusieurs à se présenter, fardées et parées, et au début toutes étaient là debout, tête baissée ; quand je leur dis de lever la tête, l'une obéit, sans nulle vergogne ; une autre, timide et pudique, attendit qu'on le lui répète plusieurs fois, et alors jeta d'abord un coup d'œil, avec l'air de regarder mais en réalité sans me regarder, après quoi son regard s'immobilisa et elle leva la tête, attendit que j'eusse fini de l'examiner, puis me balaya derechef d'un regard avant de baisser de nouveau la tête. Eh bien ! Cela, c'est le charme[466].

La deuxième concubine a une attitude passive, elle montre un mélange de timidité gracieuse, de pudeur, de modestie, de politesse, qui n'effraie pas les hommes : ce type d'attitude est défini comme le charme féminin chinois. C'est souvent une sorte d'irrépressible timidité gracieuse qui incite à éprouver pour la femme inclination et compassion. Plus elle développe cette timidité et cette pudeur, plus elle séduit les hommes. L'art de se cacher tout en se montrant relève de la caractéristique du yin.

Depuis la dynastie Song, période propice à ces arts dits « vulgaires », le développement du roman et du théâtre populaire favorise la représentation du corps selon les caractères du sexe. Cependant, l'image des hommes n'est pas toujours décrite

---

[465] Li Yu 李渔, *闲情偶寄*, voir dans Jacques Dars, *Les Carnets secrets de Li Yu ; Au gré d'humeurs oisives*. Editions Philippe Picquier, 2009, p.32. 目细而長者，秉性必柔；目粗而大者，居心必悍。

[466] *Ibidem*. p.53.

de façon détaillée. Ce phénomène nous rappelle que dans l'ancienne Chine, le corps n'est pas un objet qui peut être regardé par les deux sexes, mais il est réservé uniquement aux regards masculins. La représentation physique de la femme est en effet déterminée par le point de vue de l'homme pour qui le corps des femmes est un objet. Si on dit que l'humain est un mélange des caractéristiques du yin et du yang, dans la société traditionnelle chinoise, la caractéristique du yin s'est agrandie et renforcée chez les femmes.

II.4.4. La Morale

Dans la période des Printemps et Automnes, aux environs du VIII^e^ avant J.-C. au V^e^ avant J.-C., le corps physique d'une personne était identique à son « soi » : le corps physique est l'apparence externe de son soi à l'intérieur... Comme l'homme qui porte du jade, et des décorations sur ses vêtements, tout détermine le statut social d'une personne, le corps est également un signe qui représente certaines qualités abstraites[467].

Quand on débat de la représentation du corps, il s'agit toujours du cadre social. Dans la partie précédente, nous avons présenté l'esthétique du corps, mais nous avons bien précisé qu'il s'agissait des sourcils, des cheveux, de la bouche, des dents, des mains et des pieds, or ce sont toutes des parties du corps qui sortent du vêtement, c'est-à-dire que les parties non visibles sous les vêtements n'intègrent pas la sphère de l'évaluation sociale. Cette remarque nous montre que le regard sur le corps ne porte pas sur le corps entier mais reste toujours dans le cadre social.

4.4.1. Le nu

Certains chercheurs comme John Hay (1994) ont remarqué que le corps est presque invisible dans la tradition figurative chinoise qui prospère pourtant pendant

[467] Stephen Owen 宇文所安, *Borrowed Stone, Stephen Owen's Selected Essays 他山的石头记*, traduit par Tian Xiaofei 田晓菲, Jiangsu renmin chubanshe, Nanjing, 2003, p.50.

plus de deux mille ans[468]. Ce corps dont Hay parle, est plutôt le corps nu. Car selon Hay, le corps humain dont on parle dans la culture occidentale au XX^{e} siècle est inséparable du phénomène du nu. Dans le cas de la Chine, depuis le VI^{e} siècle, le thème principal de la peinture est le paysage dit *montagne-eau* (shan shui). Si on analyse les personnages dans ce type de peinture, par exemple dans le célèbre *Récit de la nymphe de la rivière Luo,* la beauté et le charme de la nymphe Luo se manifestent dans ses habits, et non par son corps.

Dans la Chine ancienne, l'habit est l'élément primordial qui "construit" le corps et son caractère. Parfois, il remplace certaines parties du corps. Par exemple, les pieds sont considérés comme une partie intime du corps, c'est donc l'esthétique de la chaussure qui remplace la représentation des pieds. Sous la dynastie Zhou, les anciens chinois se sont identifiés par leur façon de s'habiller en se comparant et en s'opposant aux ethnies « manyi »[469] qui se coupent les cheveux et se tatouent le corps, ceux-là sont considérés comme non civilisés. Pour les anciens chinois, l'habit représente la civilisation, il est impossible de présenter un corps sans habit.

L'habillement est aussi un signe important de l'identité sociale. Dans une société très hiérarchisée comme l'ancienne Chine, l'habit manifeste le statut social, la profession, et même la situation familiale d'une personne. Les couleurs, les matières, les dessins du vêtement jouent un rôle de « distinction » entre les identités individuelles ; l'habillement était soumis à des règles strictes. Etaient même inscrites dans la loi des prescriptions sur l'habillement. Dans l'histoire chinoise, presque toutes les dynasties ont leurs prescriptions sur la façon de s'habiller. Par exemple, l'empereur Gaozu[470] de la dynastie Han a stipulé que les commerçants ne pouvaient pas se parer

[468] John Hay, The Body Invisible in Chinese Art, voir dans le chapitre II du livre *Body, Subject and Power in China*, Ahgela Zito and Tani E. Barlow, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p.42-77.

[469] Man Yi 蛮夷: une appellation générale pour désigner les ethnies qui habitaient autour de l'ancienne Chine. Parfois, ce terme désigne les ethnies qui habitent au sud de la Chine.

[470] L'Empereur Gaozu de la dynastie Han, son nom est Liu Bang. Il est empereur de Chine durant la période de 206 à 195 avant J.-C., il est le fondateur de la dynastie des Han.

de soie. Dans un poème de la dynastie Song[471], on lit aussi que « ceux qui s'habillent de soie, ne sont pas les sériciculteurs ». Depuis la dynastie Sui (581-618 apr. J.-C.), le jaune est devenu la couleur réservée à l'empereur de Chine. Le peuple et les sujets n'ont pas le droit de s'habiller en jaune. Après que l'empereur Taizu[472] de la dynastie Ming est monté sur le trône, sa première prescription concernant l'habillement est d'interdire au peuple d'utiliser le jaune[473]. Le contrôle sur l'habillement était tellement rigide que même lors de la dynastie Tang qui est considérée comme une époque très ouverte, son premier empereur LiYuan a décrété des lois concernant la couleur, les dessins et les décorations des habits de l'empereur, de la reine, des sujets, et même des plébéiens. En bref, l'habit est un chaînon dans le système du rite *li*, qui est directement en rapport avec l'ordre hiérarchique. Contrevenir à la règle de l'habillement est un acte grave car il ne signifie pas seulement violer la loi, mais signifie aussi ne pas respecter son rôle social, ce qui est considéré comme enfreindre l'ordre moral de la société. D'ailleurs, les Chinois portent certains accessoires avec leurs vêtements, qui servent non seulement à la décoration, mais aussi, de manière plus importante, à montrer la valeur morale d'une personne. Nous pouvons prendre l'exemple typique des sages qui portent des bijoux en jade pour montrer que leur morale est aussi élevée et pure que la pierre elle-même[474].

---

[471] ZhangYu 张俞, (Dynastie Song), l'auteur du poème « Canfu » (蚕妇).

[472] L'empereur Taizu de la dynastie Ming, l'empereur fondateur de la dynastie Ming. Son nom est Zhu Yuanzhang. Il a régné sur la Chine de 1368 à 1398.

[473] Gao Chunmin, *L'Habillement du peuple dans la Chine antique* (Zhongguo Gudai de Pingmin Fuzhuang), Shangwu Yinshu guan, 1997. p.85.

[474] Dans *Liji*, chapitre XLV. P'ing i (Signification des cérémonies des messages), on retrouve pourquoi le jade est très estimé des sages. Voici l'explication de Confucius : « C'est parce que les sages de l'antiquité comparaient la vertu au jade. Il est l'image de la bonté, parce qu'il est doux au toucher, onctueux ; de la prudence, parce que ses veines sont fines, compactes, et qu'il est solide ; de la justice, parce qu'il a des angles, mais ne blesse pas ; de l'urbanité, parce que, suspendu (à la ceinture en guise d'ornement), il semble descendre jusqu'à la terre ; de la musique, parce que par la percussion on en tire des sons clairs, élevés, prolongés et finissant d'une manière abrupte ; de la sincérité, parce que son éclat n'est pas voilé par ses défauts ni ses défauts par son éclat ; de la bonne foi, parce que ses belles qualités intérieures se voient à l'extérieur, de quelque côté qu'on le considère ; du ciel, parce qu'il ressemble à un arc en ciel blanc ; de la terre, parce que ses émanations sortent des montagnes et des fleuves (comme celles de la terre) ; de la vertu, parce qu'on en fait des tablettes et des demi tablettes

En conséquence, il est impossible que les corps des personnages soient présentés sans vêtement en public, finalement, le vêtement fait partie de l'esthétique du corps. Le fait que l'esthétique féminine soit représentée par le vêtement est aussi une caractéristique de la représentation du corps dans l'art chinois.

En appliquant les caractéristiques de la légèreté et de la flexibilité au vêtement, les peintres intelligents peignent les figures féminines. Ils traitent soigneusement les habillements et les gestes de ces personnages qui font toutes sortes d'activités comme : remuer un éventail, jouer de la musique, coudre un vêtement, jouer avec un bébé, voire faire du sport. A travers ces actions, le changement de la ligne des vêtements est influencé, il s'anime pour donner un sens rythmique, fluide au corps. Le corps est déterminé par le vêtement. Par contre, si les personnages sont sans habits, les peintres n'ont plus de solution pour représenter l'esthétique du corps féminin[475].

Le fait de recouvrir le corps du cou jusqu'aux pieds implique que les artistes négligent la représentation du corps lui-même. C'est ce que nous montre la représentation des figurines des guerriers de terre cuite dans le Mausolée Yangling de la dynastie Han. (figure 10) Les visages de ces statues sont représentés de manière délicate, mais pas leur corps qui sont nus et juste ébauchés. En fait, ces corps rudes étaient cachés par des vêtements de soie ou de lin multicolores. Le corps est apparu après la disparition des vêtements au fils des siècles. Ces figurines montrent que les anciens Chinois attachaient de l'importance à l'habit, plutôt qu'au corps lui-même.

Dans les peintures érotiques chinoises, appelées « Chungong hua » (春宫画, en français « *les peintures du palais du printemps* », en anglais (une transcription japonaise) « *Shunga* »), le corps est montré, même si la contemplation de ces peintures est réservée généralement à l'espace intime, souvent la chambre. D'après John Hay, ce qui est représenté dans les Chungong hua, c'est la nudité (nakedness), et

---

que les envoyés des princes offrent seules (sans les accompagner d'autres présents) ; de la voie de la vertu, parce que chacun l'estime. » On lit dans le Cheu king : « Je pense à mon seigneur ; il est doux comme le jade. Voilà pourquoi le sage fait grand cas du jade. »

[475] Guo Yimin 郭宜旻, « Reserch of the Body in shunga and 'the Hanlin Style' frome HuanYin jinzhen (春宫画的人体与 « 花营锦阵·翰林风»之探究) », in *Yiyi Fenzi 议艺分子*, n°22, 2014, p.21-32. p.23.

non le nu (nude). Donc, si on parle de nu, Hay pense que le corps est absent dans l'art chinois. François Jullien a exprimé dans son livre *De l'Essence ou Du nu* une opinion similaire. Il a écrit « s'il est un vaste espace culturel où le nu n'ait jamais pénétré, où il soit resté complètement ignoré, c'est bien en Chine[476]. » Quant à la différence entre le nu et la nudité, selon Hay, le nu est le point de départ neutre pour notre perception du corps[477], on le voit souvent dans les peintures et les sculptures occidentales ; mais « la nudité, peut désigner, s'obscurcir au lieu de laisser voir ; et se définir par l'habillement au lieu de la peau[478]. » Kenneth Clark a également distingué les deux :

> La langue anglaise dispose d'un vocabulaire suffisamment riche et précis pour distinguer la nudité du nu. La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvons dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé[479].

Pour donner un exemple, on peut regarder l'illustration de *Fleur En Fiole D'or* [480](figure 11). Il est évident que sans les vêtements, les Chinois ne savent plus comment montrer la beauté du corps : le corps nu n'évoque pas le corps au sens esthétique, ni au sens de l'anatomie, il est sans forme, la peau blanche est sans carnation, les proportions de la tête et du corps ne sont pas réalistes. Les personnages, au corps plat et primitif montrent crûment des gestes sexuels, qui nous donnent l'impression que ces personnages sont en train d'imiter les gestes présentés dans "des

---

[476] François Jullien, *De l'Essence ou Du nu*, Éd. du Seuil, 2000, p.41.

[477] John Hay, The Body Invisible in Chinese Art, voir dans le chapitre II du livre *Body, Subject and Power in Chin*a, Ahgela Zito and Tani E. Barlow, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p.42.

[478] *ibidem*. p.44. Although there was no nude in China, there was certainly nakedness...Nakedness, it could be said, obscures rather than reveals; and garments define rather than hide.

[479] Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Edition Penguin, New York, 1980, p.1. traduit en français par Martine Laroche, voir dans *Le nu*, Tome I. Edition Hachette Littératures, Paris, 1998. p.19.

[480] *Fleur En Fiole D'or* ou *Jin Ping Mei*, un roman naturaliste chinois écrit par un anonyme du XVI^{e} siècle (la dynastie Ming). L'auteur a pris un pseudonyme : Lanling Xiaoxiao sheng (littéralement Erudit railleur de Lanling). L'Edition ChongZhen contient deux cents illustrations de la dynastie Ming.

livres de la chambre"[481]. Nous trouvons assez souvent la présence d'un personnage observant secrètement la scène du dehors. C'est-à-dire que la présentation du corps dénudé est intégrée dans une histoire, et devient une partie d'une scène de roman. Par conséquent, c'est l'histoire qui est le plus important et non le corps. On peut dire que le corps dans le Chungonghua n'est pas considéré comme un objet artistique, mais qu'il est celui qui porte des fonctions pragmatiques : les motifs principaux de ce type de peinture sont l'excitation sexuelle, l'éducation sexuelle et—fonction incongrue—la protection contre les mauvais esprits. De plus, dans ces peintures, le personnage qui regarde furtivement les corps dénudés du dehors porte un regard social sur ce qu'il voit, en particulier les femmes, car celles-ci ont presque toujours les pieds couverts. Ainsi les hommes caressent les chaussures des femmes, mais pas leurs pieds nus. Il faut savoir que toucher la chaussure d'une femme est un comportement sexuel. Par conséquent, les peintres mettent consciemment les personnages sous le regard de la société.

Parlons désormais d'un autre genre de peinture qui existait dans un contexte plus sérieux, comme le rouleau *Treize empereurs du passé*[482]. (figure 12), nous observons que la représentation des personnages suit l'ordre du statut social. Cela n'est pas parce qu'il s'agit de l'empereur, mais plutôt, parce que la Chine était une société hiérarchique. En réalité, presque toutes les peintures classiques chinoises suivent cette règle. La taille, la proportion et la position du personnage sur l'espace du papier sont déterminées par le statut social du personnage. Les personnages importants, comme l'empereur, le général, les parents, se trouvent au milieu, et avec une taille plus grande et imposante que les personnages situés à leurs côtés. On a dit plus haut que la

[481] Livre de la chambre 房中书, selon R.H. VAN Gulik, ces livres enseignent aux hommes l'art de la chambre, c'est-à-dire les exercices pratiques sexuels qui permettent de garder une relation sexuelle harmonieuse, et qui sont profitables à la santé et à la longévité. Ces livres sont sérieux, ils fournissent une direction au maître de la famille. Depuis les dynasties Qin et Han, les Chinois utilisent largement "les livres de la chambres" accompagnés d'illustrations. Consulter sur R.H. VAN Gulik, *A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, Etidion Leiden Netherlands, 1974.

[482] Yan Liben (vers 600-673), les treize empereurs des dynasties Chen, Zhou, et Sui. Rouleau horizontal, Boston, Museum of Fine Arts.

représentation du corps dans l'art chinois ne tient pas compte du volume du corps, mais quand un corps a un rapport avec le pouvoir (politique, familial etc.), le volume du corps est alors mis en relief.

4.4.2. La beauté

Quant à l'évaluation de la beauté du corps physique, elle n'est jamais détachée d'un regard moral. Nous avons montré que les Chinois préféraient la peau blanche des femmes. Mais cette représentation n'est pas anodine ni dénuée de sens caché : selon certains chercheurs, la blancheur rappelle la pureté de la femme dans sa mentalité et dans son comportement. Et les caractéristiques esthétiques du corps comme une taille mince et une allure frêle, ainsi que des pieds bandés, sont liés à la représentation de femmes gentilles, délicates, obéissantes et dépendantes des hommes. Nous allons voir désormais que la beauté physique n'est déterminée que par des attraits moraux et vertueux. Dans un ancien poème « Le Paon », la beauté de Madame Liu Lanzhi est liée à sa réputation, elle est ici diligente, intelligente, habile et soumise :

« À treize ans je savais tisser,

À quatorze ans je pouvais tailler,

À quinze ans je jouais du kong heul (un instrument à 25 cordes) ,

À seize ans je lisais poèmes et histoires

...

Je travaille en obéissant à mes beaux-parents.

Je n'ose régler mes actes de moi-même

Je ne cesse de travailler.

J'ai assez de peine et de fatigue

Je me crois sans défaut.

Je les sers et pourvois à leur vie,

Pour les récompenser de leurs bienfaits[483]. »

Ces vers impliquent qu'une femme impeccable est une femme qui s'occupe avec ferveur des tâches qui lui incombent. Par rapport à la mise en relief de ces qualités, la description de sa beauté n'est mentionnée que pendant sa toilette du matin. Ainsi dans « Chanson de Lo-Feou », la beauté de Lo-Feou a pour conséquence que « les faucheurs oublient de faucher, et les piocheurs de piocher[484]. » Ce qui rend ce poème si célèbre dans l'histoire de la littérature chinoise est que Lo-Feou se tient à sa conduite de femme (妇道, traduit littéralement : le Tao de la femme) et refuse spontanément et de façon intelligente les avances d'un seigneur. Lo-Feou est le modèle de la femme idéale dans la culture chinoise. La même situation se retrouve dans les œuvres littéraires de toutes les époques. Nous pouvons dire que dans la culture chinoise, l'évaluation du corps s'accompagne toujours d'une considération morale.

Ce phénomène dans la littérature classique implique que pour une femme chinoise, la beauté physique n'est pas primordiale, contrairement aux qualités intérieures. Confucius avait séparé la beauté (visuelle), et la morale (comportementale, mentale) quand il parle de la musique. Pour Confucius, la beauté est dans la forme, la morale est le contenu. D'après lui, la perfection est l'harmonie entre la forme et le contenu, donc, c'est l'union de la beauté physique et d'une bonne morale (尽美又尽善). Li Yu (1610-1680) qui avait fait des recherches exclusivement sur la beauté des femmes de la dynastie Qing a écrit dans sa pièce *Fengzhengwu* (风筝误) : « Il y a trois standards de beauté féminine : le premier est la beauté innée, le deuxième est le charme, le troisième est l'aptitude[485]. » Parmi ces trois standards, l'apparence n'occupe qu'une place ; les deux autres se fondent sur les qualités intérieures, dont la morale est considérée comme la qualité la plus brillante. En Chine

[483] Le Paon, ancien poème chinois, d'après la traduction de Tchang Fong, modifiée, Jouve & Cie, éditeurs, Paris, 1924.

[484] Chanson de Lo-Feou, voir dans *Anciens poèmes chinois d'auteurs inconnus*, traduits par TSEN TSONMING, Édition Ernest Leroux, Paris, 1927.

[485] Li Yu 李渔, *Feng Zhengwu* 风筝误, scène II. He Sui 贺岁.

la beauté du corps doit être complétée par la vertu et la morale qui sont les éléments principaux de ce qu'on appelle la beauté intérieure qui est la manifestation d'une bonne âme et qui représente les qualités vertueuses d'une personne.

Cette tendance se manifeste également dans la peinture de personnages. *Femmes avisées et bienveillantes*[486] est une peinture adaptée du texte rédigé par ZhangHua qui traite des douze vertus des femmes et qui définit les grands principes de la conduite des femmes. Parmi les douze tableaux qui correspondent chacun à une vertu, le dessin "Xiu (parer) Rong (visage, apparence) Shi (décorer) Xing (nature, morale) (修容饰性 : littéralement apprêter le visage et perfectionner la morale)" représente une femme se regardant dans un miroir (figure 13). A côté du dessin est écrit : « vous savez toutes embellir votre visage, mais rares sont celles qui savent embellir leur nature[487]. » Nous trouvons la même chose dans l'autoportrait de ShenZhou (1427-1509) de la dynastie Ming (1368-1644) (figure 14). Dans l'histoire chinoise, l'autoportrait commence à se développer relativement tard à cause du statut socialement bas du peintre. Les peintres qui précédent Gu Kaizhi n'ont même pas le droit de signer de leur nom leurs tableaux. Mais, les portraits et les autoportraits réalisés depuis la fin de la dynastie Ming nous montrent que la raison la plus importante est qu'une conscience de soi accompagne le réveil de la valeur d'un individu. L'autoportrait est un genre qui s'attache à la fois au corps physique, et à la psychologie, ce qui implique un examen de conscience de soi. Malgré tout, ShenZhou a ajouté un texte au-dessus de son autoportrait :

« Les autres disent que mes yeux sont petits, ils disent aussi que ma bouche n'est pas assez fournie, je ne peux pas le savoir moi-même, ni ne connais l'importance de l'apparence, je ne crains pas que ma vertu en soit blessée[488]. »

---

[486] Femmes avisées et bienveillantes ou Nv shizhen tu (女史箴图) : une peinture en rouleau horizontal de Gu Kaizhi (345-406), Londre, British Museum.

[487] Traduction se trouvant dans *La peinture chinoise*, Emmanuelle Lesbre, Liu Jianlong, Edition Hazan, Paris 2004, p.26. 人咸知修其容，莫知饰其性。

[488] Le texte original écrié par Shen Zhou est : 人谓眼差小，又说须太少，我自不能知，亦不知其失面目何足较，但恐有失德。

En conclusion, il semble que les Chinois s'attachent à l'importance de la beauté intérieure, c'est-à-dire la morale, et que dans l'ancienne société chinoise, la beauté physique, ne possède pas de valeur indépendante. En ce sens, la beauté physique n'est qu'un élément qui rend un personnage encore plus appréciable une fois que sa beauté intérieure a été révélée.

En Chine, il y a toujours une séparation entre la beauté physique et la beauté intérieure dite morale, c'est-à-dire que, soit la beauté de quelqu'un se combine avec des caractères comme la gentillesse, la fidélité etc., dans ce cas, le personnage est célébré comme un modèle d'être humain ; soit, sa beauté n'est que physique, le personnage est alors condamné à sa perte et à celle de ses proches. Les drames du roi Zhou de la dynastie Shang, et du roi You de la dynastie Zhou, rappellent aux Chinois le danger de la beauté superficielle, ces rois ayant conduit leur pays à la ruine à cause de leur amour pour les femmes. Pour prévenir plus ou moins ces désastres, la figure féminine est alors transformée : la beauté féminine s'accompagne alors d'une fragilité, c'est-à-dire que la femme doit nécessairement être quelqu'un de faible, maladif ou d'un statut social humble. Ici, on découvre la raison qui légitime la faiblesse physique des femmes dans l'esthétique de l'ancienne Chine. Dans le cas contraire, les femmes risquent de mettre en danger leur réputation et d'être perçues comme des êtres immoraux ayant la capacité de léser la société.

En revanche, un homme hideux, singulier ou handicapé mais honorable peut être apprécié des autres. « Le ciel et la terre sont d'une beauté majestueuse[489] », Zhuangzi en quête de cette beauté décrit alors dans son essai un groupe d'hommes particuliers : certains sont handicapés et amputés (Wang T'ai, Chen-t'ou Kia, Chou-chan), certains sont hideux ou d'apparence singulière voire difformes (Zhi lishu), ou hideux et bossus (T'o), certains sont même déformés par la variole (Tseu-yu). Malgré leur apparence, Wang T'ai « avait pu grouper autour de lui autant de disciples que Confucius[490] » ; « Un bossu dont les pieds étaient tordus et qui était dépourvu de

[489] Tchouang-tseu, chapitre XXII Intelligence Voyage dans le nord, traduit par Liou Kia-hway, p.246.

[490] *Ibidem.* Chapitre V La vertu surabondante et authentique, p.78.

lèvres, alla convaincre le duc Ling de Wei. Celui-ci fut si enchanté de cet infirme que, regardant un homme bâti normalement, il lui trouva le cou trop long[491]. » Un homme hideux, « On l'appelait T'o le hideux, ne pouvait plus être oublié des hommes qui avaient vécu avec lui. Les femmes qui l'avaient connu disaient à leurs parents : "Je préfère devenir la concubine de cet homme plutôt qu'être l'épouse d'un autre." Et le nombre des femmes dépassait la dizaine[492]. »

Pourquoi ? Selon Zhuangzi, l'apparence est donnée par le Tao, et le corps par le Ciel, l'homme doit suivre sa nature, donc ne pas ajouter une valeur ou un jugement subjectif sur son corps. Les gens ne veulent pas tomber dans la situation de ces hommes imparfaits, mais ces hommes suivent leur nature, ils se contentent de leur situation, et n'en éprouvent pas de douleur. Zhuangzi a dit en empruntant les paroles de Confucius « savoir ce contre quoi on ne peut rien et l'accepter comme sa destinée, seul le sage en est capable[493]. » Donc, la laideur n'empêche pas les gens de devenir des sages ; en revanche, les gens qui ne voient que les imperfections du corps, et qui ne développent pas leurs qualités morales doivent avoir honte.

Généralement, les Chinois manifestent de la défiance à l'égard de la beauté physique. Cependant, l'apparence physique n'est pas considérée comme immuable. N'oublions pas que dans la philosophie chinoise, c'est le Qi qui donne la forme de tous les êtres, tout comme l'inconstance du Qi l'apparence est aussi une chose qui se transforme. L'apparence change au fur et à mesure du vieillissement et des interventions de l'homme, mais pas seulement. Nous voyons dans de nombreux contes et nouvelles fantastiques qu'après un entraînement spécial, les animaux, les arbres, même les pierres peuvent se transformer en figure humaine, c'est le cas des contes intitulés *À la recherche esprits*[494] et *Les Chroniques de l'étrange*[495]. Par exemple on trouve dans *Paopuzi*, « le renard, le chacal et le loup vivent huit cents ans, et lorsqu'ils

[491] *Ibidem.* p.85.

[492] *Ibidem.* p.82.

[493] *Ibidem.* p.81.

[494] Gan Bao 干宝 (286 ap. J.-C.-336 ap. J.-C.), *Shoushenji* 搜神记.

[495] Pu Songling 蒲松龄 (1640 ap. J.-C.-1715 ap. J.-C.) *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异.

atteignent l'âge de cinq cents ans, ils savent prendre forme humaine[496]. » La cause de leur transformation est presque toujours décrite par la même formule « cueillir le souffle spirituel du Ciel et de la Terre, prendre l'essence énergique du soleil et de la lune[497] ». Beaucoup d'histoires de renards nous montrent que pour avoir une énergie plus efficace et pour maintenir leur forme humaine, ces renards s'approchent ou séduisent l'homme et aspirent son souffle, voire ils se transforment en jolies femmes et absorbent l'énergie de l'homme lors d'un rapport sexuel[498]. En conséquence, séduire les hommes grâce à son apparence et à son corps est considéré comme lubrique, pervers et dangereux.

Ici, on voit qu'il y a une zone d'intersection entre l'image du renard et celle de la femme, en particulier la jolie femme. En conséquence, les femmes séduisantes sont diabolisées, la beauté extérieure crée de la méfiance. « J'ai entendu dire que les renards immortels sont tous très beaux[499] » et dans *Luoyang Jialan ji* qui présente l'histoire de la dynastie Wei du nord il est dit que tous les gens affirment que les femmes portant des vêtements colorés sont des renardes[500]. En bref, dans le monde imaginaire des Chinois, le corps physique possède un sens ambigu, avoir un corps humain ne veut pas dire que l'on en est un. L'attachement à l'importance de la morale

---

[496] Ge Hong 葛洪 (283 ap. J.-C.-363 ap. J.-C.), *Paopuzi (La voie des divins immortels)*, Traité du maître qui porte la simplicité, chapitre III Répondre au vulgaire, traduit du chinois par Philippe Che, Edition Gallimard,1999, p.83.狐狸豺狼，皆寿八百岁。满五百岁，则善变为人形。

[497] Cai Tiandi zhi Lingqi, Shou Riyuezhi Jinghua 采天地之灵气, 受日月之精华. On trouve cette expression fréquemment dans les romans fantastiques, par exemple dans *L'Investiture des dieux* (Fengshen Yanyi), un roman de la dynastie Ming.

[498]Lang Ying 郎瑛, *Qixiu Leigao* 七修类稿, siba.jiu b-a.四八.九 b-a, voir dans L.Goodrich and Fang, eds, *Dictionary of Ming Biography*, p.791-793. cité dans Kang Xiaofei 康笑菲, *The cult of the fox*, Edition Hangzhou 杭州, ZheJiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2011, p.62-63. 狐每半夜即潜入贫破家屋，至卧榻中，出口受人鼻息…如此久之，便能变化，遂与民间男妇相淫乱，各寻其雌雄以合。

[499] Liu Shoumei 刘寿眉, *Chunquan wenjianlu* 春泉闻见录, 10a et dans Pu Songling 蒲松龄, Maohu 毛狐; dans *LiaoZhai Zhiyi* 聊斋志异, p.430; voir aussi dans Zhao Shijing 赵士敬, « Yangzhou meng 扬州梦 », dans Lu Lin 陆林, *Qingdai biji xiaoshuo leibian* (*jingguai juan)*清代笔记小说类卷(精怪卷, p.53-55. (吾)闻狐仙皆国色) cité dans Kang Xiaofei 康笑菲, *The cult of the fox*, Edition Hangzhou 杭州, ZheJiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2011, p.67.

[500] Yang Xuanzhi 楊衒之, *Luoyang Jialanji* 洛阳伽蓝记, volume IV Fa Yunsi 法云寺, Edition Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2010, p.145.

semble résulter de la méfiance du corps. C'est parce que c'est seulement une forme qui a la capacité de se transformer que le corps est moins fiable, que les Chinois cherchent l'essence de l'homme dans sa morale.

Chapitre III. Le corps au cinéma

« Le corps est une réalité figée sur la pellicule et un concept abstrait ; sujet filmé et construction imaginaire, il est matière et signe. L'art cinématographique fait du corps un réceptacle et un médium aux fonctions multiples, à la fois dramatiques et symboliques. Il n'est pas vain de remonter aux origines du verbe « incarner », au latin ecclésiastique incarnare qui ne renvoie pas seulement à l'image christique mais évoque la chair, le charnel dans son association à l'esprit[501]. »

III.1. Le corps au cinéma : une création relie deux aspects

Le corps humain représenté par l'image cinématographique n'est jamais simplement un corps individuel. Nous avons vu en effet que le corps est construit par la société, la culture. Donc, nous ne pouvons pas considérer nos corps seulement comme résultant de nos agissements individuels ; ils sont influencés par la famille, la classe sociale, la nation etc., éléments de la mise en scène du corps assignables à une époque, à un contexte géographique, social et culturel. Béla Balázs s'est demandé quel pourcentage, parmi les caractéristiques d'un individu, était dû à sa propre personnalité, à sa famille et à sa nation. Ce n'est pas facile à dire, mais pour Balázs, le cinéma est la façon la plus juste et la plus claire de représenter cette proportion[502].

Quand notre attention est attirée par un corps dans un film, nous voyons la façon dont ce corps intervient dans la société et la société où le corps habite. Par exemple, dans les films de propagande soviétiques, allemands et italiens de 1930 à 1945, et les films de propagande chinois pendant la Révolution culturelle entre 1966-1976, le corps est souvent présenté comme exaltant la volonté, la gloire nationale, et comme un instrument pour la guerre qui doit à tout moment être prêt à se sacrifier pour le Parti et l'Etat. Nous voyons bien aussi l'influence de l'économie sur le cinéma

[501] Andréa Grunert, « Préambule : de la construction du corps au cinéma », dans *Le corps filmé*, éditeur Charles Corlet, cllection Cinémaction, 2006, p.26.

[502] Béla Balázs, *L'homme visible et l'esprit du cinéma (Ke jian de ren : dianying wenhua, dianying jingshen)*, traduit en chinois, 2000, p.37.

en comparant le néoréalisme italien avec les superproductions américaines d'aujourd'hui. Cette influence économique ne se manifeste pas seulement dans les costumes, les accessoires ou la scénographie, mais plus profondément dans le thème du film, le comportement et l'allure des personnages.

Quand nous analysons le corps au cinéma, nous analysons inévitablement une partie de la société et de la culture. Cela peut expliquer pourquoi nous éprouvons beaucoup de plaisir quand nous regardons des films étrangers. Dans un film étranger lorsque nous voyons les expressions du visage, les gestes, les costumes éloignés de notre vie, nos regards sont frappés, puis nous nous rendons compte de la différence sociale et culturelle. Donc, à travers la représentation du corps, nous pouvons approcher une identité nationale,

III.1.1. L'importance du corps au cinéma

Avant le XX^{e} siècle, toutes les connaissances et les expériences de l'humain sont enregistrées et diffusées par l'écriture ou le dessin. En s'appuyant sur les mots, les idées visibles se transforment en idées lisibles et la culture visible se transforme en concept de la culture[503]; nous pouvons citer les paroles d'un ancêtre, mais non ses gestes ni les expressions de son visage qui accompagnaient ses paroles. Balázs a remarqué que l'expression corporelle a régressé alors que l'imprimerie se développait. Parce que « l'âme a été concentrée et cristallisée principalement dans les mots, il n'y avait plus besoin des moyens d'expression fournis par le corps. Pour cette raison, nos corps ont grandi sans âme et vides. Ce qui n'est pas utilisé se détériore[504]. »

Par rapport aux mots, le dessin donne souvent des informations limitées même ambiguës. Ainsi dans le film chinois *Shower* (Zhang Yang, 1999), le fils aîné retourne chez son père en pensant qu'il vient de mourir, parce qu'il a reçu un courrier avec un

[503] Béla Balázs, *Theory of the Film: Caracter and Growth of a new art*, traduit en anglais par Edith Bone, London, Dennis Dobson LTD. 1931, p.40.

[504] *Ibidem*. p.41. (The soul has been concentrated and crystallized chiefly in the word. There was no longer any need for the subtler means of expression provided by the body. For this reason, our bodies grew soul less and empty what is not in use, deteriorates).

dessin de son frère handicapé mental représentant un homme allongé. Mais son frère voulait juste montrer que le père était endormi.

Après l'invention du cinéma, l'image du corps dans sa dimension vivante est enfin enregistrée et diffusée. Sans l'aide des mots, seulement à travers ce qu'il montre, l'homme peut exprimer ses expériences, sa personnalité, ses émotions, ses humeurs, même ses pensées. Ainsi, « l'homme est redevenu visible[505]. » Voici ce que dit Merleau-Ponty de l'apport du cinéma :

> « Le film ne se pense pas, il se perçoit. Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons[506]. »

Au cinéma, la question de la représentation du corps est essentielle. Dès l'invention du cinéma, l'homme a tourné sa caméra vers le corps humain. Ainsi nous pouvons rappeler les premiers films comme : *La Sortie des usines Lumière* (1895) et *L'arroseur arrosé* (1895). Dans ces premiers films, on trouve toujours l'image de l'homme, précisément de son corps. En fait, étant donné que ces films sont tournés avec une caméra fixe, dans la durée du plan, les corps sont les objets principaux qui offrent le mouvement et un récit. Dans les films muets tournés plus tard, même s'il y a le mouvement de la caméra, le corps de l'acteur est toujours une première matière à filmer. Nous voyons surtout dans les comédies, grâce à sa grande malléabilité, que le corps n'est pas seulement support du personnage, mais qu'il est aussi le lieu de production des émotions et du sens. Ainsi, il semble que le cinéma soit l'outil le plus réaliste et le plus abouti pour représenter l'homme.

---

[505] *Ibidem*. p.41.

[506] Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *SENS ET NON-SENS*, 5e édition, collection Pensées. Paris, Les Éditions Nagel, 1966, p.72.

Quand le cinéma a été réparti en différents genres, par exemple les films policiers, les westerns, les films historiques, les films d'aventure, les films de guerre, les comédies, nous comprenons que le genre du cinéma est caractérisé en grand partie par la façon de présenter le corps à travers les codes vestimentaires, le style comportemental, le cadrage, le rythme du montage et les lumières etc. Nous pouvons dire que sans la représentation du corps de l'homme, la plupart des films qu'on voit actuellement n'existeraient pas.

III.1.2. Les éléments qui relient le corps et le cinéma

Il semble que le corps de l'homme et le cinéma aient un lien naturel. Cette hypothèse se construit sur certaines caractéristiques du corps et du cinéma. En suivant les trois pistes de convergence entre le corps et le cinéma, nous allons approcher les façons dont le cinéma rend visible, fabrique et met en valeur le corps ; les techniques et les stratégies filmiques que le corps et le cinéma mettent en valeur l'un et l'autre.

1.2.1. Être visible et rendre visible

Le cinéma est un art audiovisuel qui, à partir d'un certain éclairage de la réalité, rend visibles des objets sous la forme d'images enregistrées sur la pellicule ou transformées en données numériques. Dans tous les cas, la pensée et le contenu du cinéma doivent être visibles et être perçus, parce que l'accomplissement du cinéma ne s'exprime pas simplement dans la réalisation, mais aussi dans la réception des images par le regard du spectateur. Donc, être visible est une condition de l'expression du cinéma.

Le corps n'est pas transparent ; il est visible. A la différence de l'âme, dont on peut sentir la présence, le corps est ce que l'on voit. Ainsi le corps peut être représenté dans sa dimension matérielle par l'image. Au cinéma, le corps est d'abord un objet filmé pendant le tournage. Par rapport au corps qu'on voit ou qu'on ignore dans la vie quotidienne, la première chose que le cinéma fait au corps est de le rendre visible. Quand le corps apparaît comme une matière du cinéma, il est plus possible de

l'ignorer. Mais le cinéma en tant qu'art n'en reste pas là, il va plus loin. A travers la dynamique du montage, le changement de cadrage, la durée du plan, le mouvement de la caméra, l'ambiance créé par les couleurs et les lumières, le contrôle sur champ et hors champs, montrer et cacher, le corps (sa totalité et ses fragmentations) peut être accentués : le visage, la main, les yeux, la silhouette, l'éclat de la peau du personnage peuvent être le plus beau ou bien le plus laid, hors norme, et même monstrueux, tels qu'on ne les voit jamais dans la réalité. On peut même dire que le cinéma est passé maître dans l'art de la représentation du corps.

Par ailleurs, le corps est l'objet principal à regarder pendant la projection du film. Étant donné que le corps est visible, il est naturel qu'il devienne un objet à regarder. Cependant ici, le corps est un objet qui appelle spécialement le regard du spectateur, c'est-à-dire qu'il n'est pas comme n'importe quel objet visible qui apparaît sur l'écran du cinéma ; le corps est ce qui concentre le regard.

Le regard apporte souvent au spectateur une volupté qui satisfait donc le désir. La psychanalyse appliquée au cinéma montre que se révèle par lui à la conscience toute une dimension cachée de la vie psychique. Jean-Louis Baudry pense que l'« interpellation » par le cinéma du spectateur est provoquée implicitement par le contenu du film et la machine cinématographique. Metz pense que le cinéma a des rapports avec la libido du spectateur donc avec son désir. Le plaisir que prend le spectateur à regarder l'image cinématographique répond à un désir primordial. Ce désir primordial vise plus ou moins le corps d'autrui. Donc, le désir du spectateur se projette sur la forme du corps de l'homme.

Bien que le sexe de ce spectateur ne soit pas précisé, le film est souvent considéré du point de vue du sexe masculin pour lequel le corps féminin devient objet à regarder. C'est ainsi que s'est mise en place une critique féministe du cinéma ; à cet égard Laura Mulvey a remarqué que :

« Dans un monde ordonné par le déséquilibre sexuel, le plaisir à regarder a été divisé entre dimension active / masculine et passive / féminine. Le regard masculin, fixe, déterminé,

projette ses fantasmes sur la forme féminine, ce processus étant favorisé par un style conséquent[507]. »

Ainsi, « regarder - être regardé », double exigence qui commande la façon dont les femmes, spécialement leur corps, doivent être regardées dans le spectacle, apparaît comme étant au centre de la critique féministe du cinéma.

Au cinéma, il y a trois sortes de regard : le regard d'un personnage porté sur un objet quel qu'il soit (chose ou corps) sur l'écran ; le regard de la caméra qui enregistre tous les événements ; et enfin le regard des spectateurs sur l'écran. Nous remarquons que c'est souvent en partant du corps et en le suivant que les deux premiers regards contribuent à faire avancer l'histoire racontée par le film. Ainsi, le corps est codifié par le récit. Par exemple, une façon de faire avancer l'histoire est que la caméra se déplace en suivant le mouvement du corps du personnage ; et alors le regard du personnage dirige le regard de la caméra ou celui du spectateur dans une autre direction. Celui du spectateur est orienté grâce à ces deux premiers regards ; dans le regard du spectateur, le cinéma est enfin accompli. Ainsi, le cinéma est comme le lieu de l'articulation des trois regards, notamment des deux premiers pour montrer au troisième. Nous pouvons évoquer l'expérience de Koulechov. Dans sa reconstitution de trois séquences, il y a d'abord le regard de l'acteur Mosjoukine, ensuite le regard de la caméra sur le visage de Mosjoukine et puis sur une assiette de soupe, ou sur un cercueil dans lequel repose un enfant, ou encore sur une femme allongée sur un canapé. Et enfin un regard de spectateur qui relie l'image du visage de l'acteur à l'image suivante. Ainsi, le corps de l'acteur en tant que sujet qui émet une action (un regard) devient plus visible parce qu'il n'est pas seulement présenté comme objet mais aussi a une fonction comme sujet.

De toute façon, le corps peut être compris comme un instrument pour l'expression du cinéma : le corps est un matériel propre à animer et à enrichir l'image,

[507] In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly.

ainsi qu'une condition pour construire le récit. Quel que soit l'état du corps, beau ou laid, jeune ou vieux, en bonne santé ou handicapé, difforme, même mutant, le corps de l'homme au cinéma peut être protéiforme. Cela laisse aussi un espace à la création du film fantastique. Le corps de l'homme peut être modifié par le maquillage et par le travail sur l'image en un être imaginaire, par exemple, en miniaturisant, en animalisant le corps humain. Si le corps n'est pas comme ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire que si l'homme a deux têtes ou n'a pas de bras ou encore si la couleur de sa peau est bleue...cela n'empêchera pas l'apparition du corps au cinéma. Ce qui est important, ce n'est pas que le corps ait telle ou telle forme, mais qu'il soit la substance matérielle de nous, humains, et donc il est la matière première du cinéma.

Ainsi on voit que la forme du corps n'est pas importante, et même dans certains films d'animation ou dans certains films de science-fiction comme dans les films fantastiques, il n'y a pas de corps humain véritable ; ils sont imaginés ; ce sont parfois des êtres animés comme des animaux ainsi que des êtres inanimés comme des objets mécaniques ou même inertes qui sont animés, comme on le voit avec les personnages du film *Panique au village* (2009). Mais tous ces supports sont toujours humanisés, et ils empruntent les moyens d'expression de l'homme, par exemple l'habillement, le maquillage, l'expression visuelle, la parole, la relation entre eux ; ils sourient, ils pleurent, ils vivent selon la logique de la société humaine. Donc, en effet, leurs corps sont des transformations des corps humains. Même dans des films documentaires sur les animaux, nous nous représentons leurs corps de la même manière dont nous représentons notre propre corps. Comme l'écrit Stanley Cavell pour analyser l'image des animaux :

« Dans les photos des animaux il y a une tendance à les priver de leur caractère interne, et de leur attribuer une forme humaine (les anthropomorphiser). Est-ce parce que l'humain projette sur eux sa propre capacité de connaître la caméra, le point de vue humain de la

conscience de soi ? Il me semble aussi que la photo a tendance à anthropomorphiser la nature[508]. »

Cavell parle de la photo, mais nous voyons les mêmes phénomènes dans le cinéma, le film documentaire *La Marche de l'Empereur* (Luc Jacquet, 2005) en est un exemple. La façon de représenter le corps de manière humaine n'est pas seulement utilisée pour les objets et les animaux, mais aussi pour les plantes. Ainsi Rudolf Arnhein remarque que « La caméra Single-frame a révélé que tous les comportements de la substance organique se distinguent par des gestes expressifs et significatifs qui étaient pour nous autrefois considérés comme des privilèges de l'homme et de l'animal[509] » ; quand on observe une plante grimpante, nous voyons une sorte de mouvement indicatif de l'anxiété, du désir, et de l'accomplissement heureux. De même, pour un germe recouvert par une plaque de verre, l'action qu'il met en œuvre pour lutter contre cet obstacle ne ressemble pas à la force mécanique des machines. « Il y a une lutte désespérée, un effort visible, une évasion fière et victorieuse qui marquent le passage de l'oppression à la liberté. Les processus organiques présentent leur caractéristique « humaine », y compris au niveau microscopique[510]. »

En conséquence, le cinéma n'a pas simplement "vu" le corps de l'homme. En tant qu'art qui transforme les objets en image, le cinéma permet que, dès que des objets apparaissent, ils deviennent d'emblée des objets à regarder, ou même, pas seulement à regarder, mais aussi à lire. Quand le corps est présenté sur l'écran, donc dans un espace limité par le cadre, il y a la volonté non seulement de le rendre visible mais aussi de mettre l'accent, par la place qui lui donnée, sur telle ou telle signification. De plus, le cinéma a découvert une façon de regarder le monde selon la

---

[508] Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and LondonEnlarged Edition, p.119. (In photographs of animals it tends to deprive them of their innerness, to anthropomorphize them. Is that because we project upon them a human capacity for recognizing the camera, a human prospect of self-consciousness? It also seems to me that photographs tend to anthropomorphize nature itself.)

[509] Rudolf Arnhein, *l'Art et la perception visuelle*, traduit de l'anglais, *Art and Visuel Perception*, university of California press, 1974, p.385.

[510] *Ibidem*. p.385.

forme du corps de l'homme. Comme Laura Mulvey a écrit : « La convention du cinéma mainstream fixe son attention sur la forme humaine. Ainsi les plans, l'espace, les histoires sont tous anthropomorphiques[511]. » En conclusion, d'un côté, le cinéma contribue de façon particulière à nous permettre de comprendre le monde selon le modèle corporel de l'humain ; d'un autre côté, sous n'importe quelle forme, « le corps » est toujours présent au cinéma.

1.2.2. Le mouvement

Kracauer pense que la différence la plus importante entre le cinéma et les autres arts, par exemple la littérature, la sculpture, la peinture etc., est que le cinéma est adapté pour représenter l'homme ou les choses en mouvement, par exemple lorsque les passagers marchent, les ouvriers travaillent, le train entre en gare etc.[512]. Le mouvement apporte également une connivence entre le corps et le cinéma : « La spécificité du cinéma est de présenter des faits en situation. Il montre des changements dans le temps[513]. » Dans les éléments construisant le cinéma, nous parlons toujours de rythme, de vitesse, de mouvement de l'image ; ce sont les éléments qui donnent au film son style[514].

Deleuze comprend le cinéma directement d'après la conception *image - mouvement*, à propos de laquelle il a écrit :

« Le cinéma procède avec des photogrammes, c'est-à-dire avec des coupes immobiles, vingt-quatre images/seconde (ou dix-huit au début). Mais ce qu'il nous donne, on l'a souvent remarqué, ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate [...] Bref, le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il

[511] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), *Screen* 16 (3), 1975. p. 6-18.

[512] Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton : Princeton UP, 1997. Print, p.61-64.

[513] Rudolf Arnhein, *Le cinéma est un art*, traduit de l'anglais par Françoise Pinel, Edition L'Arche, 1989, p.187.

[514] Lee R. Bobker, *Elements of film*, New York, 1974. traduit en chinois. 1992.

ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement abstrait[515]. »

C'est le mouvement de cette coupe mobile qui nous donne enfin un « mouvement qualitatif »[516]. Pour Deleuze, la valeur du cinéma consiste en sa capacité à saisir de façon subtile le mouvement qualitatif des instants.

Le mouvement dans le cinéma comporte trois aspects : le premier est le mouvement de l'objet filmé. Il s'agit des mouvements des figures et des objets qui sont présentés dans le champ visuel de l'image. Dans ce premier mouvement, le plus important est celui des figures principales, parce que dans un film, le personnage qui est le fondement du scénario existe souvent sous la forme d'un corps cinématographique. Ainsi, les mouvements des figures principales sont liés directement à la caractérisation du personnage et au récit.

Le deuxième est le mouvement induit par les techniques cinématographiques, y compris les mouvements de caméra, par exemple le travelling, le panoramique, le zoom, ou les mouvements complexes de ces mouvements, par exemple le mouvement réalisé par un steadicam. Les mouvements de caméra sont essentiels dans le deuxième mouvement, mais en dehors de ces mouvements pendant le tournage, nous trouvons aussi les mouvements dus au montage. Par exemple le ralenti, l'accéléré, la répétition etc.

Le troisième est le mouvement réalisé grâce à l'association des deux premiers mouvements, c'est-à-dire le mouvement de l'objet filmé et de mouvement de technique cinématographique.

Que se passerait-il s'il n'y avait que le mouvement de l'objet dans un film ? Pour répondre à cette question, nous pouvons imaginer une caméra fixe qui filme une pièce de théâtre sur la scène ou les premiers films qui montrent la vie réelle. Dans ce

[515] Guilles Deleuze. *L'Image-Mouvement*, Edition de Minuit, France. 1983, p.11.
[516] *Ibidem.* p.19.

cas, la caméra est seulement un moyen ou une machine qui enregistre l'image et le son, ce serait plutôt une technique et il faudra se demander si le cinéma est toujours un art. Cela nous permet de réaliser que c'est bien par cette possibilité merveilleuse créée par les mouvements de caméra, les techniques cinématographiques que le cinéma devient un art et non un simple moyen.

Inversement, s'il n'y a que le mouvement dû à la technique cinématographique, cela peut-il permettre de composer un film ? Arnhein a présenté les inventions précédant le cinématographe qui reproduisaient le mouvement par lui-même ; il a remarqué que, malheureusement, les tentatives pour reproduire le mouvement par le mouvement s'étaient avérées peu fructueuses :

> « Ces procédés ont en commun le fait que le mouvement n'est pas donné par les objets eux-mêmes mais qu'il est imposé à l'image de l'extérieur. Les effets que l'on peut obtenir ainsi par le déplacement latéral, par l'agrandissement ou la diminution de la taille ou par la déformation irrégulière, n'auront que de faibles ressemblances avec la réalité, sauf fortuitement ou de façon plutôt approximative[517]. »

En fait, nous pouvons supposer qu'il ne peut pas y avoir de film qui ne possède que le mouvement dû à la technique cinématographique, au contraire le cinéma est apte à saisir le flux des êtres, et spécialement lorsqu'il s'agit des corps et dès sa naissance, il s'intéresse à filmer le mouvement, en particulier le mouvement du corps humain. En fait, le mouvement de l'objet filmé, notamment le corps, et celui de la technique cinématographique grâce à la caméra et au montage fonctionnent souvent ensemble au cinéma, ce qui produit un mouvement associé et synthétique.

Le mouvement du corps a son rythme, sa vitesse, et souvent la caméra attrape ces mouvements. Nous pouvons penser à la séquence poétique dans le film *In The Mood for Love* de Wong Kar-wai, quand madame Chen marche sur un petit chemin pour aller acheter des raviolis, chaque pas qu'elle fait a un rythme homogène et ses chaussures à talons hauts se posent par terre de façon constante. Cette impression est

[517] Rudolf Arnhein, *Le cinéma est un art*, traduit de l'anglais par Françoise Pinel, Edition L'Arche, 1989, p.173.

aussi donnée grâce à la caméra qui filme ses jambes en gros plan avec un lent mouvement panoramique. De plus, la vitesse de ce plan est modifiée par un ralenti. Ainsi, le mouvement de l'actrice, le mouvement de caméra et le mouvement du montage travaillent ensemble pour offrir ce plan mélodique.

Si nous combinons les deux éléments dont nous avons parlé : rendre visible et mettre en mouvement, nous avons le mouvement visible. Le mouvement visible est bien l'élément à travers lequel le spectateur perçoit et interprète le cinéma. Si ce mouvement est réduit à celui du personnage, nous pouvons citer une phrase de Balázs : « L'action visible est la source matérielle essentielle et originale du cinéma, elle est aussi l'essence interne du charme du cinéma. C'est elle qui crée le cinéma[518]. »

1.2.3. L'expressivité

Le corps est un média qui exprime la pensée au cinéma. Nous pouvons encore évoquer l'expérience de Koulechov : il met un gros plan inexpressif de l'acteur Mosjoukine précédé de trois images différentes : une assiette de soupe, un cercueil dans lequel repose un enfant, une femme allongée sur un canapé. Les juxtapositions de ces images produisent des sens différents (la faim, la tristesse et le désir) chez les spectateurs qui essaient toujours inconsciemment d'établir un lien logique à entre les images qui se succèdent. L'effet Koulechov est la preuve qu'il faut considérer le montage comme l'essentiel du travail du réalisateur ; mais nous trouvons aussi que c'est un bon exemple qui montre la place importante du corps de l'homme, en particulier son visage et ses regards, dans la production du sens au cinéma. Dans les trois juxtapositions il existe toujours un sujet qui regarde, représenté par l'image de l'acteur Mosjoukine. C'est lui qui donne le motif et qui impose une action aux images réorganisées. Par conséquent, nous pouvons dire que le corps est mis en scène pour soutenir efficacement l'intention du récit : dans la séquence c'est d'abord le corps qui fournit un sujet et une action, et puis les images suivantes trouvent leur place en tant

[518] Béla Balázs, *l'Homme visible : la culture cinématographique, l'esprit cinématographique*, traduction chinoise, 2000, p.20.

qu'objet, ainsi un lien est créé entre les différents contenus des images et la séquence possède une logique. Donc, on peut dire qu'en tant que substance subjective qui a sa volonté, son intention, ses désirs, l'apparition du corps anime les images des objets et l'expression de la pensée du cinéma.

Au point de vue de la plastique du personnage, l'apparence des personnages est un moyen d'expression, elle s'exprime dès qu'un film nous montre le personnage. Dans le film *La Valse dans l'ombre* (1940), la coiffure de Myra diffère entre la scène dans laquelle elle rencontre Roy pour la première fois sur le pont de Waterloo et celle dans laquelle, sur le même pont, elle exerce son activité de prostituée ; dans cette dernière scène, son nouveau statut est marqué simplement par l'apparition d'une frisure sur sa frange. De la femme jeune et pure qu'elle était auparavant jusqu'à la prostituée perdue qu'elle est devenue, cette simple modification montre le changement radical qui a transformé sa vie. Donc, l'image de l'acteur participe déjà à la création cinématographique. Selon notre expérience de spectateur, le caractère du personnage est perceptible dès qu'il apparaît à l'écran devant nous. C'est pourquoi les réalisateurs restent très prudents dans le choix d'un comédien : « Le réalisateur ne cherche pas un acteur mais un caractère ; la création du réalisateur commence dès qu'il choisit un comédien d'après son allure[519]. »

Le corps ne s'exprime pas seulement avec son aspect matériel, mais aussi avec son aspect subjectif ; c'est pour cela que le corps au cinéma est à la fois objet et sujet, matière et signe ; toutes ces dimensions du corps offrent différentes possibilités d'expression au cinéma. De plus, au cinéma le langage corporel s'associe au langage cinématographique ; la pensée représentée par le corps converge avec la pensée du cinéma selon cette citation de Andréa Grunert : « Le corps filmé existe en soi devenant corps-langage et corps-pensée[520]. »

---

[519] Béla Balázs, *l'Homme visible : la culture cinématographique, l'esprit cinématographique*, traduction chinoise, 2000, p.32.

[520] Andréa Grunert, « Préambule : de la construction du corps au cinéma », dans *Le corps filmé*, éditeur Charles Corlet, cllection Cinémaction, 2006, p.26.

Bobker considère le jeu de l'acteur comme un des éléments importants du film[521]. En tant que sujet, le corps de l'acteur est capable d'agir dans la création artistique pour s'exprimer, penser, exister, ainsi que pour contrôler et intervenir dans son environnement. Dans le cinéma muet, bien que l'histoire et les paroles soient indiquées par écrit, la façon dont le personnage se présente et le développement de l'histoire dépendent principalement des gestes et de l'expression du visage de l'acteur et de l'actrice.

Le geste est un élément principal dans la présentation des sentiments d'un personnage ; il est visible sans que la caméra ait besoin de rester très près du corps. Les films de l'un des acteurs qui a connu le plus de succès dans l'emploi des expressions corporelles, à savoir Charlie Chaplin, sont pour la plupart muets ; et c'est simplement en insistant principalement sur des gestes et des expressions du visage qu'il a interprété des personnages complexes qui dépassent les frontières culturelles et qui sont compris du monde entier.

L'expression du visage ne complète pas seulement le récit dans un film, mais, il est intéressant de le remarquer, elle nous apporte l'émotion dans toute son ambivalence. Parfois, quand la caméra s'approche du visage d'un personnage bienveillant, les spectateurs peuvent observer aussi sur ce visage une méchanceté cachée. A ce moment, avant de savoir si ce personnage est du côté du bien ou du mal, les spectateurs vont commencer à douter ; chez eux, apparaît une inquiétude qui crée du suspense et les fascine, dans la mesure où ils se mettent à la place des personnages afin de découvrir la vérité. Parfois, sur un visage, derrière une apparence de bonté nous voyons des traces de méchanceté ; nous voyons aussi une naïveté enfantine sur le visage d'une personne âgée etc. L'attitude des uns et des autres témoigne d'un contraste qui suscite notre émotion. Donc, l'expression du corps au cinéma éveille la participation mentale et sentimentale du spectateur.

[521] Lee R. Bobker, *Elements of film*, New York, 1974. Traduit en chinois par Wu Hanqing 伍菡卿, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社,1992.

A part les corps visibles, pendant le tournage du film, un corps invisible mais créatif est présent tout le temps. Ce corps invisible ne sera pas notre objet d'étude dans cette thèse, mais nous allons montrer simplement en quoi consiste le corps invisible. Parfois il apparaît sous la forme de la conscience de la caméra. Deleuze l'a expliqué :

« Étant donné que c'est une conscience qui opère ces divisions et ces réunions (le plan divise et réunit la durée), on dira du plan qu'il agit comme une conscience. Mais la seule conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine [...] ils se confondent en une perception unique, un tout paisible de la Nature humanisée[522]. »

Parfois ce corps invisible se manifeste comme une partie du corps : un œil. Par exemple Vertov a proposé l'expression : « l'œil de la caméra » ; il explique :

« C'est-à-dire un œil dans la matière, une perception telle qu'elle est dans la matière, telle qu'elle s'étend d'un point où commence une action jusqu'au point où va la réalité[523]. »

Parfois ce corps invisible se manifeste par le fait qu'il ne vit à écran que par la voix ; le corps de cette voix n'est pas montré. C'est ce que nous voyons dans le film *Her* (Pike Jonze, 2014) : la belle voix de l'actrice Scarlett Johansson permet au héros de ne cesse d'imaginer son corps. Il en est anisi dans les films *The Invisible Man* (James Whale, 1933) et *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1946).

Parfois, ce corps invisible se manifeste dans l'expérience visuelle du spectateur ou bien il est le point de vue qui oriente nos regards et nous permet de comprendre la scène. Par exemple, pour comprendre le lien champ-contrechamp, l'explication naturaliste est que la caméra remplace l'œil du spectateur, donc l'angle de la caméra doit emprunter le même angle que l'œil du spectateur ; le cadreur découvre avec le champ-contrechamp une relation mutuelle qui correspond à l'acte perceptif naturel[524].

---

[522] Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983, p.34.

[523] *Ibidem.* p.87.

[524] David Bordwell, Noel Carroll, *Post Thory-Reconstruct Film Studies* 后理论：重建电影研究, Beijing 北京, China Social Sciences Press 中国社会科学出版社, 2000, p.127.

Mais en fait on observe que la caméra ne suit pas toujours l'expérience visuelle du spectateur, et qu'elle crée un point de vue idéal omniprésent qui permet au spectateur de mieux saisir l'ensemble de la scène. Bref, ces points de vue nous suggèrent l'existence d'un corps invisible.

En conclusion, le corps ne favorise pas seulement l'interprétation du caractère d'un personnage, mais aussi, en partant du corps, à travers le costume, les gestes, l'expression du visage, nous voyons la position dans la société et les pensées du personnage, ainsi nous devinons ses intentions. En bref, l'acteur peut mieux approcher le personnage et mieux transmettre au spectateur des informations sur le personnage s'il maîtrise son corps.

Avant de terminer cette partie, nous voulons ajouter qu'étant donné que l'expression corporelle compte sur son existence matérielle, toutes les techniques de tournage doivent tenir compte des capacités limitées du corps, par exemple, dans l'eau, la chaleur, l'espace cosmique, bien que celles-ci soient graduellement surmontées grâce au développement de la technique et des moyens de tournage.

D'ailleurs, le regard des spectateurs accomplit la dernière étape de la création du cinéma ; donc, l'expression du cinéma doit arriver jusqu'au corps des spectateurs. Pendant la réception du film, la stimulation corporelle et l'inspiration spirituelle chez les spectateurs déterminent finalement la valeur d'un film. Pour développer au maximum la réaction des spectateurs face à l'écran, des techniques et de nombreux équipements, qui agissent sur d'autres sens, ont été développés : les lunettes en 3D, les films ou les salles 4D. En conséquence, l'expression du cinéma devient plus riche. Le film n'agit pas seulement sur la vision et l'ouïe, mais il peut aussi agir sur l'odorat et le toucher du spectateur. En bref, le développement du cinéma permet de solliciter de plus en plus les sens de l'homme.

III.1.3. Le corps au cinéma : une création relie deux aspects

La manière dont le corps dans son extériorité exprime un état intérieur ressemble à la façon dont le cinéma s'exprime par des images : la vitalité potentielle du cinéma (son intériorité) est effectivement représentée par des " coupes ou photogrammes ou encore images fugaces ", lesquels, qu'ils soient fixes ou mobiles, sont des images visibles (son extériorité). Le cinéma recompose les images, avec lesquelles il donne au spectateur une dimension profonde : le monde intérieur du personnage qui contient un état psychologique, une conscience, une pensée etc. Donc, le cinéma est un art qui atteint jusqu'au sens le plus profond à partir d'images qui sont bien de l'ordre de la surface et même de l'apparence. Bref, le corps montre l'intériorité de la personne (son esprit, son état psychique etc.) depuis son extériorité (ses actes, ses gestes, ses expressions du visage etc.), et les coupes mobiles du cinéma montrent l'intériorité du film (le sens, l'émotion, la valeur, la pensée d'un film ou d'une séquence etc.) depuis l'extériorité (les images, le montage etc.)

A travers ces deux modes d'exposition, on peut dire que la représentation du corps au cinéma est une création qui relie deux aspects : aspect du corps lui-même avec le geste, l'acte, l'expression du visage etc. et aspect du cinéma avec les techniques venus du montage, du cadrage, de l'objectif etc. Il faut souligner ici qu'au cinéma ces deux aspects sont attachés l'un à l'autre pour produire UNE image du corps en mouvement. Nous pouvons évoquer le plan séquence réalisé par le steadicam dans lequel on suit un personnage dans un parcours complexe. Le mouvement, l'expression du langage corporel du personnage se déploient dans le mouvement du steadicam : son rythme, sa vitesse, sa forme de déplacement et son état psychologique sont tous saisis. La création de ces deux aspects sont associés merveilleusement en une image.

Parmi ces deux aspects de la création, celui qui vient du corps lui-même est fondamental. Si un détail de l'action n'est pas bien saisi par la caméra, l'acteur doit souvent rejouer la scène. Et la création de l'aspect du cinéma sert souvent de mettre en valeur celui du corps. Ainsi, les cinéastes travaillent beaucoup pour trouver les

meilleures façons pour mettre en scène le corps, notamment le visage. Donc, le travail de la technique cinématographique est particulièrement important, il peut même imposer le sens à l'image. Par exemple, parfois nous ne percevons pas vraiment les informations sur un visage : il n'y a aucun changement ; nous ne voyons pas de conflit sur ce visage. Mais si la caméra reste plus longtemps fixée sur ce visage, ou si elle nous monte une partie de ce visage en très gros plan, à ce moment-là, elle "donne" à ce visage un sens à déchiffrer.

Il faut noter aussi qu'au cinéma, chaque image appelle une autre image « à venir »[525] ; elle influence de façon non négligeable l'image suivante. Nous pouvons même dire que c'est l'image du présent qui déclenche celle qui va venir. Chaque image provoque un lien dynamique entre le présent et un avenir ouvert à plusieurs possibilités. C'est ce que veut dire « coupe mobile du mouvement ». Ainsi, un des enjeux pour le cinéma n'est pas de montrer chaque présent, mais d'ouvrir : pas ouvrir des images suivantes, mais d'un tout. Deleuze désigne que *le tout* est différent *des ensembles* : ce premier n'est pas des ensembles de parties, il n'est pas clos, mais ouvert : « Le tout se crée, et ne cesse de se créer dans une autre dimension sans parties, comme ce qui entraîne l'ensemble d'un état qualitatif à un autre, comme le pur devenir sans arrêt qui passe par ces état[526]. » Bref, *le tout* est mental et spirituel. C'est dans cette ouverture d'un tout que les images en mouvement du cinéma réalisent un changement qualitatif. Ainsi, l'image - mouvement constitue deux thèmes fondamentaux : « la totalité ouverte et l'événement en train de se faire[527]. »

Revenons au corps dans le cinéma ; dans le processus par lequel le cinéma met en scène un corps expressif, il est remarquable que le cinéma ne sert pas seulement à montrer chaque instant d'un état corporel, ni seulement un état formé ou une expression achevée du visage, mais ce qui est le plus important, le cinéma par sa continuité, ne cesse de déployer le processus du changement de l'image du corps. Et le

[525] Deleuze, Gilles *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.p.72, 354.

[526] Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983, p.21.

[527] *Ibidem.* p.278.

changement du corps se fond dans le changement qualitatif du tout du film. Par conséquent, le cinéma doit contenir une possibilité indéterminée d'expressions corporelles, un processus de changement, un avancement partant d'une source. Donc, nous pouvons dire que la représentation du corps au cinéma existe toujours dans un processus dynamique. Les images « à venir » doivent se déployer sous la création venant à la fois du corps et de la technique cinématographique. Ainsi, sur un visage, après que les commissures des lèvres se sont élevées, elles peuvent tout à la fois s'élever encore plus, ou bien revenir à équilibre, ou bien encore s'abaisser. A travers ces changements, se révèlent plusieurs émotions possibles : le bonheur, l'impassibilité ou la tristesse qui peut conduire aux larmes. En bref, ce que le cinéma nous présente en mouvement, c'est un corps inaccompli donc un corps qui est toujours en train de s'accomplir. Cet inaccomplissement conduit vers une incertitude par rapport à la suite du film, grâce à laquelle le cinéma peut parfois jouer sur une surprise ou bien sur une fin ouverte. Ainsi dans le film *Gemma Bovery* (2014, Anne Fontaine), l'on voit l'héroïne parler avec son ex-copain Patrick dans la cuisine tout en coupant une tranche de pain et en mettant un morceau dans sa bouche ; puis l'image montre d'autres personnages grâce à la technique du montage ; mais quelques minutes après, quand la caméra suit le mari qui entre dans la cuisine, il découvre sa femme morte aux côtés de son ex-copain Patrick. Alors, que s'est-il passé après qu'elle a mangé le pain et avant sa mort ? A-t-elle été empoisonnée ? A-t-elle été battue par Patrick qui l'aurait tuée ? Nous n'en savons rien. Plus tard, d'après ce que Patrick a raconté, nous connaissons enfin la vérité : elle est morte étouffée par le morceau de pain. Dans cet exemple, nous assistons ainsi à l'intervention de la technique cinématographique : un montage est inséré en même temps que l'état du corps change, ce qui nous empêche de voir en direct la vérité sur la mort de Gemma ; nous sommes déplacés sur une autre scène. Dans ce cas, c'est la technique cinématographique qui déploie devant nous "l'avenir" des images précédentes, sauf que le contenu de cet avenir concerne d'autres personnages. En même temps, "l'avenir" de l'événement, qui aurait dû être continu, est rompu, ce qui provoque alors une angoisse et un choc chez les spectateurs. Donc, quand les spectateurs "entrent" dans la cuisine avec le mari de Gemma, le choc qu'ils

subissent est crée par ces deux dimensions : le montage et le changement de l'état du corps.

En conclusion, le corps au cinéma se situe dans un processus dynamique dans lequel on trouve une double contribution du corps et de la technique cinématographique. Cette double contribution permet au corps dans le cinéma d'élaborer une créativité originale qui le distingue des autres arts, comme la peinture, le théâtre etc.

Avant la fin de cette partie, il est nécessaire que nous nous rendions compte de l'importance du corps sur l'écran aujourd'hui. Dans la culture contemporaine, nous disons que l'accent est mis sur la représentation du corps. Le corps est plus visible que jamais ; alors que se passe-t-il sur les écrans ? Comment le corps influence-t-il le cinéma ? Comment le cinéma produit-t-il des représentations du corps ? A cet égard, nous pouvons observer le phénomène suivant : en septembre 2014, la promotion à Londres du DVD de *300, la naissance d'un Empire* rassemble une troupe de figurants en armes courant dans les rues et voyageant dans le métro de Londres. Dans cette action, on ne voit rien concernant l'esprit des héros, mais ce qui est certain c'est que cette promotion donne à « consommer » le corps musclé, la beauté corporelle du mâle. L'histoire des *Spartiates* est réduite à des costumes antiques et des armes que l'on brandit.

Hors écran comme sur l'écran, il semble que le corps au cinéma fasse ainsi progressivement place à celle de la chair. Cela n'est certainement pas seulement le corps lui-même, mais aussi la façon de le représenter au cinéma qui subit des évolutions. Voici, encore un exemple dans le domaine des séries télévisées : l'histoire de Sherlock Holmes est mise en scène plusieurs fois ; ce personnage demande un acteur à l'air calme, intelligent, dont l'apparence soit au service de ces traits de caractères. Cependant, dans la dernière série de *Sherlock* sortie en 2010 (Mark Gatiss et Steven Moffat) sur la chaîne BBC one, il semble que l'air charmeur du personnage soit mis en valeur, avec ses longes jambes, ses frisures, le regard profond de ses yeux vert de gris. L'apparence du nouvel acteur, Benedict Cumberbatch, a séduit de

nombreux fans. Il semble aussi que le réalisateur a fait exprès de suggérer une relation ambiguë entre Holmes et D. Watson. Au métier cérébral qu'est celui de détective, se présente aujourd'hui la nécessité d'y joindre des désirs corporels. Tout cela favorise l'établissement d'une nouvelle image de Sherlock Holmes aujourd'hui.

Conclusion

Bien que le corps qu'on analyse dans ce texte ne concerne que celui des personnages représentés sur l'écran, dans la mesure où, il ne s'agit pas en effet du corps invisible dans le processus qui va de la production à la réception du film, on doit avoir conscience que le corps est présent tout le temps au cinéma. Le corps au cinéma combine deux aspects : le jeu du corps lui-même et le jeu des techniques cinématographiques. Donc, à travers l'évolution du corps au cinéma, d'un côté, nous pouvons observer son évolution dans telle société ou telle culture, d'un autre côté, nous pouvons approcher l'évolution de l'industrie cinématographique.

III.2. Le corps au cinéma national chinois avant 1983

Avant de parler du corps dans le cinéma de ces trente dernières années, il est nécessaire d'évoquer la situation d'avant 1983. Habituellement, on distingue avant cette date trois périodes : avant 1949, plus précisément, avant la fondation de la République Populaire en Chine. Ensuite entre 1949 et 1976, le cinéma est dominé par le parti communiste chinois. Etant donné la singularité du cinéma pendant la révolution culturelle de 1966 à 1976, parfois les films de ces dix années sont considérés comme appartenant à une période distincte. Et enfin entre 1976 et 1982 commence une période d'ouverture vers de nouvelles perspectives.

On peut considérer la production des films datant d'avant 1949, par rapport à celle de l'époque de Mao, 1949-1976, comme dirigée par le marché, c'est-à-dire que les films ont un but essentiellement commercial ; les films d'après 1949 sont subordonnés à l'idéologie de l'Etat ; ils sont donc dominés par une volonté politique ; c'est pourquoi les films tournés après la fondation de la République populaire de

Chine jusqu'à 1976 sont considérés comme des instruments de propagande. Pour la dernière période, les cinéastes chinois, surtout ceux de la quatrième génération cherchent à soigner la qualité artistique.

Cependant, dans ce classement, nous observons quand même des aspects constants entre les films produits avant 1949 et ceux produits entre 1949 et 1966, c'est-à-dire avant la révolution culturelle. Par exemple, les cinéastes de la nouvelle république de Chine sont ceux qui produisaient déjà des films avant 1949. Donc, nous trouvons l'influence de styles et de conceptions artistiques d'autrefois dans les films de la nouvelle Chine. Ainsi, la construction et le renforcement du concept de nation et de citoyenneté sont des thèmes largement traités dans les films de la nouvelle Chine ; et ces thèmes étaient déjà importants depuis les années trente.

Donc, nous allons nous détacher des différentes périodes qui marquent l'histoire du cinéma chinois. Nous les conserverons cependant pour identifier les films dans la chronologie. Donc, nous chercherons à dégager les éléments qui restent constants à travers ces périodes différentes.

Depuis le déclin de la Chine après les deux guerres de l'Opium au cours de XIX^{e} siècle, l'héritage culturel chinois qui avait inspiré depuis plus de deux mille ans cette terre appelée autrefois l'Empire du Milieu, apparaît pour la première fois comme inapproprié. La valeur de la culture traditionnelle est contestée. Le processus de modernisation a été accompagné par un changement brutal, en somme une crise caractérisée par l'effondrement de la culture traditionnelle, dans ces aspects sociaux, politique, économique, militaire et médical. Dans ce contexte, on a vu apparaître une volonté de redonner une image positive de l'homme chinois, et par là de la société chinoise. Et ce projet passait nécessairement par celui de repenser la signification du corps.

Selon l'étude sociologique de Huang Jinlin[528], suite à une transformation brutale de la société, la modernisation du corps entre 1895 et 1937 dans la culture chinoise s'est manifestée sous quatre dimensions. La première, si le corps était autrefois encadré par la famille (la société elle-même était construite d'après le cadre familial), il est maintenant en train d'être encadré par la nation. La conception de la Nation moderne étant en train de s'imposer en Chine, le corps apparaît comme un élément composant la nation et qui lui est subordonné. La deuxième, si le corps était réglé par la morale et l'ordre éthique, par des rites relevant de l'autorité toute monarchique du père, du mari et du frère, il est maintenant réglé par la loi qui limite leur autorité et confère à tous les citoyens des droits égaux. En conséquence, le corps est libéré de la domination autoritaire telle que la concevait la doctrine de Confucius et est désormais pensé pour chaque l'homme comme relevant de sa liberté. La troisième, si le corps était autrefois, comme chez les paysans, rythmé par une temporalité naturelle (succession des saisons, alternance du jour et de la nuit etc.), il est maintenant réglé par la cadence d'un temps artificiel, telle qu'elle s'est imposée dans les usines. A partir du contrôle exercé par les horaires qui encadrent le travail, le corps est devenu de plus en plus un moyen de production pour l'industrie et un objet de contrôle par la société. La quatrième, le corps est largement exposé dans l'espace public : chacun peut montrer son existence par son corps dans un espace public. Le corps commence à devenir un objet par lequel on a envie d'attirer l'attention du public. De cette manière, l'homme crée un espace dans lequel se forme une force révolutionnaire, née de la connexion avec les autres corps et qui est capable de changer le monde. C'est ce que l'on voit dans les manifestations de rue où les corps constituent une foule capable de s'exprimer, par des paroles et des gestes, comme un seul homme.

Il est important de noter aussi que, dans le cadre de la nationalisation du corps, Huang Jinlin a remarqué que le corps de l'homme chinois, pour lequel était prônée,

[528] Huang Jinlin 黄金麟, *Lishi, Shenti, Guojia : Jindai Zhongguo de Shenti Xingcheng (1895-1937)* 历史,身体,国家:近代中国的身体形成(1895 et 1937) (L'Histoire, le corps et la nation : la formation du corps dans la Chine contemporaine (1895 et 1937). Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2006.

dans la culture traditionnelle, l'immobilité, symbole de la sérénité visée par les pratiques taoïste et confucéenne, devient une réalité dynamique dans cette époque de modernisation. Il suffit de rappeler la perturbation créée par la guerre et le développement de l'industrie ; on voit ainsi s'opérer une rupture par rapport à l'idéal du corps immobile qui conduit le corps à être vaillant et martial. Telle est la façon dont Huang Jinlin considère les caractéristiques les plus remarquables de l'évolution de la conception du corps chinois dans l'histoire depuis la tradition jusqu'à la modernité.

Au point de vue du développement du cinéma chinois, dans les films chinois tournés avant 1983 se manifeste également le processus de modernisation. Ce processus influence profondément la production, l'esthétique du cinéma, ainsi que le scénario et la description des personnages. La caractérisation du corps et son évolution sont une manifestation importante de ce processus de modernisation. Donc, nous allons suivre le fil conducteur de la modernisation pour approcher le corps dans le cinéma chinois avant 1983.

Depuis 1905 la naissance du cinéma chinois et son développement accompagnent et témoignent du processus de la modernisation. Dans le contexte de la modernisation le cinéma, en tant que nouvelle forme d'art qui n'est pas née en Chine, est un outil privilégié pour satisfaire l'attente de cette époque par rapport au corps. Le corps au cinéma semble se situer à un carrefour, où se croisent à la fois la culture traditionnelle chinoise, les valeurs venant de l'Occident, les changements des mœurs et une conscience nationale. Dans ces essais et ces explorations, le cinéma chinois, avant et pendant les années vingt, a beaucoup appris des films étrangers, en particulier des Américains, par l'imitation et l'analyse. En conséquence, le cinéma chinois a imité la façon occidentale de montrer le corps en termes de vêtements, de mimiques, de gestes et de style de comportements. Le jeu des acteurs chinois imite aussi celui des acteurs occidentaux de sorte qu'au cinéma chinois « les personnages ne sont pas de

vrais Chinois[529]. » Cette façon de jouer se poursuit jusque dans les années trente[530]. A partir de 1926, les cinéastes chinois ont cherché par tâtonnement un chemin pour tourner des films qui possèdent une authentique identité chinoise. Ce sont les films en costumes anciens (Gu Zhuang pian), les films de combats chevaleresques (Wu xia pian). Dans ces films, on retrouve un corps animé par le Qi (le souffle) propre à la culture traditionnelle.

A partir des années trente, pendant la crise nationale et le conflit entre les classes sociales, le cinéma chinois est influencé largement par le mouvement politique. Apparaissent alors de nombreux films réalistes qui représentent la vie pleine de souffrance du peuple et cherchent à réveiller la résistance. Le corps dans cette période est marqué clairement par la souffrance, la volonté révolutionnaire et la vie moderne.

« Les films d'aile gauche » qui portent les pensées communistes influencent profondément le cinéma pendant les dix-sept premières années de la nouvelle Chine. Nombreux sont les films qui racontent l'histoire et l'expérience des troubles sociaux avant 1949. Il est évident que dans les films des dix-sept premières années après la fondation de la Chine, la conscience de la résistance chez l'individu conduit inéluctablement à l'idée révolutionnaire du collectivisme. Bien que les quatre dimensions du changement du corps proposées par Huang Jinlin concernent sa recherche sur la modernisation entre 1895 et 1937, nous pensons qu'elles s'appliquent de façon constante au moins pendant la révolution culturelle. Donc, à partir des idées de HuangJinlin et en suivant le fil de la modernisation, nous allons examiner, à travers le corps, le cinéma dans la période qui s'étend depuis sa naissance jusqu'à la révolution culturelle.

---

[529] Lu Dun 卢敦, « Zhongguo Qingdiao de Yanji 中国情调的演技 (Jeu d'auteur au style chinois) », *Mingxing Banyuekan* 明星半月刊, vol.5, no1, Avril 1936, p.481.

[530] Zhou Huiling 周慧玲, *Performing China : actresses, performance culture, visual politics, 1910-1945* 表演中国：女明星，表演文化,视觉政治,1910-1945,国立编译馆主编 Guoli Bianyiguan Zhubian, Taibei 台北, Maitian Chuban 麦田出版, 2004, p.277.

III.2.1. Le corps renouvelé selon l'idée nationale

Depuis ses débuts jusqu'à la révolution culturelle et pendant la révolution culturelle le cinéma chinois représente une conscience nationale évidente qui est souvent réalisée par le fait de considérer le corps selon un discours national. Cela se manifeste sous quatre aspects.

Premièrement, les cinéastes chinois découvrent l'importance du corps au cinéma avant leurs essais de tournage de films de fiction. C'est en grande partie depuis les images fâcheuses données des Chinois dans le cinéma étranger que les Chinois éprouvent une angoisse sur leur identité nationale et finalement se rendent compte de l'importance et de la nécessité de tourner eux-mêmes des films de fiction afin de montrer au monde une véritable image de ce qu'ils sont[531]. Dans l'éditorial de son premier numéro en 1921 le magazine *Ying Xi* (« théâtre des ombres ») a décrit, pour un même rôle de serviteur, « l'Occidental comme digne et imposant, le Chinois comme langoureux, flatteur pour implorer la pitié[532] ». C'est contre ces stéréotypes que dès les années dix, le cinéma chinois a été poussé à donner une image positive des Chinois. Particulièrement, après la fondation de la République Populaire de la Chine, donner une image positive des Chinois est devenu plus évident. De toute façon, c'est par la construction de nouvelles caractéristiques du peuple chinois, que s'élabore la conception de la nouvelle Chine.

Deuxièmement, depuis les films des années vingt, nous voyons souvent des personnages qui sont des soldats, comme par exemple, dans *Lu jun jiao lian* (*Army Exercise* (1921). En particulier, dans *Huit mille lis de lune et de nuages* (Shi Dongshan, 1947), on voit des soldats qui, dans des spectacles épiques de chants et de chorégraphie diffusent l'idée communiste. Les soldats en effet incarnent l'image d'une

---

[531] Qin Xiqing 秦喜清, *Chinese early cinema 1920-1930* 欧美电影与中国早期电影 1920-1930, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2008, p.22-34.

[532] Gu Kenfu 顾肯夫, « Yingxi zazhi Fakanci 影戏杂志发刊词 (Introduction to the inaugural issue of Shadowplay miscellany) », *Yingxi zazhi* 影戏杂志, nº1, 1921. Cité dans ShiYing 时影, *Minguo Dianying* 民国电影 (Le cinéma de la République de Chine (1912-1949)), Beijing 北京,Tuanjie Chubanshe 团结出版社, 2005, p.171.

nation. Ainsi, il n'est pas rare de voir des images de la guerre pendant les années trente : dans *Petit jouet (Sun Yu, 1933)*, l'héroïne se lamente parce que les enfants chinois n'ont pour jouer que des modèles réduits d'avions et de tanks fabriqués à l'étranger ; dans *Ange du boulevard* (*Malu Tianshi*, Yuan Muzhi, 1937), des images de la guerre s'insinuent dans les chansons de Xiao Hong au cabaret.

Après 1949, à côté des soldats, apparaissent de nombreux autres héros nationaux, comme les ouvriers et les paysans. C'est parce que dans le nouveau gouvernement, qui est communiste, ces trois classes sont considérées comme créatrices de l'histoire. Cette pensée implique que c'est grâce à elles que la nouvelle Chine a été fondée. Par conséquent, décrire ces héros qui sont des ouvriers, des paysans et des soldats, raconter l'histoire de la révolution et montrer le processus de la construction du pays sont des objectifs importants pour la nouvelle Chine. La nation en effet est un objet à penser, à construire, à protéger. Dans les films de cette époque apparaissent de nombreux héros qui sont très connus encore aujourd'hui : c'est le cas notamment de Dong Cunrui, Wang Cheng dans *Fils et fille des Héros (Yingxiong Er nü*), Li Xiangyang, Yang Zirong etc. De1949 jusqu'à 1976, l'image du héros occupe une place importante et même principale dans le cinéma chinois.

Troisièmement, si traditionnellement les Chinois privilégiaient la morale et méprisaient le corps, le cinéma des années trente représente l'affaiblissement du corps des Chinois du fait des crises sociales et nationales. Dans ce contexte, l'idée de renforcer le corps pour renforcer l'image de la nation permet au corps de devenir un but important pour la morale. L'homme idéal combine désormais dans son corps la force et la dignité. Ainsi, dans *Petit jouet* (*Xiao Wanyi*, SunYu,1933) on voit Zhu'er, la fille de madame Ye, proposer aux enfants du voisinage des exercices gymniques. Dans cette activité elle porte un short, donc ses jambes sont dénudées. Une telle image est très rare dans le cinéma chinois de cette époque. L'intérêt de cette image est de nous montrer un changement dans la façon dont les Chinois conçoivent la chair. L'exposition de la peau n'a plus une dimension érotique et immorale, mais vise à donner une image positive des Chinois doués d'un corps sain et actif. En conséquence,

nous voyons que le corps est en train de s'émanciper des doctrines, interdits et tabous de la culture traditionnelle et peut être vécu conformément aux conceptions modernes. Ainsi quand Zhu'er fait ces exercices avec les enfants, toute sa famille (il n'y a que sa mère, son père étant mort) et les voisins les regardent avec des sourires et des regards débordant d'espoir. L'élément essentiel de la société a changé ; dans une situation marquée par l'absence du père, l'autorité devient lâche : on voit alors les femmes prendre plus d'importance dans la famille, et même dans le voisinage auprès de gens du même groupe social. Donc, on peut dire que dans le contexte de changement social la représentation par le cinéma du corps de l'héroïne vise à donner l'image d'une nation qui se veut jeune, forte et vivante. Dans l'objectif de mettre en relation la force de la nation et celle des corps des citoyens, apparaissent des films sur le thème du sport, comme *La reine du sport* (Sun Yu, 1934), et après 1949 : *La basketteuse n°5* (Xie Jin, 1957), *Le GrandLi, le petit Li et le vieux Li* (Xie Jin, 1962) etc. Tout cela a pour conséquence de faire apparaître pour le corps la supériorité de la mobilité sur l'immobilité.

Cette nouvelle façon de représenter le corps s'impose contre l'idéal d'un plaisir fait d'activités calmes. On peut ainsi comprendre l'échec sur le marché cinématographique du film *Le Jeune Seigneur Feng* (*Feng da shaoye*, Hong Shen, 1925). Ce film a été apprécié par les lettrés de l'époque qui y voyaient le signe d'une indépendance par rapport aux influences de l'Occident, et comme on l'a dit : « un film purement chinois[533]. » Cependant, ce film n'a pas beaucoup attiré le grand public ; le spectateur ordinaire s'est plaint de ce qu'il n'était pas assez vivant[534]. En effet selon certains critiques contemporains, le public considère ce mode de vie caractérisé par exemple par le fait de composer des vers en buvant ou de jouer de la musique sous la lune, comme produit par la contrainte de rites liés à un code éthique dépassé, donc

[533] Xu Kuibao 许窥豹, « Guan *Feng Da Shaoye Shiying* hou 观冯大少爷试映后 (Ecrit après avoir vu l'avant-première du film *Young Master Feng*) », *Shenbao* 申报, le 27 août 1925, voir dans *Mingxing Special Issue* 明星特刊, n°5, octobre 1925. Cité de livre *Chinese early cinema 1920-1930*.

[534] Qin Xiqing 秦喜清, *Chinese early cinema 1920-1930* 欧美电影与中国早期电影 1920-1930, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2008, p.100.

tout cela ne convient plus à notre temps ; désormais l'art véritable doit privilégier les scènes dynamiques voire bruyantes, seules capables d'enthousiasmer les spectateurs[535]. A partir de l'attente des spectateurs, de la recherche de meilleures recettes et aussi de l'impulsion du pouvoir politique, le corps dans le cinéma doit abandonner sa sérénité, et devenir dynamique.

Quatrièmement, au moins pendant les années vingt et trente, apparaissent souvent certains personnages types dans les films. C'est l'enfant pauvre (ku er, 苦儿) et la femme faible (ruo nü, 弱女), l'ensemble étant appelé « Ku Er Ruo Nü 苦儿弱女 ». C'est le cas des films des années vingt comme *L'orphelin sauve son grand-père* (*Gu'er Jiuzu ji*, 1923*), l'Enfant pauvre* (*kuer ruonü*, 1924) et *L'orpheline aveugle* (*Mang Gu nü*, 1925) de Zhang Shichuan, et des films des années trente, comme *Les Deux Sœurs (Zimei Hua*, 1933) de Zheng Zhengqiu, *Le Chant des pêcheurs* (*Yu guangqu*, 1934) de Cai Chusheng, *Les Malheurs de la jeunesse* (*Taoli Jie*, 1934) de Ying Yunwei, *La Divine* (*Shennü*,1934) de Wu Yongguang, *Femme nouvelle* (*Xin nüxing*,1935*)* de Cai Chusheng etc. L'exemple le plus souvent cité pour illustrer « Ku Er Ruo Nü » est le film *Le Chant des pêcheurs*. Dans ce film la vie de la fille, Xiao Mao, et de son frère, Xiao Hou, est vraiment misérable : la famille est pauvre ; le père est mort à force de trop travailler ; et pour gagner de l'argent la mère nourrit de son lait l'enfant d'une famille riche, de sorte que son propre fils Xiao Hou est chétif et mentalement peu développé. Après qu'ils ont grandi, Xiao Mao et Xiao Hou vont gagner leur vie dans la grande ville de Shanghai, mais pour obtenir un emploi, ils sont obligés de faire valoir leur pauvreté par rapport à d'autres pauvres.

L'image de « Ku Er Ruo Nü » est une représentation en miniature de la vie du peuple chinois de l'époque et leur destin reflète le trouble de la Chine avant 1949. Le destin de la famille étant associé à celui de la nation, la décrépitude de la famille est une métaphore de la défaite du pays. Un autre point notable dans *Le Chant des pêcheurs* est la répétition de chutes causées par la maladie, la fatigue et la mort : mort

[535] Anonyme, « Jing: Yishu zhi Shengming 敬:艺术之生命(Saluer : la Vie de l'Art) », *Mingxing Special Issue* 明星特刊, n°5, octobre 1925. Cité de livre *Chinese early cinema 1920-1930*, p.100.

du père à cause d'un travail difficile ; mort de la grande mère à cause de la maladie ; après qu'elle a perdu la vue, mort de la mère dans l'incendie de la maison, à la fin du film on voit Xiao hou s'écrouler de fatigue. Il est évident que dans les films d'avant 1949, on voit fréquemment des gens, minés par la maladie et abattus par le travail, contraints de se coucher. On voit ici la volonté de montrer que les souffrances physiques reflètent la faiblesse et la désorganisation de la nation. Donc, la souffrance du corps et celle de la nation s'expriment mutuellement. De ce fait, s'impose spontanément, tant pour le corps que pour la nation, une même exigence de diagnostic et de traitement[536]. C'est ainsi que dans le film *Le Printemps d'une petite ville* (*Xiao cheng zhi chun,*1948) de Fei Mu, malgré la fin récente de la guerre sino-japonaise, demeure une guerre civile entre les Partis nationaliste et communiste, et le maître de la famille Dai Liyan est malade depuis six ans. Il a besoin de prendre des médicaments tous les jours. Cependant, selon le jeune médecin Zhang Zhichen son problème de santé n'est pas vraiment déterminé par la maladie, mais par sa faiblesse physique et surtout mentale.

Ces personnages qui incarnent la souffrance de la nation deviennent plus tard des témoins de la condition misérable de l'ancienne société dans les films tournés après 1949[537], grâce auxquels on fait valoir la supériorité de la nouvelle société. Par exemple dans l'histoire du film *La fille aux cheveux blancs*[538]; on peut comparer deux états du corps de l'héroïne dans les deux sociétés : dans l'ancienne société son corps est maladif (le plus visible en est les cheveux blancs), ce qui conduit les villageois à la considérer comme un fantôme ; dans la nouvelle société elle est présentée comme retrouvant un corps sain. Ce film transmet un message très clair : l'ancienne société transforme les humains en fantômes, et la nouvelle société transforme les fantômes en

[536] Chris Berry, Mary Ann Farquhar, *China On Screen: Cinema and Nation*, Columbia University Press, 2006, p.21.

[537] « La vieille société » (Jiu Shehui 旧社会) est l'expression du PCC, elle désigne la période historique d'avant 1949 qui vit sous l'oppression, la « nouvelle société » correspond à la période qui suit 1949 une fois que la République populaire de Chine a été fondée sous la direction du PCC.

[538] La fille aux cheveux blancs (Baimao Nü), il existe deux versons du film : Wang Bin et Shui Hua, 1950 ; Sang Hu, ballet, 1972.

humains. Il est intéressant de noter aussi que dans les films tournés pendant la révolution culturelle, il y a toujours des personnages à qui il est demandé, souvent par les soldats communistes qui viennent pour les sauver, de raconter leurs souffrances pendant la période marquée par les troubles sociaux. C'est dans ce récit portant sur le passé que le spectateur retrouve les figures de l'enfant pauvre et de la femme faible. Mais ces corps souffrants qui apparaissent dans les films tournés pendant la révolution culturelle, ne visent plus à provoquer la pitié, comme on le voit dans *Le Chant des pêcheurs*, mais à susciter la haine de l'ancienne société, et stimuler un désir de révolte et de lutte. Telle est la raison qui conduit à décrire les souffrances du corps. C'est le cas de *Tracks In The Snowy Forest* (*Linhai Xueyuan*, réalisé par Liu Peiran, 1960), *La Légende de la lanterne rouge* (*Hong Deng ji*, réalisé par Cheng Yin ,1970), *Sha Jiabang* (réalisé par Yu Deshui, 1974), *Hai Xia* (réalité par Chen Huaikai, Qian Jiang, 1975) etc.

A côté du « Ku Er Ruo Nü », nous pouvons évoquer dans le cinéma d'autres personnages qui peuvent représenter certains stéréotypes figés dans leur apparence, leur caractère, leur fonction dans le récit et leur façon de jouer pour l'acteur. Dans ce cas, le corps de l'acteur est simplement un agent représentatif d'une identité sociale[539] ; par son caractère un personnage représente toutes les personnes qui partagent une même identité. Les personnages différents sont identifiés et distingués principalement par des codes vestimentaires, grâce auxquels on les reconnaît tout de suite. Par exemple, dans *Scène de la vie urbaine (Dushi Fengguang,* Yuan Muzhi, 1935) on voit une demoiselle qui cherche un riche mari, un petit salarié, un patron criblé de dettes, une modeste serveuse. Chacun de ces personnages est identifié grâce à des codes vestimentaires ; chacun représente une fonction sociale, sans qu'il soit nécessaire pour le scénariste d'approfondir la psychologie du personnage. On peut dire que les personnages sont créés selon des stéréotypes sociaux. En conséquence, les personnages manquent de profondeur et donc les acteurs doivent se contenter d'incarner une certaine identité sociale sans pouvoir exprimer leur propre personnalité.

[539] Note : après 1949 cette identité sociale est en particulier celle de la classe sociale.

C'est grâce à ce flou que les personnages deviennent les représentants d'un groupe et d'une communauté, ce qui contribue à donner un caractère général aux problèmes portés par le film. A partir de ces exigences, on peut mieux comprendre le talent exceptionnel d'acteurs et d'actrices célèbres des années trente comme Hu Die, Ruan Lingyu, Zhao Dan, Zhou Xuan etc. : en deçà des modèles imposés par le marché, par l'esthétique et puis par l'idéologie, ils font preuve d'un charme et d'un style vraiment personnel : leurs émotions, leurs humeurs apportent à leur jeu la dimension de la chair et du sang. C'est la raison pour laquelle le public cherche spontanément dans le jeu de ces acteurs et actrices l'expression de leur propre expérience.

La volonté de représenter des personnages typiques mais sans profondeur caractérise de façon constante le cinéma produit après 1949, et même est poussée jusqu'à l'extrême pendant la révolution culturelle. On peut vérifier cette hypothèse en comparant les deux versions du film *Guérillas de la plaine* (*Pingyuan Youjidui*), l'une tournée en 1955 par Sun Li et Wu Zhaoti, l'autre en 1974 par Wu Zhaoti et Chang Zhenhua. Dans cette dernière qui a été tournée et est sortie pendant la révolution culturelle, on voit que la nature humaine et le caractère personnel du héros Li Xiangyang sont réduits ; en revanche, son identité de soldat communiste est renforcée. Par exemple, au début du film, quand son camarade lui demande ce qu'ils doivent faire lorsqu'ils trouvent des soldats japonais sur leur route, dans la première version, Li Xiangyang est anxieux, il réfléchit et puis répond : « On n'a plus de temps, la mission est urgente, alors nous devons passer ! » Dans la deuxième version, Li répond presque sans réfléchir et avec un ton assuré : « Allons-y ! ». Nous comprenons que l'idée du réalisateur est de mettre en valeur le courage du héros communiste, mais il semble que Li Xiangyang devient un super héros, et même un robot qui est mobilisé seulement pour sa mission ; sa nature humaine est largement réduite jusqu'à devenir invisible. De même, on voit dans le remake de 1971 du film de fiction *Le détachement féminin rouge*[540], par rapport à la version de 1961, que l'amour entre Wu Qionghua et

[540] Le film *Le détachement féminin rouge* existe en trois versions : celle réalisée par XieJin est une fiction qui est sortie en 1961 ; celle reprise en 1971 a la forme d'un ballet, réalisée par Pan Wenzhan et Fu Jie ; celle de 1972 a la forme de l'Opéra de Pékin, réalisée par Cheng Yin.

l'agent du Parti communiste Hong Changqing est absent au profit de la seule fraternité entre deux camarades communistes. La nature humaine et la dimension personnelle du héros n'apparaissent plus dans le corps du héros ; celui-ci est investi entièrement par l'idéologie nationale ; par conséquent ce corps peut être sacrifié pour le triomphe de l'idéologie.

Nous observons ainsi que dans ces films les héros communistes n'ont jamais peur de sacrifier leur vie, et donc que le corps a une position inférieure et est même négligé. On observe par exemple dans le film *Le fils et la fille des héros* (1964) que, alors que Wang Cheng se trouve entouré par les ennemis, il crie à ses camarades : « Pour la victoire, tirez le canon sur moi ! » A ce moment, nous ne voyons qu'une volonté désincarnée, et non pas un corps vivant. De plus, la violence n'affecte que le corps et non pas l'esprit, ainsi, voilà pourquoi les films de guerre à cette époque montrent une violence qui ne provoque pas la peur, mais qui au contraire a pour but de forger le courage et l'enthousiasme. L'aliénation de la nature humaine est représentée par des détails inconcevables, par exemple, lorsque, avant de mourir, des héros ne pensent qu'à verser leur cotisation au Parti communiste. C'est le cas de Wang Ping et Dong Cunrui dans le film *Dong Cunrui* (1955). Avec ce mépris pour la nature humaine, le communiste chinois de cette époque fait de l'homme un être appelé à devenir comme un Dieu, c'est-à-dire que l'homme transcende son existence charnelle, s'éloigne de la sensibilité propre aux humains, qu'elle soit psychologique comme la peur, ou physique comme la douleur. C'est ce qu'on voit dans les films de « opéra modèle » (Yangban Xi 样板戏) : les héros sont des personnages hors du commun : ils sont parfaits ; ils sont auréolés de lumière comme le sont par ailleurs le président Mao ainsi que le Parti communiste. En conséquence, on ne voit plus le corps humain lui-même ; il n'apparaît qu'au milieu d'un faisceau de signes idéologiques.

Ces rôles figés qui s'expriment incarnent une conception de la nation, à travers les paroles des personnages, les spectateurs perçoivent aussi une conscience nationale. C'est le cas du film *Petit Jouet (1933)* : pendant que monsieur Yuan déclare son amour à madame Ye, il dit : « C'est parce que je suis un homme que je dois donc accomplir

mon devoir pour mon pays et pour l'humanité ». Ce film fait un parallèle entre les petits jouets des enfants et les grands jouets du pays : l'avion, le tank, le vaisseau de guerre ; ainsi est mise en valeur la provenance étrangère des jouets et des armes. Du point de vue de l'artisan autochtone, ce film signifie que si la Chine ne fabrique pas ses propres jouets, elle sera attaquée par « les grands jouets » de l'étranger un jour. Donc, *Petit jouet* exprime une angoisse irrépressible pour la crise nationale entremêlée d'une forte conscience nationaliste. On trouve aussi cette angoisse dans le début du film *Au Carrefour (1937)*, un film tourné avant la Guerre sino-japonaise, Zhao dit à Xu qu'il se sent chargé d'une mission, il ne peut pas dire quelle est exactement cette mission, mais il est certain qu'il doit rester en vie pour l'accomplir. Il en est aussi ainsi dans *Yijiang Chunshui Xiang Dongliu (1947)* : après un spectacle de danse, un jeune homme monte sur la scène et adresse fougueusement la parole aux spectateurs : « Nous nous amusons, mais nous ne devons pas oublier la sauvegarde de la nation ! » Puis il appelle à faire un don à *l'armée de volontaires anti-japonais du nord-est*. Après 1949, l'idée de la Nation indépendante et souveraine devient une réalité, le nouveau discours national est toujours lié avec l'expression d'exploits glorieux du Parti communiste et la joie du peuple d'être maître chez soi. Cette expression est souvent directe, sans métaphore.

III.2.2. Le corps dans la quête de la liberté et de l'égalité

Si on dit que le cinéma chinois joue le même rôle que la littérature chinoise, c'est-à-dire éduquer le peuple, pendant la période de la modernisation avant 1949, nous voyons la promotion par le cinéma des idéaux de démocratie, de liberté et d'égalité. Nous pouvons même imaginer que le cinéma favorise le remplacement par la loi d'origine occidentale de la moralité traditionnelle qui était considérée comme devant déterminer les autres systèmes de valeur, y compris pour ce qui concerne le comportement corporel. En particulier, au cours de la modernisation de la Chine, les femmes chinoises ont été des intermédiaires entre la Chine traditionnelle et la civilisation occidentale, notamment en promouvant la supériorité de la nouvelle loi

sur l'ordre éthique. Alors que les femmes chinoises occupaient la place la plus humble dans le système éthique confucéen avec la contrainte d'avoir les pieds bandés et d'être "enfermées" à la maison, elles sont maintenant devenues des pionnières et des porte-parole du « renouveau » : une nouvelle société, une nouvelle citoyenneté, une nouvelle image de la femme et une nouvelle façon de vivre.

Dans les premiers films chinois, il n'y a que des acteurs masculins. Yan Shanshan fut la première actrice du cinéma chinois. C'est ainsi qu'en 1913 elle a joué un rôle dans le film *Zhuangzi met son épouse à l'épreuve* (*Zhuangzi Shi Qi*, Li Mingwei) réalisé par son mari. Mais ce qui est significatif, c'est que dans ce film, si Yan Shanshan a joué le rôle peu important d'une servante, c'est son mari qui a joué le rôle principal de l'épouse. On voit bien ainsi qu'il était incroyable de voir une femme sur la scène en 1913. Après ce film, la réapparition des femmes au cinéma ne survient pas avant 1921. De temps en temps, dans l'histoire du cinéma chinois des années vingt, on voit apparaître des corps de femmes très modernes quant à leur apparence et leur comportement, c'est-à-dire conformes au modèle occidental, en particulier dans les films produits à Shanghai, comme chez l'actrice Yin Mingzhu dans le film *Serment de la Mer* (*Haishi*, Dan Duyu, 1921). Depuis sa coiffure et ses habits, jusqu'à sa façon de parler et de se comporter, elle ressemble à une femme occidentale. Et ce n'est pas seulement dans sa façon de jouer que Yin Mingzhu a adopté le style occidental ; en effet, celle qu'on appelle *Miss Foreign Fashion* témoigne de ce goût pour l'occident dans sa vie quotidienne. Dans leur comportement, les femmes éduquées selon la culture traditionnelle chinoise obéissent toujours à l'homme, mais ce ne sera plus le cas pour les femmes modernes, ce qui se manifeste souvent dans leur l'attitude face à l'amour. Ainsi dans les films comme *Scène de la vie urbaine*, *Larmes du Yangzi* (*Yi Jiang chun shui Xiang dong liu*, Cai Chusheng, Zheng Junli, 1947), nous voyons que les femmes fréquentent simultanément plusieurs hommes ; en simulant l'amour avec les hommes elles visent leur intérêt matériel. Par rapport à la place dominante des femmes, les hommes en amour sont dupés, trahis, exploités.

Dans les films des années trente apparaissent deux tendances. La première est caractérisée par la modernisation générale et profonde du corps de la femme ; la deuxième, sous l'influence du mouvement révolutionnaire, comme au studio cinématographique MingXing, commence à mettre en valeur la figure des femmes de la campagne. Au contraire des femmes modernes, les femmes de la campagne sont celles qui restent sous l'influence de la culture traditionnelle. Bien que pendant les débuts du cinéma chinois apparaisse souvent l'image du corps influencée par l'Occident, en termes d'apparence, de comportement et de manière de jouer, les cinéastes chinois n'oublient jamais de représenter le corps des Chinois selon les modèles traditionnels. Dans le passage de l'image de la femme moderne à celle de la campagne apparaît une prise de conscience qui montre la tentative de construire de façon imaginaire une identité nationale. Cette transformation montre aussi que les cinéastes chinois cherchent à approcher les classes sociales modestes. Cette construction de l'identité nationale n'hésite pas à ridiculiser l'occidentalisation : on compare souvent les femmes de la campagne et les femmes modernes, les unes étant présentées comme bienveillantes, les autres comme méchantes, les unes comme moralement belles, les autres comme moralement laides. Par exemple, dans *Scène de la vie urbaine* (1935), on voit que la demoiselle qui cherche une vie bourgeoise finalement échoue dans son mariage et perd son argent ; au contraire, sa servante, fille de la campagne, empoche l'argent et part avec son amoureux. De même dans *Corbeaux et moineaux* (*Wuya yu Maque*, Zheng Junli, 1949), s'opposent la bienveillance de la servante et la méchanceté de la femme moderne d'un officier du Guo Min Dang ; à la fin, le couple est contraint de s'enfuir ce qui permet à la servante d'être libérée.

En même temps, les cinéastes de l'aile gauche déploient une révolution sociale en utilisant les moyens grâce auxquels le cinéma hollywoodien a fabriqué la femme moderne en vue de créer la" femme nouvelle " (*Xin Nüxing*). Dans les films des années trente, on voit souvent l'image de " femmes nouvelles ". Ces femmes sont souvent issues de la campagne, d'une famille de classe moyenne ou populaire ; chez

elles, on peut donc trouver les qualités de la femme traditionnelle, comme la diligence, la bienveillance, la tolérance et la soumission etc. Cependant, ces nouvelles femmes ont découvert les idéaux modernes, c'est-à-dire occidentaux, comme la liberté, l'égalité, l'indépendance, l'humanité, de sorte qu'elles osent lutter contre les contraintes sociales et agir de façon " audacieuse". Leurs paroles et comportements revêtent donc un sens révolutionnaire, comme la femme écrivain Wei Ming (interprété par Ruan Lingyu) dans le film *Femme nouvelle* (*Xin Nüxing,* Cai Chusheng, 1935) qui déclare vouloir ne jamais se marier, car elle ne veut pas vivre comme l'esclave d'un homme. Ce genre de déclaration n'aurait jamais pu être prononcé dans la Chine traditionnelle, parce que dans la conception hiérarchique de la culture confucéenne, il est normal que l'homme reste dans le couple à une place dominante et, selon la doctrine de Confucius, refuser de se marier est une atteinte à la piété filiale. Cette possibilité de déclarer ne pas vouloir se marier est tout à fait caractéristique de la société moderne. Wei Ming a sur son bureau un culbuto[541] au visage féminin, qu'elle considère comme le symbole de la femme qui ne tombe jamais définitivement et se relève toujours. Ce culbuto représente l'aspiration de la nouvelle femme à l'égalité et montre sa détermination à lutter contre la société traditionnelle. Mis à part le fait que le statut des femmes change avec la quête de liberté et d'égalité, on voit aussi beaucoup de films du genre mélodrame qui traitent de problèmes éthiques dans la société et qui cherchent à étendre l'influence des lois de l'Occident à travers la critique des injustices provoquées par le système hiérarchique de la Chine traditionnelle. Par exemple, dans les films *Les Deux Sœurs* (*Zimei hua*, réalisé par Zheng Zhenqiu,1933) et *La Divine* (*Shennü,* Wu Yongguang,1934), on voit, pour des personnages dont le destin misérable est déterminé par leur statut social inférieur, l'exigence de changement. Dans *Les Deux Sœurs,* deux jumelles finissent par se retrouvent dans la même maison, l'une dont le destin l'a conduite à être maîtresse et l'autre à être servante, leur vie est devenue totalement différente selon leur statut social. Dans *La Divine*, madame Ruan et son fils rencontrent des discriminations sociales parce qu'elle

[541] Ce mot récent correspond à celui aujourd'hui inusité de poussah, précisément d'origine chinoise et qui évoque au départ une idole bouddhique assise les jambes croisées.

est prostituée : il manque à Ruan la réputation et l'intégrité qui, dans la société traditionnelle, sont des soutiens fondamentaux pour être reconnu. Donc, les films éthiques et sociaux recourent à la critique des injustices qui s'imposent dans la société traditionnelle pour former une société moderne qui soit construite sur la base de la loi.

Dans les films d'après 1949, les thèmes comme la liberté, l'égalité sont traités avec plus d'attention. La liberté et l'égalité sont des exigences qui s'imposent dans la lutte contre l'oppression sociale, cause de souffrance pour les corps des personnes qui attendent le bonheur par la révolution. Donc, la liberté et l'égalité se manifestent déjà dans l'identité des personnages principaux du film : l'ouvrier, le paysan et le soldat doivent absolument être les personnages principaux du film. Le président Mao a dit : « prendre tel genre de personnage comme personnage principal signifie que c'est cette classe sociale qui occupe le devant de la scène et que c'est le représentant de cette classe qui devient le maître de la scène[542] », et dans une autre discours : « sur la scène du théâtre d'autrefois, le peuple était comme un résidu, et c'étaient les seigneurs et leurs épouses qui dominaient la scène ; maintenant vous (les créateurs de l'opéra modèle) inversez et restaurez la vérité de l'histoire[543]. » Selon ces termes, on peut dire que dans les films après 1949 le personnage moderne de la demoiselle est écarté au profit de la femme de la campagne qui apparaît à partir des années trente.

La quête de liberté et d'égalité se manifeste principalement à l'égard du corps de la femme. Le cinéma d'après 1949 transmet toujours ce message : les femmes, aussi bien que les hommes, participent à la lutte révolutionnaire, à la production sociale et à la construction du pays. C'est ce que l'on voit dans *Le chant de la jeunesse* (Cui Wei, Chen Huai ai,1959), *Fils et filles des Héros*, *Fille Shanghaïenne (Shanghai*

[542]Equipe de *La Bataille de la Montagne du Tigre* de la troupe de l'Opéra de Pékin de Shanghai 上海京剧团《智取威虎山》剧组, « Yuanyu Shenghuo, Gaoyu Shenghuo: Guanyu yong Wudao Suzao Wuchanjieji Yingxiong Xingxiang de Yixie Tihui 源于生活，高于生活:关于用舞蹈塑造无产阶级英雄形象的一些体会 (Issus de la vie mais plus haut que la vie : Expérience à propos de la création des images brillantes des héros prolétariens à travers la danse) », *Hongqi* 红旗,1969, vol.12.p.52-59.

[543] Lü Jiacai 吕嘉才, Gong Nong Bing yiding yao Zhanling Wutai 工农兵一定要占领艺术舞台 (Les personnages ouvriers, paysans et soldats doivent occupent la scène), *HongQi* 红旗, 1967, vol 9, p.40-41.

Guniang, 1958), Cinq Fleurs d'or (*Wuduo Jinhua*, Wang Jiayi, 1959), *Li Shuangshuang* (Lu Ren, 1962), *Les jeunes de notre village (Womencun li de nianqingren*, 1e partie, Sun Li, 1959), Shajiabang (1971), HongDengji, *Le Détachement féminin rouge* (1961, 1971, 1972). Précisément, dans le film *Fille Shanghaïenne,* les ouvriers masculins ne faisaient pas confiance à la jeune Bai Mei jusqu'à ce qu'ils aient reconnu ses compétences. Dans *Le Grand Li, le petit Li et le vieux Li* (1962), on voit que la femme du Grand Li, mère de cinq enfants, a gagné un premier prix dans une course de vélo, donc les cinéastes montrent que les qualités sportives des femmes ne sont pas moindres que celles des hommes. Dans *Shajiabang* (1971), l'héroïne A Qing Sao utilise son intelligence pour détourner l'attention de l'ennemi et aider l'Armée Rouge. Quant à la liberté, on voit que les films expriment de façon répétée que les femmes peuvent choisir leur genre de vie et leurs relations amoureuses. Ainsi dans *Li Shuangshuang*, GuiYing refuse l'homme choisi par ses parents et reste (avec l'aide d'une autre femme Li Shuangshuang) avec Er Chun qu'elle aime. Dans *Le chant de jeunesse*, Lin Daojing quitte son mari et s'engage dans la lutte révolutionnaire.

Mais, au point de vue du corps, nous remarquons que l'égalité entre les hommes et les femmes se manifeste par la réduction des différences anatomiques et que le corps de la femme est identique à celui de l'homme : les personnes des deux sexes sont habillées par le même uniforme militaire, exercent les mêmes activités, manient les mêmes armes et travaillent ensemble. Cette uniformisation montre que la différence traditionnelle entre le Yin et le Yang a disparu ; mais cela a pour conséquence la suppression de la dimension féminine du Yin. Par exemple dans *Les jeunes de notre village*, pour convaincre les autres qu'elle a la capacité de travailler avec les hommes et comme eux, Kong Shuzhen coupe ses deux tresses devant la communauté villageoise. La coupe des cheveux est une négation de la caractéristique féminine qui implique la logique suivante : être un homme ou ressembler à un homme signifie être plus fort et avoir plus de compétences. De plus, dans certains films comme *Le détachement féminin rouge*, l'amour est ignoré ; ainsi l'héroïne Wu

Qionghua renonce à son amour pour Hong Changaing qui devient un simple camarade, il est vrai que cette relation n'est pas réellement égalitaire dans la mesure où ce dernier est pour elle un directeur spirituel. Cette disparition de la dimension féminine apparaît bien dans *Le chant de la jeunesse* où l'on voit que Lin Daojing, bien que mariée depuis plusieurs années, mais pas à la façon des familles traditionnelles chinoises, n'a toujours pas d'enfant. Et dans les films comme *La Légende de la lanterne rouge*, il y a une famille de trois personnes appartenant à trois générations différentes, qui ne sont pas issues de la même lignée. Cette famille s'est recomposée selon le principe de la classe sociale et des convictions révolutionnaires au lieu des relations charnelles, chacun vivant sans époux. Si à l'époque où ces films sont produits, la masculinisation du corps de la femme est considérée comme une manière de réaliser l'égalité entre l'homme et la femme, aujourd'hui on ne reconnaît pas ce procédé comme valide.

III.2.3. Le corps selon le modèle social occidental

Le corps chinois est intégré dans la conception mondiale du temps, spécialement pour ce qui concerne le rythme de la vie quotidienne. Nous voyons dans le film *Au Carrefour* (*Shizi Jietou*, Shen Xiling, 1937) que l'histoire d'amour entre Zhao et Yang est suscitée par le décalage de leurs horaires de travail qui d'abord provoque entre eux des malentendus. Dans *Tristesse et joie de l'âge mûr (Ai Le Zhongnian*, Sang Hu, 1949), nous voyons la situation malaisée d'un homme d'âge mûr que la conception traditionnelle de la famille ne satisfait pas : selon cette conception, une fois que les enfants sont tous mariés, les parents chinois sont considérés comme ayant achevé leur vocation et devant passer leur vieillesse sans travailler sinon leurs enfants seraient accusés de manquer à la piété filiale. Or dans ce film, le héros Chen Shaochang trouve que passer sa vieillesse sans travailler n'est qu'une façon de gaspiller sa vie et d'attendre à la mort ; il se trouve encore en pleine forme et il veut continuer à travailler au lieu de jouer le vieux maître (Lao Tai Ye, 老太爷) à la maison. Avec ce personnage on observe que les Chinois comme Chen Shaochang ont plus que

jamais besoin d'une identité sociale plus que familiale. A la fin de l'histoire, Chen quitte la maison de son fils pour construire une nouvelle école et il crée une famille avec une collègue avec laquelle il partage la même pensée avancée. Son épouse dit : « les Chinois ne connaissent que la jeunesse et la vieillesse ; ils n'ont pas d'âge moyen. Mais l'âge mûr est en effet l'âge d'or de la vie ». Dans le processus de modernisation, les Chinois commencent à se rendre compte que l'âge mûr est comme une prolongation de la période de la jeunesse qui confirme leur valeur pour la société et l'adaptation du corps chinois à la productivité moderne. Donc, le corps commence à sortir de la famille et entrer dans la société.

Cette transformation est largement montrée dans les films de la nouvelle Chine. Nous prenons encore l'exemple des deux versions de *Guérillas de la plaine* (Pingyuan Youjidui), de 1955 et de 1974. Dans la première, Li Xiangyang et ses camarades entrent dans le village Li ; ils se reposent dans la maison des parents de Li Xiangyang. Donc, dès qu'ils arrivent, Li appelle la maîtresse de maison "Maman !" Dans la deuxième version, l'histoire de cette séquence est la même sauf que la relation entre Li Xiangyang et cette dame change : il l'appelle "Da niang" (terme qui en chinois se situe quelque part entre ma tante ou madame, ce qui ne marque pas forcément un lien de consanguinité). L'amour familial est remplacé par l'attachement entre les soldats communistes et le peuple, mais ce dernier n'est pas moins fort que celui de la famille. Donc, la famille, qui a été la forme fondamentale et principale de l'ancienne société chinoise, devient moins importante dans les nouvelles relations de la nouvelle société. Les films veulent exprimer que ce n'est pas le sang, mais l'idéologie commune, le communisme, selon laquelle le corps est organisé et sur laquelle le corps peut compter. C'est pourquoi dans une séquence de *Hongdeng ji*, la grande mère dit à "sa petite fille" Tie Mei : « Ton père (Li Yuhe) n'est pas ton père biologique, et moi, je ne suis pas non plus ta grand-mère biologique ! » Bref, c'est une famille qui n'est pas fondée selon la biologie mais qui est composée de personnes qui appartiennent à la même classe sociale et qui partagent la même conviction et selon l'expression de Tie Mei dans *Hongdeng ji* la même exigence : « avoir tous un cœur rouge et brillant » (dou

you yi ke hong liang de xin, 都有一颗红亮的心). L'existence de la famille est toujours présente, mais la classe sociale représente une collectivité qui apporte maintenant des relations sociales plus fortes, plus fermes et plus solides.

Depuis *Tristesse et joie de l'âge mûr,* on voit ainsi que le corps jeune et vigoureux devient une ressource qui doit être utilisée pour créer de la valeur sociale et économique. Cette pensée est largement manifestée dans les films de la nouvelle Chine. A partir des années cinquante, le corps est considéré comme un capital au service de la révolution. La jeunesse valorise encore ce capital, parce que, la plupart du temps, être jeune signifie avoir une bonne capacité physique, être plein d'énergie, avoir un esprit agile, ouvert et innovant et avoir des connaissances modernes. Nous voyons que plusieurs films prennent les jeunes comme héros et racontent leurs contributions dans la révolution et dans la construction du pays. *Les jeunes de notre village* offre un exemple typique de cette évolution.

A partir de la cadence imposée au corps chinois par les normes mondiales du travail, nous assistons aussi à une tendance marquée par le fait que le corps est en train d'être intégré dans l'organisation sociale moderne. Dans les films tournés pendant les dix-sept premières années de la Chine Républicaine Populaire, on voit que, pendant le processus de la construction et de la production sociale, le corps cesse d'appartenir à un individu pour appartenir à une collectivité. La discipline du corps qui cherche à conformer les individus en termes de comportement et de pensée s'effectue dans cette transformation. Pour remplir un objectif précis, le comportement doit être correct et net et le sens des gestes est unifié et fixe. Par conséquent, visuellement, les individus pratiquent le même type de comportement avec la même signification. En un certains sens, cette unification du langage corporel favorise l'émergence d'un modèle pour le jeu de l'acteur. C'est ce que nous voyons dans les films des « opéra modèle révolutionnaire » (Geming Yangbanxi 革命样板戏). Dans la création des films de l'« opéra modèle révolutionnaire », qu'il s'agisse de l'opéra de Pékin ou du ballet, deux formes d'art parvenus alors à la maturité du classicisme, on voit qu'elles ont été influencées par le réalisme du langage corporel révolutionnaire.

On voit donc que le mode d'expression corporelle dans la réalité sociale a des points communs avec la manière de jouer dans l'Opéra de Pékin et dans le ballet révolutionnaire : que ce soit dans la vie quotidienne ou sur la scène, nous avons le même code significatif de gestes et de mouvements symboliques invariables. Par exemple, le geste du poing fermé, soit fixe devant la poitrine, soit levé vers le ciel, que l'on voit dans *La fille aux cheveux blancs (1972)*, *La Légende de la lanterne rouge* (1970), *Sha Jiabang* (1971), *La Prise de la montagne du Tigre* (1970), *La Détachement féminin rouge* (ballet, 1971) signifie une résolution inébranlable de lutter. Un grand pas brusque en avant signifie la volonté assurée d'avancer et progresser ; un regard furieux signifie la haine envers les ennemis. Tous les gestes sont soumis à un examen minutieux et approfondi. La compatibilité entre les gestes et l'intention idéologique, le développement de l'histoire, la musique, les paroles des chansons, la description des émotions, tout cela doit être à la fois harmonieux, esthétique et réaliste ; les créateurs ont procédé de nombreuses fois à des discutions et des essais pour fixer chaque geste et son sens. Donc, le corps dans les films de l'« opéra modèle révolutionnaire » est soumis lui-même à des règles organiques ; objectivement, ces règles conduisent à des modèles d'après lesquels les personnages sont formatés, de telle sorte que les corps des individus s'inscrivent dans le cadre de l'unité formée par la collectivité. Donc, les gestes comme le poing fermé levé vers le ciel, le grand pas en avant, n'appartiennent pas à quelqu'un de précis, mais à la collectivité communiste et aux peuples révolutionnaires. A travers ces corps représentés dans l'organisation sociale, on voit que le corps chinois est intégré dans une sorte de machine étatique.

III.2.4. Le corps dans l'espace public

La transformation de la société fournit au corps de nouveaux espaces pour vivre et s'exposer. Il existe un phénomène notable : dans les films d'avant 1949, on voit fréquemment représenté le corps occidental dans des spectacles artistiques, qu'il s'agisse de danse ou de théâtre, typiquement occidentaux. Par exemple, on voit la

danse de couple (qui n'existait pas en Chine) dans *Tixiao Yinyuan*, *Shaonainai de Shanzi*, les claquettes dans *Ya sui qian*, *Yi jiang Chunshui Xiang Dongliu*, l'opéra à l'occidentale dans *Yeban Zhongsheng*, la gymnastique dans *Xiao Wanyi*, la danse occidentale dans *Xin nüxing, Shennü*, etc. Nous remarquons que dans ces arts corporels occidentaux, les danseurs et les acteurs sont souvent de vrais Occidentaux, quelquefois des Chinois habillés à l'occidentale. Il semble que la construction d'un nouveau corps chinois ait besoin de prendre pour référence le corps occidental selon les formes artistiques propres à l'Occident. C'est peut-être parce que ces formes artistiques, à travers une interprétation corporelle, montrent de façon intense les caractéristiques d'un corps moderne idéal. C'est ainsi à travers ces activités corporelles que les Chinois se donnent un modèle ou un imaginaire du corps moderne afin de l'imiter. Ainsi, par la représentation du corps sur la scène, le corps, précisément le corps moderne, devient un objet à exposer et à donner à regarder. C'est depuis la scène ou l'écran que le corps se modernise jusqu'à transformer ses représentations dans la vie quotidienne, notamment en se constituant comme l'objet central à regarder dans la société. Etre regardée, tel est le désir de la femme chinoise qui, à travers la mode, cherche à ressembler à la femme occidentale. De fait, les femmes chinoises urbaines modernes ajoutent des éléments occidentaux sur leur corps, comme les cheveux crêpelés, les chaussures à talons hauts, les regards séduisants, les comportements audacieux afin de se comporter comme les danseuses ou actrices occidentales sur la scène, afin de se placer au centre des regards et découvrir la volupté d'être regardées. Donc, pour rester au centre des regards, les femmes modernes doivent toujours suivre la mode et ne jamais cesser de s'embellir avec de nouveaux artifices empruntés à l'Occident. Les femmes modernes savent aussi être très à l'aise dans les nouveaux espaces, qu'il s'agisse du bal, du café, de la voiture ou de la maison et du jardin revisités à l'Occidentale. Dans les films des années trente et quarante, il est facile de trouver le corps installé dans ces espaces modernes occidentaux.

Si dans les films des années trente, le corps des femmes dans l'espace public est considéré comme une image moderne, après les années trente, l'espace public dans lequel prend place le corps des femmes est celui du travail et de la révolution.

Pour les films tournés après 1949, il y a aussi des spectacles, mais plus musicaux que corporels. Les danses occidentales semblent incompatibles avec l'ambiance socialiste qui s'impose. Cependant, les communistes connaissent parfaitement l'art de composer et d'utiliser la musique. Ils renouent ainsi avec un aspect de la doctrine confucianiste, selon laquelle il y a deux façons d'éduquer l'homme : le rite et la musique. Nous voyons dans la discipline de l'Armée Rouge que l'apprentissage du chant a la même importance que celui de la lecture, du maniement des armes, ainsi que les enseignements politiques, comme on le voit dans *Le Nouveau Roman des jeunes héros* (*Xin Ernü Yingxiong Zhuan*, Shi Dongshan, 1951). Presque toutes les chansons des films de cette époque ont été accueillies avec une admiration générale par les Chinois et adoptées par eux dans la vie quotidienne. C'est le cas des chants qu'on entend dans *Guérilleros du rail* (*Tie dao youjidui*, réalisé par Zhao Ming, 1956), *Guerre souterraine, (Di Daozhan,* Ren Xudong, 1965), *Cinq héros du mont Langya (Langya shan Wu Zhuangshi*, Shi Wenzhi, 1958), *Amour à Liubao* (*Liu Bao de Gushi*, Wang Ping, 1957), *Fil et fille des héros* (*Yingxiong Ernü,* Wu Zhaoti, 1964), *La fille aux cheveux blancs* (*Bai Maonü,* Wang Bin,1951), *Guérillas de la plaine* (*Pingyuan Youjidui,* Su Li, Wu Zhaoti, 1955). Les corps des chanteurs révèlent une beauté paisible et communicative. Les chants ajoutent au film, au delà d'une évidente dimension de divertissement, une réelle valeur artistique et une ambiance romantique ; et l'héroïsme et le nationalisme qu'ils exaltent suscitent l'empathie des masses et touchent jusqu'au plus profond de l'âme des spectateurs.

D'ailleurs, dans le cinéma d'avant 1949, nous voyons que, malgré l'idée d'individualisme qui, depuis le mouvement du 4 mai 1919, pénètre graduellement la pensée des Chinois, l'influence de la culture traditionnelle fait que la famille et les réseaux familiaux restent toujours le cadre principal dans la façon de représenter le corps. Zheng Zhenqiu a indiqué en 1925 que pour représenter l'amour, il ne convient

pas d'imiter les Occidentaux qui s'embrassent, parce que l'amour dans la culture chinoise ne doit pas porter d'abord sur la relation dans le couple, mais s'adresser aux aînés et aux personnes dignes de respect. Donc, Zheng Zhenqiu propose de détourner l'amour entre conjoints vers celui qui lie les parents et les enfants[544]. Il semble que la proposition de Zheng Zhenqiu fonctionne dans le cinéma chinois depuis les années vingt, jusqu'aux films tournés plus tard pendant la révolution culturelle, dans lesquels on voit la famille comme moyen de mettre en relation le corps, étant entendu que la dimension sexuelle est absente. Même si l'importance de la famille s'affaiblit, elle existe toujours comme un espace de représentation des corps.

Depuis la crise nationale dans les années trente, le corps dans le cinéma chinois a commencé à s'éloigner de l'espace familial et s'approcher l'espace politique, par exemple, adresser des paroles patriotiques au public, faire des manifestations, faire des débats politiques. Le découvert de la valeur de l'individu est souvent manifesté par le fait de mettre son corps dans une collectivité. Nous en avons déjà parlé dans le film *Tristesse et Joie de l'âge mûr*, le corps sort de la famille et entre dans la société.

Nous venons d'examiner quatre points de vue dégagés par la recherche de Huang Jinlin à propos de la pratique du corps dans la vie quotidienne. Si nous suivons la voie ouverte dans le chapitre précédent nous pouvons, si nous examinons le corps du point de vue du regard, dégager deux autres points de vue encore plus importants sur la transformation qu'il connaît à cette époque : on peut montrer tout d'abord que le corps traverse un parcours du vide (xu) au plein (shi), et qu'ensuite en lui se modifie la relation entre ying et yang.

III.2.5. Du vide (xu) au plein (shi)

Pour les anciens Chinois le corps était construit et profondément influencé par le Qi ; quand ils parlaient du corps, c'était d'emblée des vaisseaux sanguins, des points

[544] Zheng Zhenqiu 郑振秋, *Zhongguo Yingxi de Qucai* 中国影戏的取材 (Le Choix du thème du théâtre d'ombres), *Mingxing Tekan* 明星特刊 (Mingxing Special Issue), mai 1925.

d'acupuncture ainsi que le Qi-sang etc. Il semble que les films de cape et d'épée fournissent aux Chinois un support propre à incarner leur imaginaire à propos du corps du Qi. Le succès de *Feu au temple du lotus rouge* (*Huoshao Honglian si*, 1928, Zhang Shichuan) et ses dix-huit suites produites pendant trois ans ainsi que les imitations des films de l'histoire sur le feu[545] manifestent l'amour des spectateurs chinois pour les films de cape et d'épée. Dans ce genre de cinéma, on trouve l'idée à laquelle ils sont attachés fidèlement, celle d'une combinaison du corps et du Qi. Pour effectuer l'incarnation du Qi dans le corps, les cinéastes chinois s'intéressent tellement à la technique de suspension par un fil qu'ils l'ont développée à un très haut niveau. Dans ces films les personnages ont souvent la capacité de voler ; ce genre de scène va peut-être laisser un spectateur étranger perplexe, mais pour un Chinois c'est naturel. Selon les documents existant pour le film *Feu au temple du lotus rouge* (malheureusement le film a été brûlé), l'actrice Hu Die (interprète Hong Gu) est habillée à l'ancienne, puis est suspendue par un fil enroulé sur ses hanches, et les cinéastes installent un grand ventilateur devant elle. En conséquence, les spectateurs ont l'impression qu'elle vole entourée de ses vêtements qui flottent. C'est une façon de représenter le corps du Qi, c'est-à-dire ce corps vide dont on a parlé dans le chapitre précédent. Il est aussi intéressant de noter que dans les années vingt et trente, les femmes les plus remarquables sur l'écran chinois sont des héroïnes dans les arts martiaux (Xia nü 侠女).

Mais au cours de la modernisation, la science occidentale amène une nouvelle conception du corps, à propos duquel on met en évidence des éléments matériels et anatomiques comme la peau, les muscles, les os, les systèmes digestif, circulatoire et nerveux etc. Une telle connaissance du corps fournit la matière pour son passage du

[545] Après le succès du film *Feu au temple du lotus rouge*, plusieurs studios cinématographiques commencent à tourner les films similaires, par exemple : *Feu au temple du dragon vert, Feu au temple de cent fleurs, Feu au village clôturé Jianfeng, Feu à la montagne du neuf dragons, Feu au pavillon de sept étoiles, Feu à la ville du Ping Yang, Feu au temple du moineau blanc, Feu au temple du Long Yin.* Voir dans Zhou Xing 周星, Art History of Chinese Film 中国电影艺术史, Beijing 北京, Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 2008. p.42.

vide au plein. Un corps est plein lorsque la chair et les organes sexuels sont montrés. Le cinéma chinois montre cette très rapide transformation du corps.

Au delà du changement de forme, la robe des femmes est plus serrée sur le corps. Nous avons dit qu'autrefois la silhouette des femmes était servie par des vêtements amples mis en mouvement par les gestes ; on peut dire que maintenant, la mode est passée à la robe serrée qui met en évidence la chair et les appâts féminins. Les actrices célèbres dans les années trente ont bien utilisé leurs robes pour augmenter leur charme. L'exemple le plus connu est l'image de l'actrice Ruan Lingyu dans *La Divine*. Dans les années vingt et trente, certaines femmes riches vont au cinéma avec leurs couturiers pour s'inspirer des robes montrées au cinéma[546]. A partir de la fin du XIX^{e} siècle, certains hommes chinois s'habillent en costume occidental qui souligne leur silhouette masculine, leur permettant ainsi d'avoir plus confiance en eux et en particulier en leur corps. Certains hommes, qu'ils soient paysans, ouvriers ou soldats, commencent à valoriser leur force à travers leurs muscles. Ils relèvent leurs manches et montrent leurs muscles pour prouver qu'ils sont forts et peuvent travailler. Ce phénomène est répandu dans les films produits pendant les dix-sept premières années de la République Populaire de Chine. On voit dans une séquence du film *Les jeunes de notre village* que les hommes se baignent torse nu après leur travail, montrant alors, par leur sueur, la chaleur de leur peau, la vigueur de leurs muscles l'énergie grandissante qui remplit leur corps. C'est pendant la période de la culture révolutionnaire, que la plénitude du corps parvient à son extrême : le corps est rempli de la "force" : ce qui se voit chez l'homme aux poings serrés, discipliné par l'entraînement militaire du corps ; l'image de l'ouvrier, du paysan et du soldat témoigne d'un corps forgé par le travail. Dans cette conception de la plénitude du

[546] Zhong Dafeng 钟大丰, « From Wen Min Xi (Civilized Play) to Ying Xi（Shadowplay) : The Foundation of Shanghai Film Industry in 1920s, 从"文明戏"到"影戏" : 二十年代上海电影工业的奠基 », *Asian Cinema 亚洲电影*, Vol.9, N^{o}.1, Fall 1997, cité dans « Zhongguo Wusheng Dianying Juzuo de Fazhan Yanbian 中国无声电影剧作的发展演变(Le dévelppement de la création du scénario dans les films muets chinois) », la préface du livreZheng Peiwei 郑培为.Liu Guiqing 刘桂清, *Zhongguo Wusheng Dianying Juben* 中国无声电影剧本(Le sénario des films muets chinois), Beijing, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社,1996.

corps, le corps devient un outil au service de l'Etat, et même une partie composante de la machine d'Etat, dont doit être éliminée la dimension indéterminée du Qi.

III.2.6. La modification de la conception yin-yang

Du point de vue du yin-yang, le corps a aussi changé. Les anciens Chinois appréciaient les femmes qui rassemblaient les qualités du yin, c'est-à-dire, la minceur, la petite taille, la faiblesse, la timidité, et en somme une certaine infériorité par rapport aux hommes, dont les qualités sont celles du yang. Mais maintenant, nous voyons que les femmes idéales pour une nouvelle société sont saines, dynamiques, même fortes. Nous voyons une séquence frappante dans le film *Nouvelle Femme (Xin nü xing)* : une ouvrière Li Aying se bat avec un homme, Wang Naidong ; elle possède un corps grand et fort qui lui permet de mettre aisément à terre son adversaire. C'est une scène incroyable du point de vue de la relation habituelle entre yin-yang. Par rapport à la conception traditionnelle, on a là un désordre caractérisé par l'affaiblissement en l'homme de son yang et en la femme de son ying. Nous voyons ainsi que les femmes essaient de s'éloigner de l'image traditionnelle qui leur était conférée : elles se coupent les cheveux ; certaine d'entre elles imitent des stars hollywoodiennes en s'habillant et se coiffant comme des hommes. Par exemple, dans le film *Tomboy* (*Huashen Gu niang*, 1936), l'actrice Yuan Meiyun se coiffe à la garçonne et s'habille en costume et cravate dans le style occidental. Certes, dans les anciens romans chinois, nous trouvons aussi des femmes qui se déguisent en hommes, mais c'est plutôt pour des raisons de commodité lorsqu'elles sortent de la maison en particulier pour voyager et rencontrer des gens. Maintenant si les femmes se déguisent en hommes, c'est pour des raisons esthétiques, et aussi morales, qui témoignent de la liberté de leur personnalité.

La révolution culturelle a pris fin en 1976 ; alors les cinéastes commencent à traiter le cinéma comme un art, non pas comme un instrument politique. A partir de la fin de la révolution culturelle jusqu'au milieu des années quatre-vingts, cette période courte mais précieuse est remarquable par les films des réalisateurs de la quatrième

génération[547]. La porte de la Chine est rouverte au monde depuis 1979, mais la mémoire sur la catastrophe culturelle les pousse à regarder dans le passé le parcours historique et culturel de cette nation. Donc, la réflexion sur l'aliénation de l'humanité produite par la révolution culturelle est l'idée principale du cinéma des réalisateurs de la quatrième génération de cette période.

Une époque folle est terminée ; ces réalisateurs n'ont plus besoin de chercher à recréer les mythes révolutionnaires qui sont illusoires et vains. Donc, leurs films retournent au réalisme pour représenter la vraie vie. Les thèmes importants dans leurs films sont la vérité, la bienveillance et la beauté de la nature et de l'humanité. Dans leur cinéma, ils cherchent à donner des corps une présentation spontanée, naturelle et simple. Par exemple, dans *My Memories of Old Beijing* (*Cheng Nan Jiushi,* Wu Yigong, 1983), le réalisateur Wu Yigong prend comme héroïne une petite fille, Yingzi qui observe le monde, la société et la vie quotidienne. De cette manière toutes les représentations retournent à la vie quotidienne. Ce phénomène est encore plus évident à la fin de la création des films par les réalisateurs de la quatrième génération, par exemple dans *Sacrifice of Youth* (*Qing chun Ji*, Zhang Nuanxin, 1985) qui est une œuvre qui regroupe trois thèmes : ce film montre l'expérience exotique d'une jeune fille issue du peuple majoritaire des Han qui est envoyée dans la région minoritaire de Yunnan pendant la révolution culturelle ; grâce à cette expérience, elle découvre elle-même la vérité, la bienveillance et le beauté qu'elle n'avait pas pu connaître dans sa vie. Pour montrer la vie authentique, certains réalisateurs comme ZhangNuanxi ont appliqué une esthétique qui ressemble à celle du cinéma documentaire, par exemple dans son film *The Drive to Win* (*Sha Ou,* Zhang Nuanxin, 1983), Zhang Naunxi fait appel à une actrice non professionnelle ; on trouve ainsi des images tournées avec des

[547] Réalisateurs de la quatrième génération : c'est une génération éphémère parmi toutes les générations des réalisateurs chinois. Ces réalisateurs apprennent à filmer à l'institut du cinéma à Pékin et à Shanghai pendant les années soixante, mais ils commencent à filmer après la fin de la révolution culturelle, leurs films marquent une nouvelle période dans le cinéma chinois de 1976-1982. Les représentants sont Wu Yigong 吴贻弓, Wu Tianming 吴天明, Zhang Nuanxin 张暖忻, Huang Jianzhong 黄健中, Zheng Dongtian 郑洞天, Xie Fei 谢飞.

plans-séquences et avec la caméra à la main. Tout est fait pour approcher de plus près la réalité.

Dans cette période, le corps au cinéma commence à se libérer des entraves politiques et retourne à une dimension subjective. En tant que sujet, l'individu découvre et perçoit ce monde avec le corps lui-même. Le corps fait confiance à ce qu'il perçoit lui-même dans le monde réel, non à ce que les autres lui font croire. Donc, au contraire de la douleur et de la haine qui pouvaient l'animer autrefois, le corps la plupart de temps est désormais calme et serein. Il observe, perçoit et réfléchit. En ce sens, les gestes du langage corporel obéissent à des codes qui lient très étroitement l'espace spirituel et l'espace psychologique. En tant que moyen d'observation, les yeux sont souvent montrés dans l'image cinématographique. Nous évoquons dans *The girl in Red* (*Hongyi Shaonü*, Lu Xiaoya, 1985) l'exigence formulée par l'héroïne An Ran : « Observer le monde avec mes propres yeux » qui se traduit par la justesse de ses regards ; ainsi le regard exprime tantôt le doute, tantôt la curiosité et tantôt la confusion chez la petite Yingzi lorsqu'elle observe le monde des adultes dans *My Memories of Old Beijing* ; il en est de même pour le regard étonné de Li Chun dans *Sacrifice of Youth* lorsqu'elle découvre les filles qui se maquillent, s'habillent de couleurs vives ; et du regard honnête de FuBin dans *Troubed Laughter* (*Kunao ren de Xiao,*Yang Yanjin et Deng Yiming, 1979). Ce sont souvent les femmes qui sont les plus capables d'observer de façon détaillée ; c'est peut-être parce que leur pouvoir de perception est souvent naturellement plus sensible.

Deux aspects caractérisent les films des réalisateurs de la quatrième génération : d'un côté, l'histoire de la révolution culturelle reste comme le contexte le plus important de leurs créations, de sorte que les images de la Chine ne restent que comme « "des fragments" issus des mémoires, des rêves avant leur expérience de la révolution[548] »; d'un autre côté, selon la situation culturelle depuis la fin des années

[548] Dai Jinhua 戴锦华, Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998 雾中风景:中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Pékin 北京, Beijing Daxue Chuabanshe 北京大学出版社, 2006, p.68. Il s'agit ici de la Révolution culturelle.

soixante-dix jusqu'au début des années quatre-vingts, le cinéma chinois n'a pas encore subi une influence considérable venant du monde extérieur ; quoique le monde extérieur soit considéré comme une force s'exerçant par l'infiltration économique, politique ou culturelle, il n'est cependant pas encore réellement représenté dans le cinéma de cette période. Bref, dans les films des réalisateurs de la quatrième génération, l'image de la nation chinoise n'est pas établie (reste comme des fragments) et le monde extérieur à la Chine n'est pas encore présent. Donc, du point de vue de ces deux dimensions, à savoir l'identité nationale et la mondialisation, nous n'allons pas étudier les films de cette période qui sortent du cadre choisi pour cette thèse. Mais nous devons nous rendre compte que leur style réaliste, en particulier par le début de la modernisation du langage cinématographique, ainsi que leur réflexion sur la réalité sociale et culturelle traditionnelle chinoise a beaucoup influencé la création des réalisateurs suivants.

Chapitre IV. L'évolution de la représentation du corps au cinéma chinois 1984-2012

IV.1. L'Homme sur la terre jaune

« Mon cœur rempli de mélancolie,

cela n'est pas pour la lune cambrée,

mais pour le village d'aujourd'hui

qui chante encore les chansons d'autrefois ».

我的心充满惆怅，不为那弯弯的月亮，

只为那今天在村庄，还唱着昨天的歌谣。

(Paroles de La Lune Cambrée, une chanson populaire chinoise créée en 1989)

IV. 1.1. Les années quatre-vingts et *Le Sorgho Rouge*

Si le cinéma des réalisateurs de la quatrième génération reste encore marqué par la stigmatisation de la révolution culturelle et n'est pas encore touché par le monde extérieur, le cinéma des réalisateurs de la cinquième génération, tout en restant marqué par la stigmatisation de la révolution culturelle, commence à faire entrer le monde extérieur.

Les années quatre-vingts sont une période très particulière pour la Chine. Elle tire les leçons de la révolution culturelle, et donc tente de sortir de l'idéologie dominante du socialisme. En même temps, les Chinois ont subi un choc en découvrant le monde extérieur car ils se sont rendu compte du retard de la Chine par rapport au reste du monde, spécialement l'Occident.

En conséquence, deux principaux mouvements d'idées se sont développés dans la société chinoise. Le premier est celui de la modernisation : elle cherche à pousser la Chine à entrer dans le monde. La science, la démocratie, la liberté, ces valeurs

universelles issues de l'Occident, sont considérées comme un idéal ainsi que le but de la modernisation de la Chine. Donc, d'une part, les intellectuels se chargent d'enseigner les savoirs élémentaires occidentaux au peuple ; d'autre part, ils reprennent le chemin du mouvement nationaliste du 4-Mai[549] pour réformer l'esprit de la nation (改造民族的灵魂). Ils critiquent les traditions culturelles et les mauvaises qualités enracinées chez les peuples (国民劣根性), parce que ces mauvaises qualités originelles sont considérées comme des obstacles à la modernisation et donc doivent être changées en premier lieu, comme ce qu'avait exprimé Lu Xun au début du XX^{e} siècle. Cependant les critiques émises par ces intellectuels contournent pour l'éviter la politique qui est intouchable et cherchent dans la culture traditionnelle l'origine qui a conduit la Chine à être un pays fermé, sous-développé et ignorant. D'ailleurs, face à l'échec de la révolution culturelle, beaucoup de Chinois ont perdu leur conviction politique. Dans ce contexte, la question de savoir comment s'identifier dans ce monde ouvert devient réellement très importante pour les Chinois de cette époque. Ceux-ci commencent à chercher leur identité dans la culture traditionnelle plus lointaine (c'est-à-dire avant même la fondation de la nouvelle Chine et la fondation du Parti communiste chinois).

Ainsi, et c'est le deuxième mouvement d'idée de la pensée : il s'agit de rechercher les racines de la culture (wenhua xungen 文化寻根). La perte des "racines", de "l'histoire", de la "famille", du "père" se trouve présente chez tous les Chinois de cette génération. Meng Yue utilise le mot « friche (lande) » (Huang Ye 荒野) pour qualifier la situation de cette génération[550]. Rechercher ses racines, c'est alors tenter de vaincre le sentiment d'être orphelin qu'un sujet peut ressentir dans l'histoire[551]. « Rechercher ses racines, cela ne signifie pas chercher à les faire revivre

[549] Il s'agit des manifestations étudiantes qui ont eu lieu en 1919 en Chine. L'esprit de ce mouvement était animé par la demande de liberté, de démocratie, de science, et de législation.

[550] Meng Yue 孟悦, *Lishi yu Xushu* 历史与叙述 (L'histoire et le récit), Xi'an 西安 : Shaanxi Renmin Jiaoyu Chubanshe 陕西人民教育出版社, 1991, p.115-117.

[551] *Ibidem.*

mais à en raconter l'histoire[552]. » En ce sens, rechercher ses racines comme constitutives de la culture nationale est la condition essentielle et incontournable pour que la Chine puisse faire face nouveau contexte économie mondial sans perdre sa propre identité.

Ces deux mouvements d'idées conduisent à une réflexion sur la culture qui impose trois exigences : observer la société et la culture chinoise à travers la pensée occidentale, critiquer la politique par le biais de la culture, examiner la réalité en racontant l'histoire du passé. Mais, qu'il s'agisse de l'Occident ou du passé chinois, tous ces éléments convergent sur une réflexion sur la Chine "d'aujourd'hui", c'est-à-dire celle des années 80. Ces éléments construisent ensemble l'image d'une nouvelle Chine qui établit son identité à travers le temps, entre son passé et son présent, ses traditions et sa modernité, ainsi qu'à travers la dimension géographique et culturelle face au monde occidental.

Par ces deux mouvements d'idées et ces trois manières d'approfondir la culture, la Chine se situe dans un discours influencé à la fois par la tradition et la modernité, et cette double orientation doit prendre en compte le cadre de la mondialisation, de sorte que la Chine sort du camp socialiste. Dans ce contexte, les initiateurs de ces mouvements d'idées, les intellectuels, sont d'un côté approuvés par l'Occident développé et d'un autre côté, ils sont opprimés par leur nation retardataire et sous-développée. En conséquence, les intellectuels modernes chinois balancent souvent entre le nationalisme et le rejet de leur propre culture traditionnelle[553].

Sans nul doute les réalisateurs de la cinquième génération, comme Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, He Ping représentent une partie importante des intellectuels chinois des années 80. C'est pourquoi leurs films sont considérés comme l'expression d'une élite. Leurs films présentent une réflexion

[552] He Guimei 贺桂梅, *80Niandai Zhongguo Wenhua Yanjiu* 80年代中国文化研究 (Recherche de la culture chinoise des années 80), Beijing 北京, Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 2010, p.190.

[553] Tonglin, Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taïwan Mainland China*, New York: Cambridge University Press, 2002, p.7.

spirituelle sur le passé, le sens de la vie, le destin du peuple, et même une réflexion sur la fonction de l'expression elle-même : que peut-on exprimer ? Peut-on exprimer la vérité ? Si oui jusqu'à quel point ? (L'exprimable - l'inexprimable). Face à la société de plus en plus ouverte, ces réalisateurs ne cessent de chercher à décrire la culture traditionnelle par des formes empruntées au monde moderne.

Nous voyons évidemment l'influence de l'Occident dans leurs films. Au point de vue de l'idéologie, leurs films diffusent les valeurs d'humanisme, caractérisées par l'exigence de libération individuelle, de l'égalité entre les différentes classes sociales.

Quant à la façon de s'exprimer, leur réflexion sur la culture chinoise et sur l'homme passe par des scénarios et des manières de filmer souvent audacieuses et mêmes avant-gardistes. C'est pourquoi les films des réalisateurs de la cinquième génération sont considérés comme représentant le cinéma de la Nouvelle Vague. D'abord, leurs films racontent souvent des histoires, des intrigues, même des détails familiers pour les Occidentaux, mais immoraux du point de vue de la culture traditionnelle chinoise. Par exemple, lorsqu'il s'agit de la résistance des femmes dominées par le patriarcat ; on les voit trahir leur mari, désirer d'autres hommes ; ces derniers cèdent au voyeurisme ; on observe même des amours homosexuelles et incestueuses. Ces comportements évoquent l'identité occidentale et provoquent un choc chez les spectateurs chinois, et amènent une réflexion sur la Chine qui en train de subir des changements.

Ensuite, comme la Nouvelle Vague dans le cinéma français, le langage de la photographie joue un rôle très important. Les réalisateurs osent utiliser une composition audacieuse des images et des couleurs foncées. Par exemple dans *One and Eight*, le film considéré comme le symbole de la naissance des réalisateurs de la cinquième génération, les personnages sont situés parfois dans la marge ou un petit coin de l'écran, ou encore en arrière-plan, un objet immense occupant un grand espace au premier plan. Le corps est parfois coupé en plusieurs petites parties, en des images que la caméra rend parfois plus floues, accentuant ainsi les mouvements rapides du corps. Dans ces images déséquilibrées ou contrastées, par l'ensemble les techniques

modernes, il s'agit de faire ressentir que l'individu n'a pas de place dans la tradition chinoise dont il subit la pression de l'environnement social.

Ainsi en dénonçant le peu de cas que la tradition chinoise fait de l'individu, les cinéastes rejoignent le projet humaniste de la Nouvelle Vague du cinéma français qui consiste à mettre en valeur, comme moyen et but du cinéma, l'homme dans cette dimension personnelle que souligne Stéphane Delorme dans le numéro 720 des *Cahiers du Cinéma* :

> « Le noyau dur de la Nouvelle Vague, au fond, c'est quoi ? Le désir de filmer quelqu'un. Tout le reste n'est qu'histoire, fariboles, farandoles qui n'ont aucune vérité s'il n'y a pas un être humain à filmer[554]. »

C'est à l'homme que les réalisateurs de la cinquième génération s'intéressent. En effet, depuis la perte des convictions politiques à la fin de la révolution culturelle, la littérature et le cinéma chinois cherchent un nouvel esprit. Mais quel esprit ? C'est une question restée sans réponse jusqu'à ce que Li Zehou soulève la conception de la « subjectivité ». Li a expliqué dans son ouvrage le contenu de la subjectivité : « les libres sentiments véritables de l'homme, la priorité de la libre intuition dans la connaissance et le libre arbitre en éthique[555]. » Ces libertés sont au centre de la subjectivité dans les années quatre-vingts, ce qui permet aussi à l'homme d'échapper au statut politique dans lequel il est enfermé par les autorités politiques. L'homme a une nature humaine commune et cette nature commune ne diffère pas selon la classe sociale.

Dans la quête de cette subjectivité de l'homme, les personnages que les réalisateurs de la cinquième génération décrivent dans l'image sont souvent considérés comme relevant de « l'homme en majuscule » (Da xie de ren 大写的人). Ceci implique la présence et la mise en valeur de l'importance de la vie personnelle ou de

---

[554] Stéphane Delorme, « Jacques Rivette, l'obstiné », *Cahiers du Cinéma*, Mars 2016, n°720, p.5.

[555] Li Zehou 李泽厚, *Pipan Zhexue de Pipan : Kangde Shuping* 批判哲学的批判：康德述评 (Critique de la philosophie Criticale : Une commentaire de Kant), Pékin 北京, Renmin Chubanshe 人民出版社, 1984, p.435.

sa dignité, en lien avec un caractère, une sensibilité qui tiennent à la vérité de la nature de l'homme. L'homme redevient visible et vivant sur l'écran chinois. Cette dimension plus profonde de l'homme est révélée de façon sous-jacente à travers le scénario et le langage de la photographie, lorsque, le fait de représenter l'homme dans son insignifiance provoque des réactions chez les spectateurs.

Donc, il est certain que l'Occident a eu un impact dans ces films de la cinquième génération : par leurs conceptions politiques, par leurs valeurs universelles, mais aussi par leurs esthétiques cinématographiques. Cette influence de l'Occident est en même temps un signe de la modernisation du cinéma chinois. Plusieurs réalisateurs de la cinquième génération ont remporté des prix en Chine et aussi dans des pays étrangers. C'est le cas de *Terre jaune* (1984), *Le Sorgho Rouge* (1987), *Judou* (1989), et aussi des films moins connus, comme *Ballad of the Yellow River* (黄河谣, Teng Wenji,1989), *The Wooden Man's Bride* (五魁, Huang Jianxin,1994), *Red Firecracker, Green Firecracke* (炮打双灯, HePing,1994), *Ermo*（二嫫, Zhou Xiaowen,1994） etc. Notamment, *Le Sorgho Rouge* de Zhang Yimou a gagné l'Ours d'or au festival du film de Berlin en 1987. C'est la première fois qu'un film chinois est récompensé par un prix international si important, et ce succès a été considéré comme le début de la reconnaissance du cinéma chinois dans le monde.

Dans les films des réalisateurs de la cinquième génération, outre le côté moderne, nous trouvons aussi une recherche de la tradition et des racines : de nombreux symboles typiques de la culture locale sont présents dans leurs films. D'abord, la nature, surtout les paysages des régions du nord-ouest de la Chine qui n'ont pas encore été touchées par la civilisation moderne. Nous voyons dans les films de Chen Kaige, Zhang Yimou l'image de la terre jaune, le fleuve jaune, les champs de sorgho rouge. De tels paysages évoquent donc une ambiance ancienne, lointaine, sauvage, pauvre, désolée, mais aussi le mystère et la liberté (loin du centre politique de l'Etat). Et c'est de ces régions qu'est originaire la civilisation de la Chine ancienne. Autrement dit, ce sont ces terres qui ont nourri la civilisation de la Chine. Donc, ces terres n'ont pas seulement une dimension naturelle mais elles ont un sens humain et

moral. Ainsi c'est dans cet environnement que sont installés les personnages. Leurs destins, toutes leurs actions et leurs émotions sont liés à cette terre. On peut même dire que l'environnement dans lequel les corps sont mis en scène est un élément fondamental dans le cinéma des réalisateurs de la cinquième génération.

Ensuite sont présents les éléments folkloriques. Le folklore est considéré comme une cristallisation de l'essence de l'esprit national. Il montre la singularité de la culture chinoise, grâce à laquelle les peuples de cette terre peuvent s'identifier aux Occidentaux. Les réalisateurs peuvent aussi créer des spectacles nationaux qui sont exotiques pour les spectateurs occidentaux. Nous voyons souvent des rites dans leurs films. Par exemple, le mariage, la danse YangGe des régions ShannBei dans *Terre Jaune* ; la danse du balancement du palanquin, le chant dionysiaque, le culte de la pluie dans *Le Sorgo Rouge* ; le massage des pieds, l'allumage et l'extinction des lampions rouges, la punition familiale dans *Epouses et concubines* ; le rite de funérailles dans *Ju Dou*. Outre ces rites folkloriques, nous voyons aussi des lieux qui sont le centre d'activités anciennes. Par exemple, la distillerie et la boucherie dans *Le Sorgo Rouge*, la teinturerie dans *Ju Dou*, l'ancienne maison du XVII^{e} siècle dans *Epouses et concubines*, l'atelier où on confectionne le doufu dans *WuKui*. Ces lieux fournissent un espace dans lequel on peut mettre en scène des activités corporelles typiquement chinoises. Le corps ne cesse de montrer son identité et devient enfin le centre de représentation de ces activités. De plus, parce que le corps est indispensable pour présenter ces éléments folkloriques, c'est le corps lui-même qui devient un spectacle à regarder et qui est primordial. Etant donné la présence des éléments de folklore, et leur style inédit, les nombreux films de cette période ont été appelés « nouveaux films de folklore[556]. »

[556] Nouveaux films de folklore : ce sont des films produits pendant la nouvelle période après la révolution culturelle et qui représentent le folklore et les mœurs du monde populaire chinois. Ces films n'ont pas pour but de filmer le folklore, mais de montrer des spectacles folkloriques modifiés par les réalisateurs. Comme le dit Yin Hong : ici, les spectacles folkloriques ne sont pas des vérités, mais des stratégies qui impliquent des désirs complexes et variés. Ce type de film fournit aux réalisateurs chinois une manière efficace d'équilibrer la nature du cinéma entre art et commerce, entre identité nationale et acception mondiale. En même temps, ce type de film permet au cinéma chinois de susciter l'intérêt et

C'est en partie grâce à la combinaison d'éléments modernes et d'éléments traditionnels qu'en 1987 le film *Le Sorgho Rouge* a eu beaucoup de succès en Occident. Si son succès inspire les cinéastes chinois, alors ce film est considéré comme un « modèle » qui comporte les éléments obligatoires à mettre dans un film : des paysages exotiques de campagne, des spectacles folkloriques, l'éveil et la résistance des femmes dominées par le patriarcat, l'amour romantique ou les relations triangulaires, une image délicate avec des couleurs raffinées. Mis à part ces éléments concrets, certains chercheurs ont étudié les caractéristiques des films chinois qui pourraient être projetés dans le monde :

« Il doit fournir un spectacle " autre " différent avec un style exotique oriental. En même temps, pour les Chinois, il ne doit pas être dissident, ou faire référence à la situation de la Chine, mais être compréhensible à travers la parodie et être universel, et ainsi être compatible avec la culture occidentale. Il doit montrer une terre locale, mais il ne doit pas s'identifier à la culture locale[557]. »

Les années suivantes, certains réalisateurs reprennent ce modèle pour attirer l'attention des étrangers et ils sont ravis de voir que cela fonctionne bien. Il semble que depuis la fin des années quatre-vingts jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, ce modèle permet au cinéma chinois d'avoir la capacité de passer partout dans des festivals internationaux du cinéma.

Cependant, lorsque ce modèle devient un cliché, les chercheurs chinois trouvent peu à peu que la culture chinoise représentée dans ces films n'est pas aussi authentique que ce qu'ils nous font croire. L'expression « pseudo-folk » (Wei Minsu 伪民俗) est utilisée pour les qualifier. Ils invoquent les scènes comme la danse du balancement du palanquin dans *Le Sorgo Rouge*, le massage des pieds dans *Épouses et concubines* (1991) etc., pour dire que les coutumes folkloriques représentées dans

---

des capitaux internationaux. Voir dans Yin Hong 尹鸿, *Yinhong Yingshi Shiping* 尹鸿影视时评 (Critique des films par Yin Hong), Henan Daxue Chubanshe 河南大学出版社, 2002.

[557] Dai Jinhua 戴锦华, Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998 雾中风景：中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Pékin 北京, Beijing Daxue Chuabanshe 北京大学出版社, 2006, p.218.

ces films n'existent pas dans la vie réelle, elles sont imaginées et inventées par des artistes, donc elles sont inconnues même pour les Chinois autochtones. Avec cette logique, ces chercheurs arguent que le but de ces films est de créer une image d'un « autre » Orient aux yeux du monde occidental. En effet, les images correspondent justement à l'opinion que les Occidentaux se font sur l'Extrême Orient et spécialement sur la Chine.

Certains chercheurs utilisent la théorie de l'orientalisme et celle du post-colonialisme pour expliquer ce phénomène qui flatte les Occidentaux. Ces chercheurs placent la Chine parmi les pays orientaux et dans le tiers monde, bien loin de la place qu'occupent les pays développés occidentaux. En tant que représentations de spectacles de l'Orient, ces films ont du sens pour l'Occident. Comme Said a écrit : « L'Orient a presque été une invention de l'Europe depuis l'Antiquité, lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires[558]. » Donc, ce que ces films montrent, c'est un Orient tel que se le représentent les Occidentaux. En tant que représentation du tiers monde, ces films font face au monde capitaliste. L'histoire de ce dernier vassalise la culture du tiers monde. En revanche, le tiers monde utilise l'arme du nationalisme pour combattre la supériorité de l'Occident, et remonter à l'origine de son histoire et de sa valeur[559]. Donc, le cinéma du tiers monde implique souvent une idéologie nationaliste. Comme Fredric Jameson l'a dit : « Tous les textes du tiers monde seront nécessairement...interprétés comme ce que j'appelle l'allégorie nationale (National allegory)[560] », et l'allégorie renvoie à quelque chose de fictif et qui n'existe pas réellement. Avec cette idée, nous pouvons mieux comprendre les symboles dans ces

[558] Edward W. Saïd, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, New York, 1979, p.1.

[559] Rey Chow 周蕾, *Yuan chu de ji qing: shi jue, xing yu, min zu zhi yu zhong guo dang dai dian ying* 原初的激情：视觉性欲 民族志与中国当代电影(Primitive Passions: Visulaity, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese. Cinema), Taibei 台北, Yuan liu chuban shiye gufen youxian gongsi 远流出版事业股份有限公司, 2001, p.100, p.108.

[560] Fredric Jameson, « Third -world Literature in the Era of Multinational Capital », *Social Text*, n°15 (Autumn, 1986), p.69. All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories.

films qui créent une ambiance spéciale caractéristique de la culture chinoise. Ainsi les réalisateurs de la cinquième génération tentent toujours de cristalliser les caractéristiques du peuple chinois dans les personnages de leurs films ; l'histoire qui se termine souvent par une ouverture sur l'avenir provoque un sentiment à la fois de pessimisme et d'espoir, mais aussi l'angoisse d'être abandonné par le développement du monde, invitant comme dans un cri à réformer la société, et à éduquer les citoyens chinois, notamment pour qu'ils prennent leur distance vis à vis de la culture traditionnelle.

Ces deux angles expliquent pourquoi les *nouveaux films de folklore* sont considérés comme des mythes nationaux, et pourquoi le discours national dans ces films dépend de la représentation et même de l'invention d'un environnement ancien, sauvage et pauvre et d'éléments folkloriques. Tout simplement, ces films évoquent le tiers monde et l'Orient traités selon le point de vue des Occidentaux. C'est ainsi que la Chine au cinéma effectue son auto-orientalisation ou auto-exotisme, pour entrer dans le marché international du cinéma.

Ainsi les chercheurs ont découvert que consciemment ou inconsciemment, ces films visent à attirer les spectateurs occidentaux, et plus précisément à flatter le monde occidental[561] en montrant l'image d'une Chine qui correspond aux stéréotypes que se font de la Chine les Occidentaux. Finalement, dans leurs films la Chine devient « autre » au regard du spectateur chinois et en même temps un "Orient" au regard du spectateur occidental.

Mais incontestablement, les éléments folkloriques et l'image d'un « autre » sont à l'origine des ressources culturelles nationales chinoises. Donc, par rapport à l'expression « pseudo-folk », nous pouvons plutôt dire que c'est une stratégie utilisée par les cinéastes de la cinquième génération pour attirer les spectateurs du monde entier. Il ne faut pas juger ces films en fonction de l'authenticité des détails culturels

[561] Zhang Quanzhong 张中全, « Zai Wenhua de Liefeng zhong Xingzhou 在文化的裂缝中游走: 中国电影国际化策略的审视(Etude sur la stratégie d'internationalisation du film chinois) », *Art Panorama*, n°.2005/2.p.4-8.

représentés par les images, et donc avec un regard ethnographique et anthropologique, mais dans une perspective artistique où l'imagination a sa place. Par ailleurs, si les éléments folkloriques dans ces films sont nationaux, on peut dire que la réflexion au niveau de la culture et de l'humanisme est universelle.

En conclusion, il convient de considérer l'aspect national, folklorique du film chinois de cette période comme relevant d'une stratégie culturelle pour se montrer et se faire comprendre du monde extérieur. Le fait que les cinéastes chinois de la cinquième génération insistent eux-mêmes sur le caractère exotique de leurs films, qui est considéré comme une auto-exoticisation, est la preuve que les spectateurs étrangers sont devenus importants pour le cinéma chinois et qu'il existe chez ces réalisateurs une volonté d'être vus par le monde entier, et pas uniquement par les Chinois. C'est le premier pas en faveur de la mondialisation et de la mise en valeur des traditions nationales dans le cinéma chinois. On voit bien cette tendance avec *Le Sorgho Rouge* qui est mondialement connu.

Le Sorgho Rouge

Le Sorgho Rouge réalisé par Zhang Yimou a une place importante dans l'histoire du cinéma chinois après la révolution culturelle. Ce n'est pas simplement parce que ce film a gagné l'Ours d'or et qu'il est à l'origine des nouveaux films de folklore, mais également parce qu'il décrit une épopée nationale à travers la représentation du corps qui témoigne d'une réflexion sur la société chinoise après l'époque de Mao.

A travers la représentation du corps, nous voyons que le cinéma chinois dans cette période revient à la volonté de montrer la nature de l'homme. Ainsi c'est une manifestation de la volonté de dépolitisation de la culture chinoise après la révolution culturelle. Cette dépolitisation vise à rompre avec le discours politique de la révolution et autour de la lutte des classes entre les années 50-70. Pourtant, il y a toujours un sens politique, mais plus moderne. Dans *Le Sorgho Rouge*, la politique est présente à travers un rêve d'utopie et à travers l'angoisse de « la dégénérescence de

l'ethnie » des Han[562](Zhong de Tuihua 种的退化). Selon le réalisateur du film, Zhang Yimou, lorsque le personnage raconte l'histoire de son grand-père et de sa grand-mère comme auréolée de légende, on a là comme une volonté de dénoncer les descendants indignes (Bu Xiao Zisun 不肖子孙). Les descendants indignes désignent notre génération ; dans le film ils sont représentés par le narrateur, qui est le petit-fils du héros et de l'héroïne.

De plus, dans ce film, le réalisateur utilise principalement le corps, et non pas les paroles ni les histoires comme moyens d'expression. Il en va de même dans la *Terre Jaune* et le *Roi des enfants*, films dans lesquels le réalisateur Chen Kaige, à travers l'histoire des paysans ignorants et celle d'un enfant qui copie un dictionnaire, exprime que le sens véritable et constant est souvent difficile à traduire en mots, comme le fondateur du taoïsme Lao tseu l'a dit : « une grande voix dont le son est imperceptible ; une grande image dont on n'aperçoit point la forme » (Dayin Xisheng, Daxiang Wuxing 大音无声,大象无形)[563]. A l'inverse, ce que les expressions verbales ou écrites produisent, c'est souvent un discours autoritaire qui fige les choses, alors que par nature elles sont changeantes et flottantes. Cette pensée vient de la réflexion sur la propagande qui était puissante pendant la révolution culturelle qui pourtant s'est terminée par un échec. En conséquence, laisser l'image parler au lieu de parler avec les mots est un choix spontané pour la plupart des réalisateurs de la cinquième génération. Revenir au corps, à ses gestes et expressions témoigne de la volonté de privilégier les images aux mots, au cinéma, dans cette période.

L'histoire dans *Le Sorgho Rouge* commence par le mariage d'une jeune fille, Jiu Er dans une région de la campagne au nord-est de la Chine. Son père la donne en échange d'une mule à un homme lépreux qui est propriétaire d'une distillerie de sorgho rouge. Sur le chemin qui la mène chez son futur mari, Jiu Er et un jeune

[562] Dès le début du roman à l'origine de ce film, *Le Clan du sorgho rouge*, l'écrivain Mo Yan fait l'éloge des vieilles générations qui ont vécu sur cette terre, il écrit : « …ils ont été les acteurs de tragédies héroïques et nous, petits enfants indignes, savons le fossé qui nous sépare d'eux. En même temps que nous progressons, clairement je nous sens en régression ».

[563] LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, Chapitre XLI, traduit en français par Stanislas JULIEN.

porteur du palanquin, Yu Zhanao, s'éprennent l'un de l'autre. Trois jours après, Yu l'entraîne violemment dans un champ de sorgho où ils s'unissent et l'époux de Jiu Er est assassiné lorsqu'elle était chez son père. Jiu Er reprend la distillerie et Yu emménage dans la chambre de Jiu Er. Quelques années après, leur vie de bonheur est interrompue par l'arrivée des Japonais. Dans les champs de sorgho rouge, Jiu Er, Yu et leurs employés organisent une attaque contre les Japonais. L'histoire se termine avec cette tragédie sanglante.

Liquides et Energie vitale : Sueur, Sang, Alcool et Urine

Toute l'histoire est racontée à travers une représentation attentive des corps.

Si on dit que *Le Sorgho Rouge* est un hymne à la vie, c'est parce qu'il s'attache au corps vivant du peuple, et parce qu'on ressent une énergie corporelle enthousiaste qui déborde de l'image et de l'histoire. Cette énergie, définie par Zhang Yimou comme « vivre de façon vigoureuse » (huo de jingshen 活得精神), est représentée par l'image de certains liquides. Le mot liquide nous évoque les mots fluide, instable, dynamique, vivant etc. Il évoque l'image des fleuves qui nourrissent les civilisations humaines, et d'ailleurs le composant qui occupe plus de la moitié du corps humain est l'eau, en particulier sous la forme du sang qui coule dans le corps des gens de génération en génération. Derrière l'image du liquide il y a une vie dynamique, changeante et successive. Ainsi, la vie contient une force comme ce qui explose dans un fleuve, grâce à laquelle le fleuve peut toujours se créer un chemin pour avancer malgré les obstacles.

Dans *Le Sorgho Rouge*, nous découvrons une sorte d'énergie ardente qui est constituée par l'image des liquides du corps comme le sang, la sueur et l'urine. Ces liquides viennent du corps naturel, vivant et ordinaire, et annoncent ainsi que ce film va montrer les images d'êtres bas, vulgaires et même obscènes, qu'il va revenir à l'image du corps primitif dans ses besoins physiologiques les plus essentiels : manger, boire, excréter, avoir des rapports sexuels, se reproduire etc. L'existence de l'homme est réduite aux besoins essentiels du corps qui s'accroche fermement à la terre. La présence de ces liquides évoque aussi la transmission des moyens de production (ici

spécialement de l'alcool) et de la culture dans une famille ou une nation, ainsi que la succession des générations.

Si on va encore plus loin, le liquide est en effet une autre forme du souffle (Qi 气 en chinois) : le liquide est le souffle qui a subi un changement d'état. Donc, « liquide-corps » peut être considéré comme une transformation de « Qi-corps » dans la culture traditionnelle chinoise ; il fait d'un corps vide un corps plein (en mettant en valeur l'entité et le volume du corps, par exemple les muscles, la chair) sans abandonner la conception traditionnelle du corps, c'est-à-dire sans avoir rejeté son essence du « Qi » (une énergie vitale courante qui traverse le corps). En conséquence, bien que le « liquide-corps » ne manifeste pas une image du corps selon la tradition, il montre bien la conception du corps dans la culture traditionnelle.

Globalement, ce film pourrait être divisé en trois parties : l'histoire d'amour entre le grand père Yu et la grand-mère Jiu Er ; la vie et la production de l'alcool de sorgho dans la distillerie ; la lutte pour se défendre contre l'invasion des Japonais. Dans chaque partie, on peut trouver une image dominante de liquide. Dans le premier tiers, c'est la sueur, elle a un lien avec le désir corporel (à travers le regard passionné) mais aussi avec toutes les activités qui demandent de l'énergie. Dans le deuxième tiers, c'est principalement l'alcool, mais l'alcool et l'urine font un quand les deux se mélangent et permettent de produire le meilleur alcool. Dans le dernier tiers, c'est principalement le sang, mais c'est aussi l'occasion de rassembler les quatre liquides : le sang, l'alcool, l'urine et la sueur.

1.1.1. Sueur, passion et désir

Au début du film, Jiu Er est préparée pour son mariage. De très gros plans qui se succèdent rapidement montrent sa coiffure, son poignet, son cou, son oreille. Ainsi, son apparence préparée minutieusement est découpée en plusieurs parties détaillées dans le cadre. Les éléments superflus sont filtrés ; Jiu Er est un objet à regarder, sauf que ce qu'on voit ce sont des morceaux de son corps. L'image de Jiu Er est toujours fragmentée jusqu'au départ de chez son père : selon la tradition de la famille

patriarcale, elle n'apparaît pas devant son père comme un être global avec sa personnalité propre. Ce qui est intéressant c'est que l'histoire commence vraiment avec le palanquin qui va mener Jiu Er de chez son père chez son futur époux ; elle va être remise de la main d'un homme à celle d'un autre. Le destin de Jiu Er est toujours dans la main des hommes. Ce palanquin forme un petit espace fermé dans lequel Jiu Er est confinée.

Donc, il est évident que pendant les quelques minutes du début de ce film, le corps de Jiu Er nous est déjà montré comme un objet à regarder, à vendre (on le comprend grâce aux paroles des porteurs du palanquin), à forcer, et qui sera bientôt déshonoré par la lèpre. Cependant, tout ce qu'elle peut faire pour se libérer serait aussi subi par son corps : Jiu Er est prête à se donner un coup de ciseaux. Mais avant qu'elle ne commette son suicide, les porteurs de son palanquin (employés par son futur époux sauf Yu Zhan'ao qui est porteur professionnel) commencent à la taquiner ; elle perd l'équilibre et les ciseaux tombent. Elle les récupère et les met sous ses vêtements près de sa poitrine, car c'est le seul moyen de pouvoir se libérer. Etant donné que son corps est bloqué dans le palanquin, Jiu Er a enfin compris qu'elle ne peut même pas choisir de se suicider, ce qui augmente ses sanglots.

Peut-être est-ce pour respecter la piété filiale que Jiu Er est obligée de suivre le choix de son père pour le mariage. Cependant, on voit aussi que Jiu Er n'est pas une fille soumise. Malgré l'interdiction qui lui a été faite de ne pas pleurer dans le palanquin, et de ne pas enlever son voile puisque cela apporterait des malheurs ou des ennuis, Jiu Er transgresse ces interdictions sans aucune hésitation dans son propre petit espace. Elle met même un pied en dehors du rideau du palanquin et écarte le rideau pour observer l'extérieur. L'ambiance extérieure est différente de celle du palanquin, le spectateur voit une image de vie libre et joyeuse. Les porteurs sont des gens qui vivent en vendant leur force. Ils travaillent torses nus, leurs torses sont bronzés avec des muscles qu'ils exposent dans cette terre stérile. Ils font leur travail avec beaucoup d'enthousiasme. Ils sont sur deux rangs mais un peu en désordre, leurs corps ne sont pas uniformes et standardisés, mais plutôt à l'aise, libres et chacun garde

sa personnalité. Tout cela donne une image de la vie qui se bat contre une nature inhospitalière, qui compte sur ses propres forces, et qui se suffit à elle-même. Avec la marche, la sueur coule sur leur visage, leur dos, et rend leur peau éclatante.

La sueur est à la fois visible et invisible, elle colle à la peau tout en coulant librement. De la tête, elle coule vers le cou ; du cou, elle coule vers la poitrine ; du dos elle coule vers l'endroit le plus bas et le plus intime : elle conduit toujours vers les endroits les plus intimes du corps. L'écoulement de la sueur, comme un toucher ou un frôlement léger sur la peau, implique une excitation intime. Ainsi, elle rend la peau éclatante, elle évoque la chaleur du corps ainsi que l'odeur qu'elle provoque. Elle est visible là où le corps est nu et lorsque la caméra se rapproche pour des plans fixes. Elle concerne souvent la jeunesse, l'énergie vitale et la force masculine. Derrière la sueur, se manifeste une passion qui concerne deux aspects indispensables pour l'existence et la prospérité d'une nation : la sexualité et la production manuelle familiale ou sociale. Dans le premier aspect, la sueur qui luit à la surface du corps des porteurs suscite chez l'héroïne un désir qui se creuse jusqu'à ce qu'il y a de plus profond en elle. Dans le deuxième aspect, la sueur symbolise la force productive de l'humain.

Dans le premier tiers du *Sorgho Rouge*, la sueur est le catalyseur d'un désir produit par le regard passionné de la femme sur l'homme. Derrière le rideau, le regard de Jiu Er tombe sur le dos éclatant, bronzé et musclé de Yu Zhan'ao. Il n'est pas exagéré de voir un désir érotique dans son regard. Ce genre de regard passionné était absent dans l'histoire du cinéma de la République Populaire de Chine. Autrefois, cette passion était réservée aux hommes. Plus encore, pendant la révolution culturelle, elle était niée pour l'un et l'autre sexe ; la présence de cette passion pouvait même conduire à la mort. Un changement considérable apparaît avec ce film. Les regards y sont ostensiblement montrés, spécialement lorsqu'ils passent par la caméra qui, en des plans subjectifs, fait saisir au spectateur le regard de la femme qui se pose sur le dos de Yu. La caméra nous fait voir de façon certaine qu'elle est en train d'observer la chair de Yu.

Ce qui rend ce regard plus intéressant est que les femmes dans les films de Zhang Yimou sont souvent mariées à des hommes qui ont des problèmes physiques ou physiologiques. Par exemple, l'époux de Ju Dou est impuissant, le mari de Qiu Ju est blessé aux testicules, et ici, l'époux de Jiu Er est lépreux. Ce phénomène est souvent expliqué par l'affaiblissement de l'autorité de l'homme dans la société chinoise contemporaine. D'après Cui Shuqin, à travers des images recueillies, les folklores chinois et les récits allégoriques, Zhang Yimou exprime une angoisse ressentie par les hommes qui est provoquée par la perte de leurs caractéristiques masculines. Dans le discours, proprement masculin des cinéastes, les femmes sont présentées comme objets de spectacle et cela permet de satisfaire l'attente des spectateurs occidentaux, qui ont de la culture chinoise une idée préconçue[564]. Donc, pour les spectateurs, cette jolie femme, Jiu Er, est un objet à regarder et à désirer. Grâce à l'absence ou à l'impuissance de son mari, les spectateurs peuvent mieux en profiter. Pourtant dans le film, Jiu Er a besoin tout de même de quelqu'un pour remplacer son mari, sinon, le rôle de Jiu Er en tant qu'objet idéal à désirer ne s'accomplit pas. Dans cette situation, elle a un motif pour jouer son rôle. Et dans ce but, Jiu Er devient elle-même un sujet qui désire les autres. Dans cette inversion de la position du désir, Yu remplace les spectateurs qui désirent Jiu Er et en même temps il accepte joyeusement d'être l'objet du désir de cette déesse ; ainsi il prend la place de l'époux absent de Jiu Er pour avoir une relation sexuelle avec elle. L'apparition du désir dans le regard signifie qu'un discours du désir commence à pénétrer dans cinéma chinois.

Le regard qui porte le désir est le premier contact entre eux. En effet, le regard de Jiu Er se porte plusieurs fois sur le corps ruisselant de sueur de Yu. Quand plus tard un bandit la force à entrer dans les champs de sorgho, Yu Zhan'ao et les autres porteurs se tiennent accroupis, les plans rapprochés montrent leurs têtes et leurs dos couverts de sueur, ainsi que des taches de terre mélangées à la sueur. Avant d'entrer

[564] Cui Shuqin, « The Return of the Repressed: Masculinity and Sexuality Reconsidered », *A companion to Chinese Cinema*, Chapter 27. Redactor : Yingjin Zhang, Edideur : John Wiley & Sons, 2012.

dans les champs de sorgho, Jiu Er regarde Yu deux fois, l'implorant longuement pour qu'il la protége, et alors Yu la récompense en se jetant audacieusement sur le bandit. A vrai dire, dans cette communication silencieuse entre la femme et l'homme, le corps de la femme, par l'intermédiaire du mouvement des yeux, témoigne du fait que, ne craignant pas véritablement d'être ni violée ni tuée, son désir le plus profond la porte vers lui. Ce regard conduit Yu à bondir avec toute l'énergie de son corps. Ce sont seulement des mouvements du corps qui font avancer l'histoire. Cependant, en sautant sur le bandit Yu pousse un cri qui va conduire les autres porteurs à le suivre bruyamment pour le frapper. Cette dernière scène révèle une conjuration entre la vivacité des mouvements et des cris.

Jiu Er revient vers le palanquin en passant au milieu les porteurs en baissant les yeux, et c'est seulement quand elle passe à côté de Yu, qu'elle tourne un peu la tête vers lui. Quand elle se rassoit dans le palanquin, ils se regardent tous les deux dans les yeux jusqu'à ce que Jiu Er baisse le rideau. Etrangement Jiu Er refuse le regard de Yu. On pourrait penser que cette attitude est révélatrice de la pudeur de la femme traditionnelle chinoise pour laquelle la moralité exige qu'elles se tiennent cachées du regard des hommes. A vrai dire, cette attitude témoigne, chez la femme chinoise traditionnelle, d'un charme qui passe par le refus mesuré d'être regardée pour susciter le désir des hommes. Donc, dans ce cas, l'action de Jiu Er ferait partie d'une simple stratégie de séduction. Mais il y a peut être plus ici : par ce geste Jiu Er signifie à l'homme que c'est à elle que revient l'initiative du regard, et non pas à lui. C'est elle qui décide qui peut regarder son corps.

A cet égard, après avoir laissé retomber le rideau du palanquin, elle laisse dépasser un pied à l'extérieur. C'est que les pieds ont une place remarquable dans la culture érotique chinoise. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, les pieds sont une partie intime chez les femmes. Nous avons expliqué que toucher les pieds même chaussés[565] d'une femme relève d'un comportement sexuel. C'est un droit

[565] Même chaussés : les pieds étant bandés on ne peut raisonnablement penser qu'on puisse éprouver du plaisir à les toucher et voir dans leur nudité.

réservé au mari de la femme, donc c'est un acte interdit pour un homme inconnu, comme Yu. Si nous décryptons ces images encore plus soigneusement, peut-être pouvons-nous interpréter le comportement de Jiu Er ainsi : si elle refuse d'être regardée dans les yeux par Yu c'est pour créer une l'occasion d'un autre contact plus direct et plus net pour éprouver le cœur de Yu. Celui-ci n'hésite pas à saisir le pied avec sa main rude mais vigoureuse pour le repousser soigneusement et tendrement à l'intérieur du palanquin montrant ainsi à la fois son acceptation de renoncer provisoirement à elle et de veiller personnellement à ce que son corps reste caché, loin du regard des hommes.

Une autre séquence : trois jours après le mariage, lors du trajet de retour de chez son père pour rejoindre son mari, Jiu Er est kidnappée par Yu qui sort des champs de sorgho. Yu avance parmi les tiges de sorgho en portant le corps de Jiu Er qui ballotte sous son bras. Etant donné que Yu a mis un masque, il n'est pas reconnu. Jiu Er se libère et s'enfuit dans les champs. On voit alors les deux corps courir de toutes leurs forces au milieu des sorghos. Le balancement des tiges de sorgho provoqué par le mouvement des corps, par le vent et le mouvement de la caméra contribuent à donner une image trouble et haletante. S'enfuir devant le chasseur est un instinct ; ainsi nous comprenons que lorsqu'un homme poursuit une femme, son but est le corps de la femme lui-même ; il est mû par un désir ; donc la chasse de Yu est pleine de désir. Ce kidnapping et cette chasse sont des réponses au regard plein de désir de Jiu Er le jour où ils se sont rencontrés pour la première fois. Quand Yu l'arrête et enfin se démasque, le stress de la chasse disparaît d'un seul coup. Subitement, ils se calment tous les deux et se regardent dans les yeux passionnément. C'est un retournement incroyable : depuis la résistance jusqu'à la soumission, depuis la panique jusqu'au calme. Au regard de la culture traditionnelle chinoise, la réaction contrastée de Jiu Er, en tant que femme, est effrontément perverse. Elle se soumet complètement à Yu et retourne dans le fond du champ où Yu va piétiner les tiges de sorgho pour préparer une litière. Dans les actions frénétiques de Yu et le mouvement échevelé des tiges de sorgho, se forme une danse primordiale, passionnée, dont la

force motrice vient d'une impulsion du corps, mais elle monte jusqu'à l'esprit. Yu dépose Jiu Er sur le sorgho, Jiu Er s'allonge et étend ses quatre membres au milieu de cette litière.

C'est une représentation audacieuse pour décrire une liaison immorale ; cela ne s'est jamais vu dans l'histoire du cinéma chinois. Déjà une liaison immorale comme celle d'une femme mariée avec un autre homme est un tabou dans la culture traditionnelle chinoise ; par ailleurs, elle porte atteinte à la construction de la civilisation spirituelle socialiste que le gouvernement a promue depuis 1979[566]. Cependant, par la façon discrète dont la scène est tournée, Zhang Yimou a bien contourné la censure gouvernementale et les réticences des spectateurs pour en dépasser le caractère immoral. Ici, comme dans d'autres films qu'il a réalisés, à travers une description du désir (l'union des corps, l'exposition du corps des femmes), il souligne la résistance et la quête de liberté enracinées dans la nature humaine, surtout chez les femmes. On retrouve ainsi cette résistance contre la tradition et cette quête de liberté dans les films *Judou* et *Epouse et concubines*, ainsi que dans d'autres films classés dans *les nouveaux films de folklore* d'autres réalisateurs de la cinquième génération, comme *Red Firecracker Green Firecracke Pao* (He Ping, Pao da Shuangdeng,1994). Par conséquent, la liaison voulue par Jiu Er avec Yu est la manière dont elle lutte contre l'autorité paternelle.

Dans *Le Sorgho Rouge*, film différent de ses autres films, Zhang Yimou utilise aussi un autre moyen d'échapper aux reproches qu'on lui a faits d'introduire de l'érotisme dans ses films : il donne à l'acte sexuel un sens métaphysique. Après que Jiu Er s'est allongée, Yu tombe à genoux à ses pieds. A cet instant, cette petite litière ronde devient comme un autel où est célébré le culte de la vie : l'union des deux sexes

[566] La proposition de la construction de la civilisation spirituelle socialiste est apparue pour la première fois lors de la quatrième réunion plénière du 11e Comité Central du parti communiste chinois en 1979, proposée dans le discours de Ye Jianying célébrant la fondation de 30 ans de La République populaire de Chine. D'ailleurs, en février 1981, une activité « cinq impératifs et quatre beautés » était déployée au niveau national. Elle contient : se comporter de façon civilisée, de façon polie, prêter attention à l'hygiène, respecter l'ordre public, respecter la morale ; la beauté spirituelle, la beauté langagière, la beauté comportementale, la beauté de l'environnement.

a un sens sacré. De plus, dans la culture traditionnelle, les hommes ne doivent pas tomber aux genoux d'une femme de la même génération ou de la même classe sociale, parce que dans une société patriarcale, la place des hommes est toujours supérieure à celle des femmes. Par cette position Yu manifeste un culte à la vie, au sexe et même à la fécondité. Ce sont les femmes qui peuvent porter de nouvelles vies sur cette terre, et c'est la volonté des femmes qui peut autoriser un homme à agir sur leur corps. Ainsi un sens primordial est donné à leur union. Entre le ciel et la terre, nos ancêtres réalisaient une union sacrée, qui est à l'origine d'une famille, d'un clan, d'une nation.

1.1.2. L'alcool, la folie et la collectivité

Le deuxième tiers du film commence par le retour de Jiu Er chez son époux après sa mort. Comme celui-ci était lépreux, elle dort dans la cour pour éviter la contagion. Luo Han, le chef des employés de la distillerie, entre et stérilise la cour avec de l'alcool de sorgho. Miraculeusement, depuis qu'elle a touché à l'alcool, Jiu Er semble dire adieu à la femme dominée et misérable ; elle devient une femme forte, optimiste et indépendante. C'est après cette nuit qu'elle commence à diriger le travail des employés et les affaires de la distillerie.

Elle commence par faire un nettoyage de la maison. Pour ce jour de nettoyage, l'image du film est teintée de rouge à cause de l'alcool de sorgho, du feu, des torses nus colorés par l'alcool, et des papiers découpés qui symbolisent l'accueil du bonheur d'une nouvelle vie. Tout le monde est dans un état de folie : les gens courent, rient et aspergent d'alcool la terre et les corps des autres. C'est plutôt une scène d'orgie qu'une scène de nettoyage.

Les chercheurs chinois n'analysent pas cette scène comme liée à la culture chinoise de l'alcool qui concerne souvent le taoïsme qui cherche à libérer les hommes grâce à l'alcool sous les dynasties du Wei et du Jin. Les chercheurs examinent cette scène du point de vue de la culture occidentale : l'esprit de Dionysos. L'esprit de Dionysos et l'état d'ivresse qui en résulte amènent la libération des instincts de l'homme qui cherche la liberté. C'est un débordement à la fois animal et divin. Cette

bacchanale est une forme de rébellion contre la réalité, elle peut susciter des actes effrénés et subversifs. Dans le film, Jiu Er demande aux employés de passer toute la colline trois fois à l'alcool pour tuer les microbes de la lèpre, et de jeter au feu ou d'enterrer toutes les affaires de son époux. Ces actes audacieux, barbares, incandescents paraissent déraisonnables dans notre civilisation contemporaine ; cependant, ils apportent une grande joie à Jiu Er et à ses employés. On pourrait être tenté de dire que ces actes dans ce film contribuent à créer l'illusion d'un retour à un monde primordial, à une époque où l'ordre et la morale n'avaient pas encore leur place, et où l'homme pouvait vivre pour son plaisir et de la façon qui lui convenait.

De plus, quand Luo Han veut donner la clé de la distillerie à Jiu Er, celle-ci la refuse, elle dit « garde-la, tout ce qui est à moi est à toi ». Sa réponse évoque l'utopie communiste. Mais cette évocation ne fait pas référence au communisme chinois de l'époque où le film est tourné, parce qu'elle oriente vers une histoire plus lointaine : celle des temps primordiaux. Donc, on dirait plutôt qu'elle peut être un modèle propre à interroger la réalité communiste d'aujourd'hui. Dans ce film, cette histoire de clé sert à construire un monde idéal, après la destruction de l'ordre ancien (nettoyer avec l'alcool, brûler, enterrer). Il est aussi remarquable que quand Jiu Er et Luo Han échangent des propos sur la clé, Jiu Er est de face dans l'image et Luo Han est de profil. Donc, on peut imaginer que cette utopie rompt avec les conceptions patriarcales de la société. En effet, on voit que pour le réalisateur Zhang Yimou, cette utopie se caractérise par la domination de la femme.

Cela est aussi évident dans la scène où Luo Han découvre le meilleur alcool. Il appelle Jiu Er à travers la porte de sa chambre, mais c'est Yu qui lui ouvre ; il l'ignore et plutôt que de lui demander de transmettre ses paroles à Jiu Er, il s'adresse directement à elle en regardant à travers la fenêtre éclairée d'où celle-ci lui répond en lui donnant des ordres depuis sa chambre : ainsi c'est elle qui donne un nom à ce nouvel alcool.

Par ailleurs, on peut considérer que ce qui porte le récit, c'est l'éveil chez Jiu Er de son désir envers la chair de l'homme qui est à l'origine de son histoire d'amour

avec Yu, confirmé par sa prise en charge de la distillerie qui continue la production collective et son appel aux hommes à venger la mort de Luo Han. Cependant, la place dominante de Jiu Er n'est pas attribuée par un pouvoir politique ou économique, mais plutôt par sa révolte initiale de ne pas vouloir se laisser marier à un lépreux. C'est dans cette révolte, qu'elle montre l'aspiration et le courage de dominer sa vie par sa propre volonté malgré sa place inférieure dans cette société.

La scène du grand nettoyage peut apparaître à beaucoup de Chinois dans les années quatre-vingts comme offrant la possibilité d'une réelle catharsis face à la répression imposée quelque années auparavant par la révolution culturelle. Dans une interview, Zhang Yimou parle des raisons pour lesquelles il a tourné *Le Sorgho Rouge*. Il dit qu'après la fin de la révolution culturelle, il est enfin sorti de la peur, de la répression et de l'aliénation de la nature humaine, il a eu envie de légèreté. Donc, ce film a l'intention de célébrer une vie sans tension (Shengming de Shuzhan 生命的舒展), les Chinois doivent vivre de façon énergique (Huo de Jingshen 活得精神). « Peu importe qu'on piétine la culture de cinq mille ans, ou qu'on la porte aux nues, ou encore qu'on se trouve soi-même en la critiquant après en avoir hérité, la vie doit tout d'abord être pleine de dynamisme, vivante et prospère, il faut oser aimer et oser haïr, oser vivre et oser mourir[567]. » Cette attitude face à la vie, qui a un lien avec ce que la Grèce antique appelle Dionysos, se retrouve dans *Le Sorgho Rouge*.

Cet esprit dionysiaque révèle une force et une dynamique absentes de la culture taoïste de l'alcool, dans la mesure où le taoïsme préconise la recherche du souffle immobile et la volonté de protéger l'existence du corps. Par conséquent, les taoïstes échappent aux actes et émotions extrêmes. Cependant, *Le Sorgho Rouge* a besoin de cette impulsion forte pour créer un effet de choc visuel qui permet à ce film

[567] Zhang Yimou 张艺谋. Luo Xueying 罗雪莹, « Zansong Shengming, Chongshang Chuangzao: Hong Gaoliang de Chuangzuo Tihui 赞颂生命 崇尚创造 :红高粱的创作体会 (L'exaltation de la vie et de la création : L'expérience de la création du film *Le Sorgho Rouge*) », dans éditeur Ding Yaping 丁亚平, *Bainian Zhongguo Dianying Lilun Wenxuan* 1897-2001 百年中国电影理论文选 1897-2001(Oevres choisies de la théorie du cinéma chinois pendant 1897-2001), Pékin 北京 : Wenhua Yishu Chubanshe 文化艺术出版社, 2002, p.263.

d'être un film d'avant-garde. Donc, Zhang Yimou a choisi l'esprit de Dionysos et a abandonné celui de la culture traditionnelle chinoise.

C'est aussi dans cette séquence de carnaval que Jiu Er crée un espace poétique partagé dans lequel est née une communauté. C'est à partir de là que Jiu Er fait partie d'une collectivité sans distinction sexuelle, sans classes, sans domination patriarcale, et même sans système de propriétés privées.

Une autre scène qui réunit les corps de tous en une collectivité est la scène où l'on fabrique le nouvel alcool. Du point de vue de la production familiale ou sociale, la séquence de fabrication de l'alcool est aussi impressionnante. La distillerie de l'alcool de sorgho, ainsi que les champs de sorgho sauvage représentent le mode de production de la civilisation agricole. Le film rejette toutes les traces de la civilisation industrielle et contemporaine et crée l'illusion d'une histoire primordiale. Les hommes sont torses nus. La sueur mélangée à la buée de sorgho fait briller la peau. Les corps baignent dans la brume, avec le soleil, les torses sont brillants et dorés. Malgré le travail dans un petit atelier, l'organisation est méthodique, chacun effectuant parfaitement les gestes qui lui reviennent. Le corps dans le travail manuel développe une énergie dynamique qui suggère l'espoir et le développement de la civilisation. Dans la distillerie de Jiu Er, sort une bonne cuvée. Le murmure de l'alcool qui coule symbolise le triomphe du travail des corps. La sueur et l'alcool ne font qu'un.

Quand chacun prend un bol d'alcool, il commence par un rite pour saluer le dieu de l'alcool. Ce rite se reproduit deux fois dans ce film, la deuxième fois quand Jiu Er appelle les hommes à venger Luo Han.

Tous les ouvriers, debout devant une représentation du dieu de l'alcool, lèvent leur bol. Sous la direction de Luo Han, ils chantent pour fêter l'éloge de l'alcool :

Le 9e jour du 9e moins, la bonne cuvée produite de nos mains,

Bois un coup, tu ne tousseras pas ;

Bois-le encore, tu seras vigoureux ;

Bois-en toujours, tu oses traverser tout seul Qing Shakou sans peur ;

Continue à en boire, tu auras la tête haute même devant l'Empereur.

Quelle bonne cuvée !

Cette chanson ne parle pas d'une culture de l'alcool profonde ou érudite, mais est en rapport avec le corps de l'homme. Les producteurs célèbrent d'abord leurs mains qui produisent l'alcool qui en retour bénéficie à leur corps. Donner et puis recevoir, c'est la règle la plus essentielle dans la nature. En respectant la nature, un bénéfice mutuel est établi entre elle et l'homme, et c'est de cette manière que l'homme continue à vivre. Encore une fois, ce film implique un mode de production primordial, un contrat originel avec la nature et une économie de l'autosuffisance.

Puis dans cette chanson, les producteurs louent l'alcool en évoquant ses bienfaits sur le corps. L'alcool permet en effet d'entretenir la santé, de renforcer l'énergie, de donner de la bravoure, et même de la dignité. On peut donc dire que l'alcool permet de réjouir le corps, de libérer le désir, d'accroître la bravoure, et de donner la force de résister à toute autorité et toutes les répressions. Tel est le sens attribué à l'alcool dans ce film. Les paroles de la chanson montrent ainsi que la vie des Chinois dans la réalité d'aujourd'hui manque d'énergie et a besoin d'une force pour les détendre et les libérer, comme le fait un bol d'alcool. A la fin du chant, chacun boit d'une traite son grand bol d'alcool, puis le brise au sol ; enfin tous rient à gorge déployée.

Le rite du culte au dieu de l'alcool à la fin du film est un hommage à Luo Han. Luo est un homme qui avait guidé les autres pour célébrer le culte de l'alcool et qui vit selon l'esprit du dieu de l'alcool en sacrifiant sa vie. Dans cette scène, le fils de Jiu Er qui a neuf ans, participe aussi au rite. Donc, on peut dire que l'alcool de sorgho contient la vie, la mort et la succession plus encore la renaissance de la vie. Dans cette scène, il s'agit de la vie et de l'esprit issus de la reproduction et de l'éducation de la communauté par le fait qu'un enfant participe à venger un membre de la collectivité.

1.1.3. L'urine, une surprise mystérieuse

La sortie de la cuvée est aussi un grand moment pour l'amour entre Yu et Jiu Er. Alors que tout le monde goûte la nouvelle cuvée, l'arrivée de Yu met fin à l'ambiance joyeuse. Il avait été expulsé de la distillerie de Jiu Er parce que, en état d'ébriété, il avait révélé sa liaison avec elle et qu'il avait essayé d'emménager dans sa chambre sous le regard de tous les employés de la distillerie. Mais cette fois, c'est d'un pas assuré qu'il entre dans la distillerie, de sorte que tout le monde se fige et que personne ne pense à l'arrêter. Il prend une par une les jarres remplies de la nouvelle cuvée et les aligne. Puis, devant les regards perplexes de tous, Yu détache sa ceinture et urine dans les jarres. A ce moment là, le chef des employés, Luo Han, qui dans le roman original écrit par MoYan, a entretenu une relation avec Jiu Er, prend son bol et s'éloigne silencieusement. Après avoir uriné, Yu propose de vider la cuve qui contient encore les graines de sorgho distillées. Il veut montrer sa force grâce au travail manuel, autrement dit, montrer la puissance de son corps. Il agit avec rapidité et aisance grâce à la force de ses bras sous le regard de Jiu Er qui le contemple sans bouger. Les muscles de son dos et de ses bras se contractent et se rétractent. Il ressemble à un bœuf sauvage rempli de force et indomptable : personne ne peut l'arrêter. Cependant, tout suite après, Yu montre sa tendresse envers Jiu er. Il époussette les graines de sorgho tombées sur les épaules et la tête de Jiu Er qui est subjuguée par cette tendresse. Dans cette ambiance vaporeuse aux lumières veloutées, les spectateurs sont comme dans un rêve. Dans cette ambiance brumeuse, la raison de Jiu Er cède, elle laisse Yu la prendre brutalement dans son dos comme un paquet et l'emmener dans sa chambre.

Cette scène, qui commence au moment où Yu urine dans l'alcool et qui se termine quand il obtient la soumission de Jiu Er devant tout le monde, se passe dans la brume de la distillerie. Pour expliquer la soumission de Jiu Er, il faut commencer par interpréter le comportement de Yu. Pourquoi urine-t-il dans l'alcool ? Pourquoi son urine apparaît-elle finalement bénéfique à la production d'alcool ?

Nous pouvons trouver plusieurs explications. Tout d'abord, par son urine, comme le font les animaux pour marquer leurs territoires, Yu veut montrer que cette distillerie est à lui, parce que le propriétaire de cette distillerie est sa femme. Mais, la distillerie est le territoire de Luo Han qui a consacré sa vie à fabriquer de l'alcool et qui peut-être aime Jiu Er aussi. L'arrivée de Yu transforme cette distillerie en un champ de bataille. Dans la confrontation silencieuse entre les deux hommes, l'amour de Yu, qui est direct, ardent et même sauvage a raison de celui de LuoHan qui est discret et même servile. Le fait que Yu conquiert le cœur de Jiu Er montre qu'un esprit libre l'emporte sur un amour retenu.

Ensuite, l'histoire de l'urine renforce la magie du travail collectif. En effet, la cuvée dans laquelle Yu avait uriné est présentée curieusement comme un bon alcool que Luo Han n'a jamais connu dans toute sa vie. Donc, d'une part, les bons résultats ne proviennent pas d'une seule personne, mais de beaucoup de travail effectué par beaucoup de gens, à travers de nombreux processus, y compris les hasards provoqués par des profanes. Ils manifestent donc la force de la collectivité. Les héritages culturels familiaux ou nationaux sont dus à nos ancêtres qui étaient si vivants et si coopératifs. D'autre part, l'urine est produite par notre corps mais elle est rabaissée dans la civilisation contemporaine. Le mépris de l'urine et son lien avec l'incivilité rappelle une image archaïque retardataire, sous-développée de la Chine des années quatre-vingts ; en face d'elle se trouve le monde moderne. Pourtant, c'est grâce à elle que dans le film une cuvée ordinaire devient excellente. Si le réalisateur Zhang Yimou veut exprimer dans *Le Sorgho Rouge* l'idée que les Chinois doivent laisser le fardeau du passé et se mettre en route, par l'histoire de l'urine, nous voyons que Zhang a une vision optimiste du futur de la Chine à condition que les Chinois restent en collectivité et travaillent en respectant la solidarité. Pour ce pays retardataire par rapport aux autres pays occidentaux, l'avenir sera meilleur grâce aux créations collectives.

Par ailleurs, il est possible qu’uriner dans l'alcool soit juste l'expression d'une catharsis. C'est une vengeance que Yu accomplit devant celle qu'il désire mais qui est

inaccessible. Il agit selon son instinct spontanément, sans retenue. C'est aussi un comportement subversif : Luo Han et les employés respectent l'alcool comme si le dieu de l'alcool existait vraiment. Pour eux, le bol d'alcool doit être respecté : c'est pourquoi ils le portent dans leurs mains et l'élèvent au-dessus de leur tête (ce qu'on voit dans le rite). Mais pour Yu, l'alcool n'est pas supérieur à l'urine. En conséquence, uriner dans l'alcool montre d'abord que l'homme est au-dessus de l'alcool, et puis que le mélange des deux redonne à l'alcool sa nature matérielle, c'est-à-dire qu'il n'a pas de dimension divine. La place inférieure de l'urine s'oppose à celle de l'idéologie, uriner est ainsi un acte significatif révolutionnaire. Dans ce film, Yu brise l'autorité du dieu de l'alcool. Dans le contexte social des années quatre-vingts, briser le culte, que ce soit celui de la nature ou celui d'un homme, est un moyen important de faire réfléchir après coup sur le sens de la révolution culturelle. Cependant, le réalisateur Zhang Yimou a une attitude ambiguë au sujet du culte : dans le deuxième rite de l'alcool, Yu participe au culte de l'alcool, c'est même lui qui agit en premier. Yu vénère enfin un dieu qu'il avait profané. Ce fait montre que comme les autres réalisateurs de la cinquième génération, Zhang Yimou a un attachement à la « tradition » chinoise. Dans leurs films, c'est souvent grâce à la tradition que les Chinois peuvent s'identifier au monde d'aujourd'hui.

Enfin, cet épisode de l'urine ajoute un sens fabuleux au *Sorgho Rouge* qui contribue à la création de la légende de ceux qui, à une autre époque, étaient pour le narrateur ses grands-parents. Plus leur l'histoire était merveilleuse, plus notre époque est fade ; plus leurs créations étaient fabuleuses, plus notre génération est dégénérée.

1.1.4. Le sang, la violence et la vengeance

Le dernier tiers du film raconte l'histoire de la résistance des Chinois contre les Japonais. L'image est toujours pleine de la couleur rouge, mais dans cette partie, ce rouge ne vient plus de l'alcool, ni du sorgho, mais principalement du sang, symbole de la violence et de la révolution.

Nous avons parlé de la méthode de contrôler le Qi-sang dans le Confucianisme. Les gens qui ne contrôlent pas leur Qi-sang, selon Zuo Zhuan, « sont comme les oiseaux et les quadrupèdes[568] » et sont « naturellement portés à se battre[569]. » Cependant, Zhang Yimou n'a pas voulu montrer des sages confucéens. Les personnages de son film n'ont pas besoin de contrôler leur Qi-sang ; ils portent un regard critique sur la tradition culturelle : ce n'est plus le moment de contrôler le Qi-sang et de maintenir le corps dans un état immobile comme on l'a fait au cours de la longue histoire de la Chine. Les Chinois ont plutôt besoin de se libérer, et d'agir spontanément selon leur nature. Dans *Le Sorgho Rouge*, Zhang cherche à exalter la passion des hommes courageux. Il ne vise pas à calmer le bouillonnement du sang du corps humain ; au contraire il le suscite et puis capture sa force et sa révolte.

Parmi les films des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, nombreux sont ceux qui traitaient du thème de la guerre, de la révolution ; et pourtant il était difficile d'y trouver des descriptions minutieuses de la souffrance corporelle. Il en est ainsi dans *Filles de Chine* (*Zhonghua Nüer,* réalisé par Ling Zifeng et Zhai Qiang, 1949), *De victoire en victoire* (*Nanzheng beizhan*, Tang Xiaodan, 1952), *Reconnaissance à travers le Yangzi* (*Du jiang zhencha ji,* Tang Xiaodan, 1954), *Guérillas de la plaine* (1955), *Les Ondes impérissables* (*Yong bu xiaoshi de dianbo,* Wang Ping, 1958), *Les Enfants des Héros* (1964), *Le détachement féminin rouge* (HongDengji, 1970), *Shajia bang* (1971). Peut-être est-ce parce que dans la guerre s'exprime la volonté de sacrifier sa vie ; et dans ce cas, cette exigence doit s'imposer contre toute attention proprement physique à la douleur corporelle qui doit être occultée. C'est que les descriptions détaillées, réelles, sensibles de la douleur du corps pourraient provoquer la peur et montrer tout le mal que provoque la guerre, et ainsi affaiblir la volonté de se sacrifier. Donc, dans tous ces films qui mettent en scène la guerre, la véritable violence n'est pas montrée.

---

[568] *KOUE-YÜ, Discours des royaumes*, Chapitre Zhouyu Zhong, traduits et annotés par Charles de HARLEZ (1832-1899), p.52.

[569] *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN*, Tome 2, traduit par Séraphin COUVREUR (1835-1919), p.129.

Au cours des années quatre-vingts, avec la dépolitisation de la culture, la valeur de la vie de l'homme est retrouvée, et par conséquent, celle du sacrifice de la vie est mise en doute. Dans ce contexte, décrire la violence devient une façon de décrire le corps. Ainsi, la violence qui était attachée à la collectivité est maintenant mise en scène à travers le corps de l'individu. L'acte de sacrifier sa vie n'est plus le résultat de l'ordre d'un leader communiste, mais librement consenti. Cela montre l'éveil de la responsabilité personnelle. De même, nous voyons dans d'autres films des réalisateurs de la cinquième génération des représentations de la violence, comme *Ju Dou*, *Adieu ma concubine*, *Epouses et concubines*. La violence dans ces films est exercée sur le corps des femmes ce qui les pousse à résister à cette violence. Par exemple dans le film *Ju Dou*, l'héroïne Ju Dou endure le sadisme de son mari impuissant, lorsqu'elle s'aperçoit que, pendant son bain, le frère de son mari, Tianqing, la regarde par une fissure du mur ; elle lui montre alors audacieusement les traces de coups sur son corps, et finalement trompe son mari avec Tianqing. Dans *Epouses et concubines*, le mari délaisse ses épouses, et cependant, quand on lui dit que la troisième épouse a une liaison avec un autre homme, il accepte qu'elle soit pendue selon la règle familiale. Song Lian, la quatrième épouse qui a été témoin de cette punition se rend compte de cette injustice et cherche à se défendre. Donc, cette violence permet aux femmes de prendre conscience de leur existence indépendamment de celle des hommes.

La manifestation de la violence est une caractéristique remarquable dans *Le Sorgho Rouge*. Après avoir été poussés dans les champs de sorgho par des Japonais armés, les villageois sont contraints d'assister à une scène de violence. Les Japonais avaient d'abord invité deux bouchers à écorcher un bœuf ; la caméra s'attache à la lame du couteau, sous la pointe duquel la peau de bœuf est enlevée facilement. Ces images ne portent pas de signification morale ou d'émotion particulière, mais montrent plutôt de façon minutieuse et impassible la technique délicate du boucher. Mais ces images préfigurent la scène cruelle où l'on verra un homme écorché vif. Pressé par les baïonnettes, le boucher Hu Er marche vers Tu Sanpao, qui est pendu

torse nu dégoulinant de sang. Le torse nu qui mettait autrefois en valeur la force productive de l'homme au début du film, montre maintenant la fragilité de la peau, l'exposition de la chair sans protection. Hu Er commence par laver la nuque de Tu, ce qui fait penser que, comme pour abattre un bœuf, il va commencer par écorcher cette partie capitale et souple du corps. Quand un Japonais lui demande de se dépêcher, Hu Er répond qu'il est plus facile d'écorcher si on met d'abord de l'eau froide. Tous ces détails nous permettent d'approcher ce supplice avant de le voir ; ils nous permettent d'imaginer la scène terrible qui va avoir lieu. Avant que Hu Er lève son couteau, la violence exécutée sur le corps de l'homme est déjà mise en scène.

Incapable d'accomplir cet acte, Hu Er choisit de tuer Tu d'un seul coup de couteau, et en représailles, il est tué par les Japonais ; ceux-ci imposent alors à son apprenti de prendre la suite. Cette fois, c'est Luo Han qui est désigné comme victime. Le statut de communiste de Luo Han n'est pas mis en relief dans ce film comme ce qui était fait dans les films chinois depuis 1949. Bien qu'il se soit affilié au Parti communiste depuis qu'il a quitté la distillerie, son existence évoque plutôt celle d'un spectre. La seule fois où il apparaît près de la distillerie, on ne voit qu'une silhouette sombre au loin qui regarde Jiu Er. Mais il baisse la tête tout de suite afin de cacher son visage avec son chapeau, puis il s'enfuit brusquement. Jiu Er essaie de le rattraper, mais il disparaît dans Qingsha Kou, situé au milieu des champs de sorghos sauvages considérés comme un endroit hanté par des esprits. Par conséquent, c'est comme si Jiu Er avec eu une illusion. En effet, de même que son image a disparu, la fonction de Luo Han, en tant que communiste, est aussi invisible dans ce film : Luo Han n'apporte aucun changement dans la vie de la population de ce village ni de celle de la Chine. Son statut comme son apparition, n'ont eu aucune influence, sauf pour susciter la poursuite de Jiu Er, qui d'ailleurs ne l'a pas trouvé. Cette scène de la poursuite évoque l'action inefficace et stérile des communistes qui voulaient changer l'histoire. C'est aussi ce qu'on voit dans le film *La Terre Jaune* de Chen Kaige : l'apparition du communiste Gu Qin dans un village n'a rien changé, il n'a même pas pu se rendre compte qu'une fille, Cui Qiao, lui demandait de l'aide.

Il y a donc une question à se poser dans ces deux films : l'avenir de la Chine doit-il compter sur les communistes ou sur les masses populaires ? La réponse donnée dans *Le Sorgho Rouge* montrant la déchéance des actes du parti communiste, est que les masses sont finalement obligées de résister par elles-mêmes, c'est-à-dire que la Chine des années quatre-vingts ne fait plus confiance totalement à la direction du parti communiste et se rend compte que ce sont les masses populaires qui sont le sujet de l'histoire.

Dans la scène où il est écorché, Luo Han est exposé après le chef des bandits Tu et, de la même manière, il est suspendu par les bras, torse nu, la tête baissée et le sang qui coule partout. Le bandit et le communiste, la juxtaposition des corps de ces deux personnes ayant des statuts différents est significative. D'un côté, cette juxtaposition marque entre eux un point commun : ils luttent tout deux contre le même ennemi japonais ; ils sont en quelque sorte tous deux des héros nationaux ; d'un autre côté, cette juxtaposition surmonte les distinctions officielles créées artificiellement dans la pensée révolutionnaire chinoise, c'est-à-dire que la relation entre un communiste et un bandit correspond à celle qui existe entre un héros et un méchant, un bienveillant et un malveillant, un grand homme et un homme vil. Peut-être n'y a-t-il pas de différence entre les deux, un héros peut être un méchant, et vice versa, comme le bandit Tu qui est devenu un héros. L'évaluation de l'identité de l'homme devient compliquée. Mais il est certain que cette juxtaposition montre une dépolitisation après la révolution culturelle.

Sous la menace des baïonnettes et des fusils, le jeune apprenti met son couteau sur le front de Luo Han. On voit le mouvement du couteau sur le front et éclate un cri qui glace le sang, l'image est fondue en noir. Mais le style réaliste ne cesse de déployer la violence dans l'imagination des spectateurs. Dans la séquence suivante l'apprenti est assis devant la caméra et sourit en jouant avec son couteau : il est devenu fou. Cette séquence ne peut échapper aux regards des spectateurs, parce que les yeux de l'apprenti fixent la caméra, et ainsi les yeux des spectateurs. Sa folie renforce la violence de la scène qui n'a pas été montrée. Même après la fin supposée

de la scène de violence, cette dernière est toujours présente. Cependant, dans cette scène, la description de la violence n'a pas pour but de servir certaines idéologies : l'histoire du sacrifice héroïque de Luo Han ne vise pas particulièrement à propager celles du communisme ou du patriotisme ; mais, en montrant la peau nue soumise à la violence, il s'agit d'éveiller chez les spectateurs une sympathie commune à tous les humains membres d'une même humanité quelles que soit les différences entre les classes sociales, les pays, les cultures, les systèmes politiques.

Dans la dernière scène, Yu, Jiu Er et les employés tentent de venger Luo Han. Ils installent des explosifs sur la voie où doivent passer les Japonais. Quand le véhicule japonais arrive, Yu et les employés sortent du champ de sorgho avec chacun un pot d'alcool à brûler à la main. Leurs corps sont tous teints en noir à cause de la fumée, les expressions de leur visage sont féroces, bien que leurs armes soient si désuètes. A ce moment, ils semblent se transformer en hommes primitifs. Nous pouvons emprunter l'expression de Rey Chew « l'homme primitif digne » pour définir ces gardiens de la famille qui « gardent des trésors culturels très anciens et authentiques d'une façon qui n'est pas encore marquée par la modernité[570] ». La modernité, représentée ici comme une force agressive liée à la colonisation dans ce village oriental, perd sa légitimité et sa valeur en tant que progrès et devient une barbarie.

Après une grande explosion, le fils de Jiu Er se trouve tout seul au milieu du champ de bataille. Il pleure en appelant son père. Quand la camera se lève doucement, nous voyons que Yu est derrière lui et marche à petits pas chancelants. Dans la séquence suivante c'est l'enfant qui tire la main de son père Yu pour l'amener devant sa mère. Mais le père n'a toujours pas repris conscience, il reste en état de choc. Il ne regarde pas sa femme qui est allongée à ses pieds ; il reste debout le regard prostré. La perte de conscience de Yu montre qu'il est en fait un homme ordinaire ; il peut être

[570] Rey Chow 周蕾, *Yuan chu de ji qing : shi jue, xing yu, min zu zhi yu zhong guo dang dai dian ying* 原初的激情 ：视觉性欲 民族志与中国当代电影 (Primitive Passions : Visulaity, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese. Cinema), Taibei 台北 : Yuan liu chuban shiye gufen youxian gongsi 远流出版事业股份有限公司, 2001, p.121.

totalement saisi par des sentiments comme la peur, le choc, la souffrance. Ce n'est pas un héros ; c'est l'histoire qui l'a poussé à agir au-delà de son statut social et même de ses forces. Dans la logique naturelle du stimulus-réponse, nous voyons le retour de la nature humaine.

Le critique de cinéma japonais Tadao Satō a une remarque intéressante sur façon dont Yu est représenté dans cette scène ; il écrit : « Il (Yu) est brûlé par la colère, en face du ciel flamboyant, Yu devient un King Kong…il transcende la réalité et devient un personnage mythique[571]. » Tadao Satō compare Yu à King Kong peut-être à cause de son apparence et de sa colère, il est étonnant de considérer un paysan chinois comme cet animal, héros hollywoodien.

King Kong est un spectacle magnifique qui représente le conflit entre le monde capitaliste et les pays colonisés. Dans un monde primitif et isolé du monde capitaliste, King Kong est un être puissant grâce à sa force physique. Des gens venus de la civilisation moderne et équipés de techniques modernes ravagent son habitat. King Kong se met en fureur et en même temps il se sent faible et perdu. Si pour la civilisation moderne, King Kong est un objet de spectacle, pour ce personnage, les intrus ne sont que des ennemis. Dans *Le Sorgho Rouge*, la place de Yu est comme celle de King Kong. Son expérience concrétise le conflit entre la civilisation orientale primitive et la civilisation occidentale moderne. A cause de ces intrus modernes, il perd sa femme, sa famille et sa communauté. La force du corps a peu d'importance devant les progrès de la technique. Quand Yu résiste, nous, les spectateurs, qui sommes tous plus ou moins modernes, le considérons comme un homme primitif. C'est devant les techniques scientifiques et l'industrie que la façon de résister de Yu est primitive. D'ailleurs, c'est aussi devant la raison ou la logique du capitalisme que la vie autarcique de Yu a un sens primitif et sauvage. Devant la perte de sa famille et l'invasion des ennemis, Yu reste debout dans la fumée ; comme King Kong, son monde est en train de disparaître ; il est en effet condamné à la déréliction.

[571] Tadao Satō 佐藤忠男, *Zhongguo Dianying Bainian* 中国电影百年 (Cent ans du cinéma chinois), Shanghai Shudian Chubanshe, 2005, p.161.

Au moment où la technique a montré sa puissance face aux corps des humains, une éclipse de soleil se produit. Depuis le jour où l'enfant de Jiu Er a regardé cette éclipse, tout ce qu'il regarde est rouge. Cette lésion fonctionnelle des yeux semble la marque de la perte d'une partie de la fonction du corps, et il en est ainsi de la nature humaine au moment où l'histoire entre dans l'époque moderne après l'époque primitive. Donc, par rapport à l'histoire primitive, l'histoire moderne commence par transformer le corps humain. Nous pouvons imaginer que quand l'homme perd sa naïveté avec l'entrée dans la modernité, ce qui l'attend, ce sont des conflits, des guerres sanglantes, des techniques qui asservissent et même remplacent le corps humain ; par ailleurs l'homme va rencontrer toutes sortes d'idéologies. Etant donné que la nature humaine n'est plus complète, sa perception du monde sera influencée directement par ces idéologies. « Tout ce qu'il regarde est rouge », ce phénomène signifie que ce qu'il regarde est l'image d'un monde de distorsion, où les choses ne sont plus dans leur état primitif. Le fait que l'homme perde sa naïveté signifie aussi la dégénérescence de l'espèce humaine. Donc, quand le père du narrateur évoque le souvenir de l'époque où il a vécu avec ses parents, il peut dire avec nostalgie : c'était une époque où tout était représenté et vécu comme c'était, où l'apparence allait jusqu'à l'essence véritable, y compris les hommes.

Conclusion

Le sang, la sueur et l'urine, ces liquides qui sont étroitement liés au corps traversent toute l'histoire du film *Le Sorgho Rouge*. Le mouvement de ces liquides correspond à la circulation de l'énergie corporelle, à travers laquelle est établi un mode de vie dynamique et même, selon l'expression de Zhang Yimou, vigoureux. Dans le contexte du milieu des années quatre-vingts, le désir de vivre de façon vigoureuse est venu d'un relâchement de la politique chinoise. Pour les artistes chinois, il s'agit d'exprimer la joie de se débarrasser du fardeau qui pesait sur l'esprit. Cette façon de vivre est opposée à celle qu'on voit dans les premiers films tournés

après la révolution culturelle, dans lesquels se répand une ambiance faite de lourdeur, de dureté et d'inertie.

Le fait de montrer ces liquides exprime aussi la façon de se représenter le corps dans la culture traditionnelle chinoise. Un corps rempli de Qi correspond à une exigence essentielle pour le corps dans la culture traditionnelle. La réapparition du Qi dans le corps, après les films martiaux tournés avant 1949, n'existe pas seulement dans le film *Le Sorgho Rouge* ; en effet on trouve aussi une mise en scène remarquable du Qi-corps dans *Swordsmen in Double Flag Town* (1991), un film réalisé par He Ping, un autre réalisateur de la cinquième génération. Dans ce film, pour affronter le chef des bandits, Yidao Xian (littéralement, Dieu d'un seul coup de couteau), qui n'a jamais besoin de donner un deuxième coup de sabre pour tuer un homme, le héros Hai Ge pratique d'abord la méditation pour se concentrer afin de gouverner en lui le Qi, et en vue de pouvoir utiliser son sabre. Dans le récit, le père de la fille, Hao Mei, commente la façon dont le père de Hai Ge utilise le sabre : même si on ne voit pas l'éclat ou l'ombre du sabre, même si on n'entend pas le sabre fendre le vent, les professionnels peuvent néanmoins reconnaître sa puissance. Ce qui compte c'est le fait de dégainer le sabre au dernier moment. Il faut tenir le sabre avec le Qi, manier le Qi avec le sabre, et au moment vital, le saisir de ses mains ; à peine voit-on le sabre sortir du fourreau qu'il est déjà sur l'ennemi. Tout dépend du Qi.

Et nous savons que la façon dont Hai Ge utilise son sabre est héritée de son père ; et alors dans son affrontement avec Yidao Xian, on découvre la mise en œuvre de cette façon étonnante de combattre. Dans ce combat décisif, Hai Ge prend son sabre, mais à ce moment, un coup de vent mélangé de sable recouvre les deux combattants. Les spectateurs ne peuvent plus voir ce qui se passe jusqu'à la fin du combat quand les deux protagonistes se calment. Par le vent, le corps rempli de Qi s'unit avec celui de la nature. Dans ce champ d'énergie, Yidao Xian est atteint. Cette scène qui est couverte par le vent permet au corps de revenir au vide (xu). De même que les immortels apparaissent dans les nuages qu'on voit dans les anciennes images, Hai Ge vainc Yidao Xian dans son propre "nuage", en fait un vent mélangé de sable ;

cette façon de le représenter permet à Hai Ge de revêtir une existence divine semblable à celle des anciens immortels. Donc, ce film représente un corps du Qi fidèle à la culture traditionnelle chinoise. Dans tous les films chinois qui ont été tournés depuis cette époque, nous n'avons pas revu de telles images merveilleuses.

Revenons au film *Le Sorgho Rouge*. Si on dit que la représentation du corps - liquide est liée à l'idée du corps - Qi dans la culture traditionnelle chinois, on peut dire que le changement du Qi en liquide n'est pas seulement hérité de la tradition, mais aussi un développement afin que le corps du Chinois d'aujourd'hui puisse s'adapter au monde « plein[572] » (Shi de shijie « 实 »的世界) dans cette époque moderne. Le changement du Qi en liquide certes hérité de la tradition est ici présenté sous une forme nouvelle afin que le corps puisse s'adapter au monde.

Certes, dans *Le Sorgho Rouge*, pour la première fois depuis la révolution culturelle, on perçoit la chair. Et il est audacieux dans le cinéma chinois de montrer que la chair devient un objet de désir. Cette mise en scène de la chair prouve un réveil de la nature humaine après la révolution culturelle. Dans plusieurs films des réalisateurs de la cinquième génération, surtout à partir du film *Le Sorgho Rouge*, on voit que ce sont les femmes en tant que sujets qui désirent les hommes, par exemple dans les films *Swordsmen in Double Flag Town*, *Ju Dou*, *Epouses et concubines*, *Red Firecracker Green Firecracke* (1994). Donc, on peut dire que l'éveil chez les femmes de la conscience de leur subjectivité est montré par la manifestation en elles du désir charnel.

Bien qu'il soit réalisé à une époque moderne, on trouve dans *Le Sorgho Rouge*, comme dans plusieurs films tournés par les réalisateurs de la cinquième génération, que le corps révèle une dimension primitive. L'accent mis sur cette dimension témoigne, dans les années quatre-vingts de la recherche des racines de la culture. Le corps est représenté souvent dans un contexte que l'industrie moderne n'a pas encore transformé. Ainsi, une image apparaît souvent dans leurs films : la terre est immense,

[572] Un monde « plein » peut être considéré comme un monde rempli d'éléments matériels, solides, charnels, mécaniques etc.

le ciel est immense, entre la terre et le ciel, un homme avec un large pantalon noir et souvent torse nu est debout. Lorsqu'il pose ses deux pieds sur la terre, il semble qu'ils y sont enracinés ; lorsqu'il se tient droit et la tête haute, il est comme attiré par le ciel. On voit une telle image de l'homme dans *Le Sorgho Rouge*, aussi que dans *One and Eight* (1983), *La Terre Jaune* (1984), *Le Voleur de Chevaux* (1986), *Le vieux puits* (1987), *Swordsmen in Double Flag Town* (1991). Ces images révèlent un changement dans la façon pour les Chinois de cette époque de s'identifier : là où autrefois s'imposait une identité déterminée par le pouvoir politique du parti communiste, se substitue le sentiment d'appartenir à un même pays et d'avoir le même sang. Une identité plus spontanée regroupe les Chinois de cette époque.

De plus, les réalisateurs maîtrisent la mise en scène grâce à une façon audacieuse de filmer des images qui reflètent bien la culture locale ; on peut y voir une volonté d'insister fortement sur les différences culturelles, et en particulier de montrer un « autre » et par là la spécificité nationale. Ce choc rappelle fortement les différences culturelles qui constituent le spectacle d'un « autre » et ce dernier devient finalement la différence nationale[573]. Quant au monde extérieur, il permet aux cinéastes chinois de raconter leur allégorie nationale dans laquelle on voit que la Chine est en tension entre résistance et capitulation face à la mondialisation capitaliste.

IV.1.2. Quitter la terre mais pas la campagne : les films de post cinquième génération

Dans les années quatre-vingt-dix, les nouveaux films folkloriques des réalisateurs de la cinquième génération représentent toujours un genre important dans le marché cinématographique chinois. Mais sous l'influence de la réforme de la société, l'environnement de la production du cinéma a changé. Les investissements

[573] Cette pensée peut se trouver dans Hall, Stuart (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*, London Thousand Oaks, California: Sage in association with the Open University, p.232.

étrangers, de Hongkong et de Taiwan pénètrent le marché cinématographique chinois. La réforme et l'ouverture de la Chine qui a commencé depuis 1979 se sont manifestées d'abord dans le domaine de l'économie. La Chine a pratiqué progressivement l'économie de marché, il est vrai en lien avec le socialisme à la chinoise. Surtout après « les discours de Deng Xiaoping dans le Sud (Deng Xiaoping nanxun jianghua 邓小平南巡讲话) »[574]en 1992, l'économie de marché a été reconnue officiellement en Chine. Donc, le début des années quatre-vingt-dix marque l'avancée rapide et approfondie de la réforme. Cela annonce aussi que la consommation devient une réalité importante dans cette période. Le corps qui était décrit dans le discours politique est désormais l'objet du discours du désir axé sur le marché et la mode. Dans le cinéma chinois pendant les années quatre-vingts, le corps est représenté selon le dualisme raison et sensibilité, âme et chair, la raison et l'âme étant considérées comme supérieures à la sensibilité et à la chair. De plus, le corps est intégré dans des groupes, concrètement, le corps est souvent présent dans le discours de l'Etat et le redressement national. Mais dans les années quatre-vingt-dix, la représentation du corps brise le dualisme précité, et dans le contexte de la consommation, l'individu devient progressivement le centre du discours de l'époque. Le choix et la valeur de l'homme commencent à être indépendants de la valeur de communauté.

Il est important d'écrire ici que dans le domaine de l'économie, la réforme a commencé dans les campagnes[575]. Il est évident que la Chine est toujours un pays dans lequel la majorité de la population pratique une vie attachée à la terre. L'image primitive de la campagne donnée dans *Le Sorgho Rouge* se transforme avec la réforme de l'économie de marché. Dans les campagnes, grâce à la réforme de l'économie de marché, les paysans ont la liberté de gérer leur terre et de disposer de leurs produits. En même temps, les paysans sont encouragés à intervenir dans le

[574] Points essentiels des discours prononcés par Deng Xiaoping à Wuchang, Shenzhen, Zhuhai et Shanghai (du 18 janvier au 21 février 1992). Deng Xiaoping est considéré comme le concepteur général de la réforme et l'ouverture de la Chine.

[575] Tian Jiyun 田纪云, *Zhongguo Gaige Kaifang yu Minzhu Fa zhi Jianshe* 中国改革开放与民主法制建设 (La réforme et l'ouverture et la construction de la démocratie et du système juridique de la Chine), Pékin 北京, Zhongguo Minzhu Fazhi Chubanshe 中国民主法治出版社,2000, p.6-7.

domaine de la circulation des marchandises et dans la production non agricole[576]. En conséquence, contrairement aux images de la campagne que l'on voit dans les films des années quatre-vingts qui en donnent une image primitive sans influence de l'industrie moderne, dans les années quatre-vingt-dix, la campagne devient le lieu où s'accomplit la transformation radicale de la vie matérielle et spirituelle des Chinois. Cela prouve que la Chine cherche à se rapprocher de la modernisation du monde.

Dans le domaine de la littérature et du cinéma, cette période du début des années quatre-vingt-dix est considérée par certains chercheurs comme « la post nouvelle période » (Hou Xin Shiqi 后新时期). Selon Zhang Fa, Zhang Yiwu et Wang Yichuan, « La post nouvelle période ne signifie pas seulement la fin de la recherche des idéaux et de la passion pour la culture qui sont apparus depuis la nouvelle période, mais aussi l'ouverture de tous les possibles pour les nations du tiers monde grâce à l'économie de marché. C'est une nouvelle époque qui cherche à sortir de l'image d'un autre monde que les Occidentaux ont de ces pays, et qui réexamine la « modernisation »[577]. »

Malgré tout ce potentiel, la culture locale a subi un choc fort venu de la mondialisation et de l'hégémonie culturelle représentée principalement par Hollywood. Dans ce contexte, selon Dai Jinhua, les cinéastes chinois, depuis 1988, ont fait du commerce et de la ville des sujets importants à traiter, mais à partir de 1992, surtout en 1993, les réalisateurs chinois retournent leur caméra sur la campagne. Beaucoup de films sur la campagne sont sortis pendant cette période, par exemple les films suivants : *Qiu Ju, Une femme chinoise* (Zhang Yimou, 1992), *Bloody Morning* (Li Shaohong, 1992), *Wu Kui* (Huang Jianxin, 1993), *Xinghua Sanyuetian* (Ying Li, 1993), *Les femmes au lac aux âmes parfumées* (Xie Fei, 1993), *Ermo* (Zhou Xiaowen, 1994). Ces films témoignent tous de ce que l'attention des réalisateurs se porte maintenant sur la campagne. Ce revirement est qualifié par Dai Jinhua comme « une

[576]*Ibidem.*

[577] Zhang Fa 张法. Zhang Yiwu 张颐武. Wang Yichuan 王一川, « Cong Xiandai Xing dao Zhonghua Xing 从现代性到中华性 (De modernisme à l'identité chinoise) », *Wenyi Zhengming* 文艺争鸣, n°1994/2, p.10-20.

montgolfière qui s'était élevée dans l'exaltation et l'inquiétude des années quatre-vingts mais qui a atterri sur la réalité matérialiste des années quatre-vingt-dix[578]. » Dans cette réalité matérialiste, la campagne devient un terrain dans lequel apparaissent des conflits marqués par la cœxistence de la mondialisation et de la modernisation d'une part, et de la tradition d'autre part, ce qui constitue le spectacle de la Chine de cette nouvelle époque.

Parmi ces films, nous trouvons de *nouveaux films de folklore* qui continuent à exister sur le marché chinois. Ces nouveaux films de folklore, qui ont un lien étroit avec la terre et qui connaissent un grand succès dans les festivals internationaux sont des modèles pour le cinéma chinois. La production continuelle de ces films montre que les cinéastes chinois n'ont encore pas trouvé à mettre en scène d'autres sujets de films que ceux qui portent sur la vie traditionnelle plus ou moins imaginée. De plus, grâce aux réformes et à l'ouverture de la Chine, les réalisateurs de la cinquième génération obtiennent des soutiens extérieurs (des capitaux et des ressources humaines) pour continuer à produire ce type de films. En conséquence, dans les films comme *Ju Dou, Wu Kui, The Swordsman in Double Flag Town* (He Ping, 1991), *Red Firecracker, Green Firecracker* (He Ping, 1994), *To Live* (Zhang Yimou, 1994), nous trouvons des éléments ethniques plus variés : de l'opéra de Pékin aux ombres chinoises, des pétards et peintures traditionnelles du nord de la Chine à la teinture des tissus au sud, l'image d'une Chine exotique et ancienne ne cesse d'être présentée sur le grand écran. Les scènes sont plus grandioses, plus complexes et plus nuancées. Des acteurs et actrices de Hongkong et Taiwan participent aussi à ces films.

Cependant, ces films témoignent des nombreux problèmes concernant le développement du cinéma chinois. Premièrement, les cinéastes qui les réalisent ont une grande confiance dans leur propre culture, mais, ce qui est paradoxal, c'est que cette confiance en soi dépend de l'appréciation des spectateurs occidentaux. Ces films

[578] Dai Jinhua 戴锦华, *Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998* 雾中风景: 中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Beijing 北京, Beijing Daxue Chuabanshe 北京大学出版社, 2006, p.325.

visent des festivals internationaux. Et alors les spectateurs chinois ne se retrouvent pas forcément dans cette culture montrée dans ces films qui suscitent donc beaucoup de critiques internes. Deuxièmement, ces éléments ethniques sont réduits au rôle de décor, et la réflexion qui porte sur la nation, la culture et la subjectivité, est secondaire, et a même disparu. Les symboles culturels sur lesquels on a insisté autrefois pour critiquer la culture traditionnelle, deviennent des arguments pour promouvoir ces films. Comme exemple de ces symboles culturels, on peut évoquer, dans le film *Epouses et concubines*, les lanternes rouges que le maître fait allumer devant la chambre dans laquelle il viendra passer la nuit. Troisièmement, ces spectacles sur une Chine exotique et ancienne figent l'image de la Chine ainsi que celle du cinéma chinois. Certains films n'ont pas été choisis dans certains festivals internationaux du cinéma uniquement parce qu'ils n'étaient pas assez chinois ; c'est le cas des films *Samsara* (Huang Jianxin, 1988) et *The Price of Frenzy* (Zhou Xiaowen, 1988)[579]. Par conséquent, les corps, dans ces films du début des années quatre-vingt-dix, ont tendance à être considérés comme des objets sur lesquels les spectateurs occidentaux peuvent projeter leur désir. Dans ces films, les hommes sont encore absents ou impuissants, les femmes sont jeunes et belles mais elles souffrent toujours, en particulier de sévices sexuels comme dans *Ju Dou*, de la concurrence entre femmes comme dans *Epouses et concubines*, de la négation de leur identité féminine comme dans *Red Firecracker, Green Firecracker,* et enfin de l'obligation de servir l'effigie d'un mari mort dans *WuKui.* Même si on dit que les nouveaux films de folklore ont élevé le cinéma chinois, ce modèle n'a plus de succès au milieu des années quatre-vingt-dix. Ainsi, les deux films *Shanghai Triad* (Zhang Yimou, 1995) et *Temptress Moon* (Chen Kaige,1996) ne répondent pas à l'attente des spectateurs.

Dans les films qui décrivent la campagne, il y a aussi ceux qui représentent la vie réelle et actuelle. C'est le cas des films *Qiu Ju, Une femme chinoise, Bloody*

[579] Han Xiaolei 韩小磊, « Dui Diwudai de Wenhua Tuwei : Houwudai de Geren Dianying Xianxiang 对第五代的文化突围：后五代的个人电影现象 (La sortie de la culture de la cinquième génération : le phénomène du film d'auteur de post cinquième génération) », *L'Art du Cinéma 电影艺术*, n°2/1995, p.58-63.

Morning, Jiu Xiang, Les femmes au lac aux âmes parfumées, Ermo etc. Ces films sont considérés comme les *nouveaux films réalistes* par Yin Hong[580], mais ils sont souvent intégrés aussi dans les *nouveaux films de folklore*, parce que même si ces films ne racontent pas des histoires du passé, nous y trouvons quand même des éléments folkloriques. Par exemple les pâtes préparées avec les pieds dans *Ermo*, le mariage de filles impubères dans *Les femmes au lac aux âmes parfumées*, le mariage arrangé, la propension à valoriser l'homme et à rabaisser la femme, jusqu'à la pratique du crime d'honneur dans *Bloody Morning*. Comme les *nouveaux films de folklore* typiques, ces films présentent aussi, surtout pour des spectateurs occidentaux, une Chine exotique, en particulier orientale. Cependant, dans la plupart de ces films, la campagne perd son charme poétique et esthétique, et devient au contraire un lieu rempli de chaos, de pauvreté, et parfois cruel. Etant donné que le changement de l'environnement économique et l'ouverture de la société chinoise en sont à leur début, dans ces films des années quatre-vingts, par exemple dans *Le Sorgho Rouge*, on voit encore une terre nourrie de culture ancienne et une Chine d'autrefois. Cette terre, malgré sa pauvreté, porte une culture riche. Ainsi à travers les paysages exotiques on trouve la passion et un idéal utopique. Mais dans les films des années quatre-vingt-dix, la terre n'est plus un objet esthétique qui montre la beauté de la nature et l'enthousiasme pour la vie, mais un endroit pauvre qu'il est nécessaire de moderniser. En conséquence, ce qui apparaît dans l'image de la campagne c'est une Chine d'aujourd'hui, même de demain, parce que beaucoup de réalisateurs concernés gardent l'intention ou l'ambition, comme les réalisateurs de la cinquième génération, en décrivant l'histoire de la campagne de montrer une allégorie nationale. Ces réalisateurs comprennent bien que le portrait de la campagne d'aujourd'hui a son origine dans la Chine d'autrefois, et annonce une Chine à venir. En ce sens, si nous pouvons dire que dans les années quatre-vingts, la réflexion sur la culture imposait les trois exigences suivantes : observer la société et la culture chinoises à travers la pensée occidentale, critiquer la

[580] Yin Hong 尹鸿, « Bashi Niandai Yihou de Zhongguo Dianying Meixue Sichao 八十年代以后的中国电影美学思潮 (Les pensées esthétiques sur les films chinois produits après les années quatre-vingts) », *L'Art du Cinéma 电影艺术*, , n° 1995/4, p.55-90.

politique par le biais de la culture, examiner la réalité en racontant l'histoire du passé, au début des années quatre-vingt-dix seule la dernière exigence est à modifier : interroger le futur de la Chine en racontant l'histoire présente. Toutes ces réflexions montrent une inquiétude à propos de l'avenir de la culture et de la nation chinoises. En conséquence, il existe une corrélation entre les films de la cinquième génération et ces films réalistes, par exemple entre *Le Sorgho Rouge* et *Ermo,* le film que nous allons maintenant analyser.

Parmi les réalisateurs concernés, les plus remarquables à cette époque, sont considérés comme appartenant à « la post cinquième génération ». Il s'agit de Zhou Xiaowen, He Ping, Sun Zhou, Xia Gang, Li Shaohong, Yin Li et Zhang Jianya. L'expression « post cinquième génération » indique le lien entre ces réalisateurs et ceux de la cinquième génération. Il faut préciser que les réalisateurs de la post cinquième génération sont nés à la même époque que ceux de la cinquième ; ils ont donc aussi vécu la révolution culturelle pendant leur jeunesse. Mais par rapport à ceux de la cinquième génération dont les films sont connus au milieu des années quatre-vingts, ils ne commencent à tourner leurs films que plus tard, c'est-à-dire vers la fin des années quatre-vingts. Comme ceux de la cinquième génération, ils sont habiles à utiliser des signes même modestes, sous lesquels se trouve souvent un sens profond. Dans leurs films, nous ne ressentons plus la quête d'un langage audiovisuel avant-gardiste et audacieux comme dans les films de la cinquième génération des années quatre-vingts, mais la volonté d'utiliser un style sobre qui s'établit dans le récit de la vie quotidienne ordinaire. Ils abandonnent les grands spectacles historiques, mais cherchent à illustrer une image de la Chine à travers la représentation de la vie contemporaine. Depuis une esthétique centrée sur l'image, caractéristique des réalisateurs de la cinquième génération, jusqu'à celle du récit, caractéristique des réalisateurs de la post cinquième, on constate une volonté chez ces derniers de revenir au cinéma traditionnel chinois, comme l'a remarqué Jing Hongmei[581]. De toute façon,

[581] Jing Hongmei 景虹梅, « Beipan haishi Milian : 90 niandai diwudai dianying de fansi 背叛还是迷恋: 90 年代第五代电影的反思 (Défection ou attachement : réflexion sur les films de la cinquième génération des années 90) », *Qilu Xuekan 齐鲁学刊,* n°76, 2003, p.31-35.

il est pertinent de dire que les réalisateurs de la post cinquième génération continuent à mettre en scène le mythe national créé par les réalisateurs de la cinquième génération tout en cherchant à ouvrir l'avenir de la Chine à travers la description d'allégories modernes chinoises.

***Ermo :* « J'ai envie d'acheter la plus grande télévision du district »**

Ce genre de film qui traite les questions suivantes n'est pas rare sur les écrans pendant et surtout au début des années quatre-vingt-dix : comment les paysans s'adaptent-ils à la civilisation d'une nouvelle époque amenée par la réforme et l'ouverture ? Quel choc subissent-ils ? Quel est le résultat ? Ou encore plus largement : comment le peuple dans la période post socialiste de la Chine comprend-il et répond-il à la modernisation due au changement social et économique ? Le film *Ermo* est un exemple typique qui aborde ces sujets en représentant la vie dans la campagne pendant cette période de mondialisation à l'œuvre en Chine. *Ermo* décrit les conflits subtils, les concurrences, les alliances, la désintégration et la nouvelle alliance entre quatre personnages de deux familles. L'histoire est simple : une femme de la campagne qui s'appelle Ermo a envie d'acheter la télévision la plus grande du district. Pour réaliser ce but, elle fait des pâtes jour et nuit, vend ses pâtes, travaille dans la ville, vend son sang. Bref, elle vit frugalement, souffre de la fatigue et de privations et enfin réalise son rêve.

1.2.1. Corps-Terre

Malgré une histoire qui se passe à la campagne, dans le film *Ermo*, le rapport entre l'homme et la terre n'est pas direct. Par exemple, on ne trouve aucune scène qui représente le travail aux champs des paysans. Bien que l'histoire commence à la fin de l'été et se termine à la fête du nouvel an, on ne voit pas les quatre personnages travailler la terre. Les seules choses qui évoquent le travail aux champs sont les paniers et la farine qui sont des produits déjà transformés. Donc, quand Ermo a dit qu'elle travaille tout l'été pour tresser des paniers, et qu'elle se lève tôt pour faire des

« pâtes torsadées », c'est plus le travail d'un artisan que d'un paysan. En général, l'artisan exerce une profession plus proche du marché et plus éloignée de la terre.

Parmi les quatre personnages, Ermo, son mari, leur voisin Xiazi et sa femme, le seul homme qui soit en forme est Xiazi ; cependant, on ne sait même pas s'il connaît le travail dans les champs. Physiquement Xiazi n'est pas fort, mais dans ce film il sait conduire un camion et il gagne sa vie en transportant des boîtes de conserves au centre du district. C'est pourquoi il est devenu le nouveau riche du village et sa maison est plus grande que celle de l'ancien chef du village. Le mari d'Ermo, celui qu'on appelle « chef du village » est un homme d'âge mûr ; il est malade ; il ne peut plus s'occuper « des affaires d'homme » selon l'expression utilisée par Ermo. Il a pris des médicaments il y a deux ans mais sa santé ne s'est toujours pas améliorée. Au début du film, on voit qu'il ne supporte même pas le poids des nombreux paniers ni le fait de pétrir les pâtes.

Etant donné qu'il n'y a pas de scènes montrant le travail de la terre, les spectateurs ne peuvent déduire que ce sont des paysans que par leur habitation, leur habillement, leur façon de parler et leur comportement. Les personnages parlent tous le dialecte de Shaanxi, pas le mandarin. Le mari d'Ermo est toujours habillé du costume bleu foncé répandu dans les années cinquante et soixante. Il porte aussi un « chapeau de la libération » qui était à la mode pendant les années cinquante. Cette façon de s'habiller qui témoigne de l'histoire de la république de Chine se trouve souvent chez les paysans pendant les années quatre-vingt-dix. Dans la ville, les hommes portent principalement le costume à l'occidentale. Quant à Ermo, le foulard qui lui recouvre la tête montre de façon certaine qu'elle vient de la campagne. Ce foulard protége les cheveux du vent, de la poussière et du sable. Donc, à travers la façon de s'habiller dans cette famille traditionnelle, on voit que d'un côté, l'homme de la campagne garde le style de vêtements préconisé par l'Etat ; et que, d'un autre côté, l'homme se protège de la nature. C'est différent de ce que l'on voit dans le film *Le Sorgho Rouge*, dans lequel les hommes restent torse nu ; ils ne se protégent pas de la terre, mais leurs corps s'unissent à la terre. Dans *Ermo*, au contraire, la nature reste

une ennemie, face à laquelle les hommes cherchent à se défendre, à vivre en résistant aux difficultés de la nature.

Par leur style de vêtements, Xiazi et sa femme ne sont plus des paysans. La plupart du temps Xiazi est habillé d'un blouson en cuir noir. A cette époque porter un blouson en cuir est symbole de richesse. Cependant, sa coiffure peu soignée et son aspect malpropre montrent que Xiazi n'est qu'un nouveau riche, c'est-à-dire que par rapport aux paysans typiques, il a seulement plus d'argent. La femme de Xiazi est une grosse femme à la peau blanche, ce qui signifie qu'elle ne travaille pas à l'extérieur. Presque à chacune de ses apparitions, elle est en train de manger. C'est pourquoi Xiazi dit de sa femme : « la peau est lâche et la chair est paresseuse (Pisong Roulan) ». Cette image gloutonne et paresseuse est presque en opposition avec l'image d'un paysan. De plus, elle s'habille d'une veste à la mode rose vif ; ce n'est plus une femme de la campagne qui craint d'attirer l'attention des autres et de se faire regarder. Donc, on voit que la relation entre l'homme et la terre est devenue plus distante, et que, en même temps, la société de consommation a influencé la vie des villageois.

Dans plusieurs scènes, on voit Ermo faire les « pâtes torsadées ». D'abord, elle se lave les pieds dans une cuvette, puis elle fait un pas et met ses pieds dans une autre cuvette pour les rincer, enfin, elle fait encore un pas pour aller dans un grand bassin pétrir la pâte. Pétrir la pâte avec les pieds est une activité corporelle particulière qui évoque d'autres activités spécifiquement chinoises qu'on rencontre dans les *nouveaux films de folklore* comme la danse du palanquin, le culte du Dieu de l'alcool, le culte de la pluie dans *Le Sorgo Rouge* ; le massage des pieds, l'allumage et l'extinction des lampions rouges dans *Epouses et concubines* ; la représentation de l'opéra de Pékin dans *Adieu ma concubine* et dans *Xin Xiang* ; la teinture des tissus et le rite des funérailles dans *Ju Dou* ; la fabrication de tofu dans *Wu Kui* et l'exorcisme dans *Red Firecracker et Green Firecracker*. Comme les films des réalisateurs de la cinquième génération, les réalisateurs de la post cinquième se passionnent aussi pour mettre en scène les activités particulières à la Chine. Il est vrai que dans le roman d'où est tiré le

film, Ermo ne fait pas de pâtes mais vend des œufs, ce qui ne représente pas une activité typique de la culture chinoise ou orientale.

Mais dans *Ermo*, l'activité corporelle est déjà concurrencée et perturbée par l'arrivée de la machine. Dans la ville et aussi dans le restaurant où travaille Ermo, il y a des machines pour pétrir la pâte et la découper. Cependant, ce film met en valeur une attitude de méfiance envers la machine. Ermo critique toujours la pâte faite dans ces machines, et dans la cuisine du restaurant, finalement elle prépare la pâte avec ses pieds à côté des machines. Et malgré l'aide de la machine, les autres employés comptent sur Ermo pour contrôler la qualité des pâtes. De plus dans l'histoire, un employé de restaurant a eu la main coupée par la machine de pressage. Dans la scène suivante, le réalisateur insiste sur la méfiance à l'égard de la machine : pour sauver la main de cet employé, on met le blessé dans le camion de Xiazi ; il est accompagné par des gens qui vont lui donner leur sang à l'hôpital ; mais, alors qu'il y a urgence, le camion qui est aussi une machine ne peut pas démarrer. On ne sait pas finalement comment le blessé est amené à l'hôpital. Mais ce qui est certain c'est que l'homme ne peut pas vraiment compter sur la machine, et que finalement, ce blessé est sauvé grâce aux corps des hommes qui fournissent le sang. Donc, le fait qu'Ermo fasse des pâtes avec les pieds et le fait qu'elle refuse les machines montre que le réalisateur insiste pour garder l'état initial ou le sens primordial de la campagne orientale.

D'ailleurs, un âne, symbolisant le travail de la terre, apparaît sur la route quand Xiazi et Ermo reviennent à la campagne. Cependant, l'âne ne travaille plus dans les champs comme avant. Quand le camion de Xiazi passe à côté d'un homme et de son âne, ces deux derniers tombent par terre. Il semble que l'homme a été blessé à la main à cause du camion qui a aussi apparemment renversé l'âne. L'homme répète « Comment faire ? Il n'a que deux ans, il ne peut plus travailler ». Ermo trouve que l'âne n'a rien, mais le propriétaire ne cesse de répéter ces propos. Donc, Xiazi commence à proposer de l'argent. Etant donné que la somme n'est pas satisfaisante, le propriétaire n'arrête pas de dire « ce n'est pas un problème d'argent, il ne peut plus travailler » jusqu'à ce que Xiazi ajoute cinq cents Yuan à l'indemnité proposée.

L'homme prend alors l'argent. Il commence tout de suite à compter l'argent de ses mains qui ont caressé l'âne jusqu'à maintenant. A la fin du compte, il demande à Xiazi d'indemniser aussi sa main blessée.

Pendant toute cette histoire, Xiazi et Ermo sont restés debout sans s'approcher de l'âne. Ils sont sur la défensive. En face d'eux, le propriétaire est assis à côté de son âne et lui caresse le museau. On peut dire que Xiazi, Ermo et le propriétaire de l'âne forment deux camps. Entre les deux camps se conclut un marché : ils négocient le prix de la blessure de l'âne. Dans cette petite histoire, d'un côté, il semble que le propriétaire de l'âne ait fait son arnaque habituelle pour obtenir de l'argent. Dans ce cas, le corps de l'âne et celui de son propriétaire ne sont plus utilisés pour travailler aux champs, mais pour faire gagner de l'argent rapidement sous le prétexte qu'ils ne peuvent plus travailler. D'un autre côté, cette histoire montre que plus la capacité de travailler de l'âne est faible plus il rapporte de l'argent. Donc, la capacité de travailler n'est plus considérée comme méritante, mais est devenue un capital à cette époque. La conception capitaliste commence à pénétrer dans la campagne chinoise.

On a dit que dans les premiers films des réalisateurs de la cinquième génération, l'image de l'homme est représentée par un corps au torse nu qui se situe entre le ciel et la terre ; c'est « un homme en majuscule ». Mais dans le film *Ermo*, ce qu'on trouve entre le ciel et la terre, ce n'est plus un homme debout avec un corps grand et vigoureux, mais une femme petite courbée sous le fardeau. L'ambiance solennelle conférée par les hommes qui consacrent leur corps et leur vie à cette terre a disparu ; maintenant, on voit une petite femme se déplacer sur cette terre pour gagner sa vie. En plus de ce corps féminin, il y a aussi un vieux camion qui part et revient sur une route tortueuse dans la montagne désolée, route qui relie la campagne à la ville. Le ciel semble absent dans cette image, tout l'espace de l'écran étant occupé par la terre. Cette image suggère que l'homme n'a plus besoin du ciel où chercher inspiration et idéal ; il ne vit que sur la terre. Ici, la terre symbolise une réalité remplie de choses matérielles. Par conséquent, il n'y a qu'une destination dans ce monde pour l'homme, elle se trouve au bout de la route. La route elle-même n'est qu'une voie de passage

pour l'homme qui veut réussir dans ce monde et la longue route qui sépare la campagne de la ville symbolise la difficulté à moderniser les campagnes. Ermo passe plusieurs fois sur cette route, soit en prenant le camion de Xiazi, soit en marchant avec ses affaires, soit en poussant ou tirant une petite charrette. L'homme n'est puissant que lorsque son corps est assis dans le camion. Quand Ermo marche sur cette longue route dans un vaste espace, son corps penché en avant à cause du poids de ses affaires et sa petite taille dans cet immense espace donnent l'image d'une personne qui souffre. On peut donc dire que la relation directe entre l'homme et la nature est perturbée par le camion, cette création mécanique moderne.

La relation entre l'homme et la terre est présente aussi dans la tradition qui nous enracine sur cette terre. Dans *Ermo*, à travers les comportements des villageois, on voit souvent un lien étroit entre leur vie et la tradition. Par exemple, pour une femme, avoir un fils est une chose dont on peut se vanter, à l'inverse, ne pas avoir de fils est un défaut qui peut conduire un mari à abandonner sa femme. Ermo a un fils Huzi, tandis que ses voisins, le couple Xiazi n'ont qu'une fille. Par conséquent, quand la femme de Xiazi se moque de l'impuissance du mari d'Ermo, Ermo riposte avec fierté : « mon Huzi est un garçon ! » A ces paroles, la femme de Xiazi ne peut qu'accepter son échec dans cette dispute. Aussi, pour entretenir leur relation amoureuse clandestine, Xiazi dit à Ermo qu'il va divorcer de sa femme et reconstruire une famille avec Ermo. Il lui dit : « on va avoir plusieurs Huzi, je pense que tu en as la capacité ». Avoir un fils est un élément important dans une relation de couple. Mais finalement Ermo décide de quitter Xiazi, parce qu'elle trouve que Xiazi n'a pas le courage de créer une nouvelle famille avec elle, et parce que Xiazi lui donne de l'argent à son insu et qu'elle se sent donc considérée comme une prostituée.

Dans *Ermo* on voit aussi les comportements conflictuels par rapport aux conventions. Par exemple, au sujet de l'utilisation de l'argent, Ermo n'agit pas selon la tradition. Ermo planifie de mettre l'argent de côté pour acheter une télévision, mais son mari, l'ancien chef du village, n'est pas d'accord. En tant que défenseur de la tradition, il dit qu'il n'y a aucun exemple parmi les générations précédentes de

personnes qui ne construisent pas de maison lorsqu'ils ont de l'argent. Pour lui, « la télévision n'est qu'un œuf et la maison est une poule ». Mais, comme lui ne travaille pas et que c'est sa femme qui fait vivre la famille, le mari d'Ermo suit finalement la décision de sa femme, bien qu'il ait demandé à des ouvriers de mesurer le terrain.

A travers la distance mise entre la terre et l'homme, on ressent chez le réalisateur la volonté de donner une image nostalgique de la campagne d'autrefois. Dans plusieurs scènes, le réalisateur insère une image de quelques femmes âgées assises sur une terrasse. Elles ne bougent presque pas, elles regardent tranquillement cette terre sous leurs pieds. A côté de leurs corps, il y a une pierre qui évoque une stèle funéraire ancienne, ce qui permet à ces femmes de relier le passé au présent. En conséquence, leurs corps deviennent les gardiens des ancêtres, de cette terre, et même de la morale ancienne et des mœurs locales ; elles vont jusqu'à évoquer les statues monumentales de l'île de Pâques. En même temps, elles poussent les spectateurs à se poser des questions sur la modernisation. Cependant, le tableau de ces femmes âgées n'occupe qu'un coin de la fenêtre de la maison d'Ermo. Et cette image est tellement paisible et tellement éloignée de la vie quotidienne qu'elle offre une vision habituelle de la campagne : ces femmes ressemblent aux stèles anciennes elles-mêmes ; leur comportement n'a aucune influence sur la réalité de ce village. De plus, le fait que ces femmes soient peu nombreuses montre la faiblesse de la puissance de la tradition, y compris dans la campagne à cette époque.

En conclusion, la relation entre l'homme et la terre est plus distante que dans les années quatre-vingts. Nous ne savons pas depuis quand la terre évoquait d'emblée la campagne, ni depuis quand la campagne et la ville sont devenues deux réalités opposées. Plusieurs films du début des années quatre-vingt-dix qui traitent de la campagne mettent en valeur ce dualisme entre la campagne et la ville. Par exemple dans *Qiu Ju, Une femme chinoise* (1992), *Les femmes au lac aux âmes parfumées* (1993), *Pas un de moins* (1999), en face de la ville, la campagne baigne dans un sentiment de perte et de langueur. Pour qualifier ce sentiment, nous pouvons citer le mari d'Ermo. En tant qu'ancien chef du village, quand les villageois l'appellent « chef

du village », il les corrige tout de suite : « Non, ça fait longtemps que je ne suis plus le chef du village ». La déchéance de la terre aux yeux des hommes est à l'image de la déchéance du mari d'Ermo. D'une part, on rappelle la splendeur du passé ; d'autre part, par rapport au passé le présent semble n'avoir aucune valeur.

1.2.2. Corps-Objets-Articles

Dans *Ermo*, suivant le changement des relations entre l'homme et la terre, les relations entre les hommes changent aussi. Lorsque l'homme poursuit la richesse et les biens matériels, la relation entre les hommes est remplacée progressivement par celle entre les hommes et les objets. De plus en plus, l'homme communique avec les objets, et l'objet occupe une place considérable dans la vie de l'homme. En même temps, le corps de l'homme commence à être matérialisé, à devenir objet.

Dans l'histoire d'Ermo, on voit une réforme profonde de la société chinoise au début des années quatre-vingt-dix : le corps des Chinois qui commence à se détacher de la terre est impliqué dans le grand courant marqué par le désir de biens matériels de l'époque. Les objets ne sont plus utilisés pour eux-mêmes, mais pour être vendus et gagner de l'argent ; ils n'ont plus qu'une valeur commerciale. Ainsi, la communication sociale de l'homme change : la communication entre les hommes est remplacée par celle entre l'homme et l'objet. Par exemple, au début de l'histoire, quand Xiazi charge les paniers de Ermo dans son camion pour les apporter à la ville pour les vendre, le mari d'Ermo craint que Xiazi n'aille s'approprier leurs paniers, il propose à Ermo d'accompagner Xiazi. On peut donc dire que le commencement de la relation entre Xiazi et Ermo est dû à la protection des paniers. Quand le camion démarre, Ermo s'assoit dans le camion sur les paniers, ce qui n'est pas la place d'un être humain, mais de la cargaison. En conséquence, le corps de Ermo fait partie des paniers, et comme il n'est pas attaché il bouge dans tous les sens sous les soubresauts du camion. Ermo est désemparée à cause de ces mouvements, mais alors qu'il lui est impossible de prendre soin d'elle, elle cherche à étreindre un panier rempli des pâtes. Entre les paniers vides autour d'elle et le panier dans ses bras, son corps est un objet de peu d'importance.

Elle ne peut que subir les chocs provoqués par le camion. Au début de la route, elle crie « Arrêtez ! Arrêtez ! » mais le chauffeur Xiazi n'a pas entendu, le camion ne cesse d'avancer. A mi-chemin quand il pense enfin à demander si elle va bien, Ermo s'est déjà adaptée aux soubresauts, elle répond donc « Ça va ! Ça va ! ». Ermo s'adapte. Les réactions d'Ermo, assise en haut du camion sur ce chemin vers la ville, sont comme une métaphore et un prélude qui annonce son expérience future dans la ville ; elles annoncent aussi l'aliénation de l'homme et sa matérialisation.

1.2.2.1. Le corps à la télévision et le corps réel

Dans *Ermo*, on trouve un signifiant important de la société industrielle ou plus précisément de l'industrie de l'image : la télévision. La télévision est un objet, mais c'est plus qu'un objet, parce qu'on trouve l'image de l'homme dans le téléviseur ; elle influence notre compréhension de nous-même et du monde réel. Surtout dans la société de consommation, l'industrie de l'image, comme le cinéma et la télévision offre au public beaucoup d'images du corps idéal, cela renforce l'attention des humains à leur apparence et à leur corps. Nous avons dit dans le chapitre précédant que lorsque l'écrit dominait, l'âme était privilégiée ; le corps était donc plus ou moins figé, abstrait, intouchable et imaginaire. Avec la télévision, l'attention de l'homme se porte sur l'apparence, l'habillement et les gestes du corps.

La première fois qu'Ermo voit l'immense télévision dont la marque est *Le roi de l'image*, c'est pendant qu'elle attend Xiazi à l'extérieur du magasin. Le dos appuyé contre la vitrine du magasin, elle est attirée petit à petit par les articles exposés dans la vitrine. La vitrine d'un magasin, spectacle urbain important dans la société de consommation, fonctionne comme un « échange symbolique, silencieux, entre l'objet offert et le regard, [qui] invite évidemment à l'échange réel, économique à l'intérieur du magasin[582]. » Ermo finit par tourner la tête et regarder soigneusement à l'intérieur du magasin, puis elle se décide à en pousser la porte. Presque d'emblée à l'entrée du

[582] Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Edition Dénoêl, 1970, p.265.

magasin, Ermo est attirée par la foule qui se trouve au fond. Comme par magie, elle s'approche des gens et, ses yeux ne se détachent plus de l'immense télévision placée devant la foule.

Quand la caméra filme les gens de face, on voit que tout le monde regarde l'écran et que comme un seul homme l'expression de leur visage change selon les images représentées. Parfois, ils éclatent de rire. Et quand l'image montre qu'un couple occidental est en train de se dire des mots d'amour puis de s'embrasser, la foule devant la télévision regarde attentivement de sorte que tous sont immobiles et ne se rendent pas compte qu'ils sont devant un comptoir de vente de télévisions dans un magasin. Quand les télévisions sont éteintes, les gens sont déçus, mais ils partent immédiatement : ils étaient venus juste pour regarder la télévision.

La télévision a ce pouvoir magique qui attire les gens qui restent pour la regarder. Mais comment Ermo éprouve-t-elle un désir fétichiste devant la télévision et se décide-t-elle enfin à acheter la plus grande télévision du district ?

Pour répondre à ces questions, il nous faut d'abord examiner ce qu'Ermo a vu à la télévision. Il est évident que la télévision présente un monde autre que celui de la campagne, monde qu'Ermo n'a jamais connu : le monde moderne occidental. Ermo regarde cinq fois la télévision dans le magasin. La première fois elle voit une série télévisée américaine qui s'appelle *Dynasty* (1981-1989). A l'image, l'homme est torse nu et la femme est peu habillée. L'homme embrasse la femme en la poussant à s'allonger sur le lit. La deuxième et la troisième fois, les télévisions ne sont pas allumées, mais attirent quand même le regard contemplatif d'Ermo. La quatrième fois elle voit une femme en maillot de bain qui nage. La cinquième fois, elle voit quelques Chinois en costume occidental présenter la cuisine chinoise en anglais. Nous pouvons dire que la vie présentée à la télévision n'a absolument rien avoir avec la vie d'Ermo. Mais est-ce que les images montrées à la télévision qui ont provoqué un choc chez Ermo, ont éveillé aussi chez elle la conscience de son corps ?

La réponse est oui. Après qu'Ermo a vu les acteurs américains à la télévision, elle a dit à son mari que « La télé est très grande, on peut voir chaque poil jaune des

étrangers ». Ainsi, Ermo a remarqué les corps montrés à la télévision de façon détaillée. Et même pour elle la télévision la meilleure est celle qui représente de la façon la plus précise possible l'image de l'homme : c'est par la façon de représenter le corps, qu'elle juge la télévision. De plus, Ermo comprend tout de suite d'après l'image du corps que la télévision n'a pas simplement un intérêt matériel mais qu'il y a en elle une valeur symbolique.

1.2.2.2. Conscience du corps

L'attention au corps manifestée par Ermo devant la télévision la pousse à faire attention aussi au corps dans sa propre vie. Pendant qu'Ermo cherche à gagner de l'argent en ville pour acheter la télévision, elle sent déjà la nécessité d'embellir son corps. Nous allons en donner trois exemples. Le premier : quand Ermo habite dans un dortoir avec d'autres femmes qui travaillent dans la ville, elle remarque dans la nuit qu'une femme porte un soutien-gorge. Il n'est pas exagéré de dire que, pour Ermo, c'est une nouvelle découverte du corps dans sa vie. De la même manière qu'elle regarde un corps étranger à la télévision, elle regarde cette femme de la ville dans la réalité. Et enfin elle a découvert un objet pour mettre en valeur le corps féminin qui lui permet d'être plus « correcte » et même plus jolie. Immédiatement, elle se rend compte de son défaut. Et plus tard, elle s'achète un soutien-gorge, et le met pour se montrer à Xiazi, même s'il semble que ce soutien-gorge ne lui convienne pas. Elle demande à Xiazi, « est-ce que je ressemble à une femme de la ville » ? Pour Ermo, le soutien-gorge n'est pas qu'un objet qui protége ses seins ou met en valeur son corps, mais, plus important, c'est un symbole de l'identité d'une femme de la ville.

De plus, dans cette scène, Xiazi applique sur le dos d'Ermo un paquet de la crème antiride qu'il vient d'acheter pour Ermo afin, lui dit-il, d'éviter que « ta peau devienne lâche et ta chair paresseuse » comme celle de ma femme. Ici, la femme de Xiazi est l'exemple d'un corps déplaisant selon les normes de la société de consommation, un corps vieux, à la peau fripée et gros. Plus l'homme est moderne plus il ressent la nécessité d'entretenir et d’améliorer son corps et son apparence.

Le deuxième : quand, avant de rentrer à la maison, elle achète une chemise blanche de style occidental pour son mari et pour son fils. Symboles de l'influence occidentale, ces chemises représentent la civilisation moderne. La scène où les hommes revêtent leur chemise est empreinte d'une ambiance solennelle. Ermo, qui a acheté les chemises, est assise entre les deux bénéficiaires, son mari et son fils. Ceux-ci restent debout face à elle et dos à la caméra. Le fils Hu zi qui se glisse souvent chez le voisin est à ce moment là exceptionnellement sage. L'ambiance est très calme, même sérieuse. C'est dans ce silence qu'une famille paysanne chinoise se soumet à la civilisation occidentale et à la mondialisation de la culture. Presque en même temps et au même rythme, le père et le fils enlèvent leurs vieux vêtements et commencent à enfiler leur chemise. La couleur blanche devient crue sous le soleil, contrastant ainsi avec le reste des affaires sombres et vieilles. Les deux chemises blanches sont le symbole du dynamisme moderne qu'Ermo rapporte d'un monde moderne ; elles permettent de s'éloigner de l'identité paysanne chinoise. Conforme à celle des hommes apparaissant à la télévision, l'apparence du mari d'Ermo et de son fils se rapproche de celle des gens modernes de la ville et des étrangers d'un autre monde qu'on voit à la télévision. La télévision réussit à délocaliser le corps des Chinois et à lui donner l'apparence de celui d'un homme occidental. Cette apparence éloignée de l'image du paysan chinois annonce l'assimilation de la Chine dans la mondialisation de la culture.

Le troisième : quand Ermo attend Xiazi dans un hôtel, elle se regarde soigneusement dans un miroir. Pour les spectateurs, c'est la première fois qu'Ermo regarde son apparence. Son regard fixe pendant quelques secondes le reflet de son visage. Grâce à ce regard immobile, elle découvre enfin les défauts de son visage. Elle commence donc à s'arranger les cheveux, et à effleurer ses joues du bout des doigts.

A travers ces gestes qu'elle ne peut retenir, il y a d'abord du narcissisme. Dans *La Culture du Narcissisme,* Christopher Lasch considère le narcissisme comme une

caractéristique de la société de consommation[583]. Le narcissisme est une identité forte en soi. Le corps de l'homme est l'objet le plus fréquent du narcissisme.

« Le narcissisme est un concept qui ne nous fournit pas un déterminisme psychologique tout fait, mais une manière de comprendre l'effet psychologique des récents changements sociaux. […] De fait, le narcissisme semble représenter la meilleure manière d'endurer les tensions et anxiétés de la vie moderne. Les conditions sociales qui prédominent tendent donc à faire surgir les traits narcissiques présents, à différents degrés, en chacun de nous[584].»

Pour Baudrillard, la culture de masse fournit à l'homme des modèles structurels ou un idéal de référence : « Le corps dont vous rêvez, c'est le vôtre », et chacun contemple et pense son image de façon narcissique[585]. Nous ne pouvons pas savoir, lorsqu'Ermo se regarde dans le miroir, si elle pense aux corps qu'elle voit à la télévision ou aux corps des femmes de la ville qui portent des soutiens-gorge. Mais c'est après cette expérience qu'elle commence à être attentive à son apparence. Les gens qui ressentent une tendance narcissique ne portent leur attention que sur eux-mêmes ; ils ne pensent qu'à l'amélioration et l'accomplissement de leur être. Quand Ermo commence enfin à s'arranger les cheveux et effleurer ses joues, elle a conscience de se faire plaisir : elle redécouvre d'abord son corps puis elle en prend soin de façon narcissique : le soutien-gorge, les crèmes, les chemises blanches, même la télévision, tout cela fait partie de cet investissement narcissique.

Ensuite, si ce qu'Ermo contemple dans le miroir c'est elle-même, nous pouvons dire que celui qui regarde ce soi-même est un « autre ». Cet « autre » est Ermo qui a subi une aliénation par un désir fétichiste. Inversement, si à l'intérieur d'Ermo, il reste encore une part d'elle-même qui n'est pas remplie par la passion de gagner de l'argent et le désir d'acheter une télévision, alors, quand elle se regarde dans le miroir, c'est un soi-même qui regarde un « autre ». Cet « autre » est un reflet, une

[583] Christopher Lasch, *La Culture de Narcissisme*. Ed. Flammarion, 2006.

[584] *Ibidem.* p. 83, 84

[585] Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Edition Dénoêl, 1970, p.137.

image, c'est-à-dire, c'est quelque chose de fictif et d'illusoire. Dans la société de consommation, la connaissance de soi et la vie d'Ermo dépendent d'une illusion qu'un intermédiaire provoque en elle. L'intermédiaire ici est le miroir, mais aussi la télévision et les paroles des autres. Ermo s'enfonce dans une réalité que les autres dirigent. Dans ce regard qui navigue entre le soi-même et l'autre, se déploie un examen et une recherche de soi.

Enfin, ce qui est signifiant dans la mise en scène est le fait que le miroir qu'Ermo regarde est fendu en deux, ce qui fait que dans ce miroir le visage d'Ermo se présente en deux parties décalées. Ces deux parties peuvent représenter les deux « soi » d'Ermo : le soi idéal qui est dirigé par les médias, et le soi réel qui est façonné par la vie quotidienne. Dans la société de consommation, l'homme ne trouve plus un état d'équilibre entre les deux, autrement dit, l'homme subit une dissociation. En conséquence, le soi de l'homme dans la société de consommation subit une séparation d'avec l'autre soi qui est celui de la vie réelle. Chaque fois que l'homme se regarde, que ce soit dans un miroir ou à travers des images, c'est un corps idéal porté par les corps représentés dans les médias comme la publicité qui lui rappelle les défauts de son apparence. Par conséquent, comme la représentation de son image dans le miroir fendu, Ermo n'aura jamais un visage complet.

Si on dit que dans les films des réalisateurs de la cinquième génération, comme dans *Le Sorgho Rouge*, *Epouses et Concubines*, la conscience d'elles-mêmes des femmes est provoquée par une situation instable (un changement de situation par exemple) comme lorsque la femme quitte son père pour son mari, et avant qu'elle ne trouve sa place dans un nouvel environnement patriarcal, nous pouvons dire que dans *Ermo*, cette conscience d'elle-même est provoquée par les images des médias, par le regard des autres, dans le fait d'acquérir plusieurs objets de consommation comme les chemises, le soutien-gorge, la télévision etc. Si on dit qu'un film comme *Le Sorgho Rouge* est une préparation mentale pour que la Chine accueille le changement de la mondialisation, on peut dire que dans *Ermo*, la mondialisation a déjà bouleversé l'image traditionnelle de la Chine. A partir des images variées des corps dans les

médias dans le contexte de la réforme et de l'ouverture de la Chine, la modernisation pour les paysans chinois commence par la transformation des corps.

1.2.2.3. Répression sexuelle

La télévision n'apporte pas seulement à Ermo une conscience de son corps, mais éveille aussi sa perception de la répression sexuelle. Les images de la télévision où l'on voit un couple presque nu et enlacé et aussi une femme peu habillée qui nage et dont les jambes s'écartent en rythme, peuvent aussi être interprétées de façon érotique dans le contexte de la Chine du début des années quatre-vingt dix. Une scène est intéressante : Ermo entre dans le magasin pour demander à la vendeuse d'éteindre la télévision pour ne pas l'user, mais quand elle voit l'image de la femme qui nage, elle ne peut s'empêcher de fixer les yeux sur ses mouvements (surtout ceux de ses jambes). Pour Ermo, l'image de la natation est un spectacle moderne étrange et en même temps fascinant.

Elle est fascinée parce qu'elle vit dans une société où la sexualité est cachée. Dans une Chine qui n'est pas assez ouverte, le peuple subit une répression sexuelle. Selon Li Yinhe, quand l'Occident, dans l'histoire contemporaine, commence à se tourner vers la libération sexuelle, en Chine au contraire, le sexe reste un sujet tabou. La répression sexuelle en Chine n'a pas de lien avec la religion, mais a pour but de purifier l'esprit du peuple[586]. Mais alors, la génération d'Ermo, c'est-à-dire celle des femmes chinoises qui ont passé leur jeunesse pendant les années cinquante, soixante et soixante-dix a une place particulière dans l'histoire chinoise. C'est ce qu'explique Li Yinhe dans son ouvrage *L'émotion et le sexe des femmes chinoises.* La place de cette génération est en effet différente, tant de celle des femmes qui ont vécu leur jeunesse avant la libération (1949) que de celles qui ont vécu après la fin de la révolution culturelle (1976). Les unes ont grandi dans une société traditionnelle, les autres dans

[586] Li Yinhe 李银河, *Zhongguo Nüxing de Qinggan yu Xing* 中国女性的感情与性 (L'émotion et le sexe des femmes chinoises), chapitre III. La répression sexuelle, Huhehaote 呼和浩特 : Neimenggu Daxue Chubanshe 内蒙古大学出版社, 2009.

une société moderne, surtout pour les femmes de la ville[587]. Selon Harriet Evans[588], dans les années cinquante, étant donné que chaque Chinois est considéré comme charger de la mission de construire le socialisme, ses actes sexuels doivent être contraints par la morale et les lois de la société. C'est pourquoi le gouvernement impose une visite médicale avant le mariage des couples[589]. De plus, la conception de la chasteté avant le mariage est largement prônée depuis les années cinquante, les femmes « impures » étant une honte pour la famille. Et pendant la révolution culturelle (1966-1976), tout ce qui a un lien avec le sexe était considéré comme sale et honteux, et donc ignoré et même exclu. Donc, il est facile de comprendre la répression sexuelle subie par la génération d'Ermo.

Les gens du magasin qui regardent la télévision avec Ermo font partie de cette génération particulière. Cependant, ce qu'ils regardent, ce ne sont pas les corps de la culture chinoise, mais ceux d'étrangers. La réforme et l'ouverture de la Chine ouvrent la voie à la présence du sexe, ainsi l'érotisme culturel et publicitaire ouvre un espace expérimental vers une transformation des mœurs. Donc, l'érotisme apparaît comme objet de spectacle, en particulier par l'intermédiaire de la télévision, cet appareil moderne étranger. Dans le regard d'Ermo et de tous ceux qui sont, comme elle, fascinée par les images offertes par la télévision, ces corps étrangers exotiques sont présentés comme libérés des tabous imposés par la culture chinoise de l'époque. Par conséquent, dans le regard porté sur ces corps étrangers, d'un côté, les spectateurs éprouvent de la volupté à la vue de l'érotisme qui se dégage du spectacle des acteurs étrangers, d'un autre côté, en se découvrant soi-même face à l'autre, en particulier, devant un monde fascinant marqué par la liberté sexuelle, ces spectateurs se rendent compte de ce qu'ils sont réellement, des paysans chinois marqués par les tabous de la culture traditionnelle. Devant ces corps étrangers mais libres, Ermo prend conscience

[587] *Ibidem.*

[588] Harriet Evans, *Women and Sexuality in China : Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender Since 1949*, New york : Continuum, 1996.

[589] *Ibidem*.p.41. Selon Harriet Evans, les impuissants et les malades mentaux n'ont pas le droit se marier.

de la répression sexuelle qu'elle subit, et ressent le besoin de se libérer. Cette libération se porte sur le corps, c'est-à-dire qu'elle a la volonté d'échapper à la contrainte de la morale traditionnelle et de prendre en compte le plaisir du corps et ses sensations. C'est pourquoi une histoire extraconjugale se noue entre Ermo et Xiazi, et on la voit alors par rapport à une liaison immorale selon la tradition laisser s'exprimer son désir.

Ermo s'unit avec Xiazi dans la campagne dans son camion sur la route du retour et ils continuent à entretenir cette relation clandestine pendant un moment. Dans le camion, sur le chemin de la ville, on voit pour la première fois qu'Ermo se détend et sourit librement en partageant un pain avec Xiazi. Cependant, ce relâchement de la répression sexuelle, dans le contexte de la Chine traditionnelle et les débuts de la culture commerciale, s'accompagne de la question de la relation de pouvoir entre les sexes, de l'intérêt pour la beauté, la santé et la richesse, et de la question de la réputation.

En effet, la répression sexuelle dans *Ermo* met en valeur l'identité sexuée. L'histoire du soutien-gorge montre que dès le début de l'éveil de la prise de conscience de son corps, Ermo a conscience de son identité sexuée. Il semble que le réalisateur Zhou Xiaowen n'hésite pas à transmettre le message suivant tiré d'une idée de Dai Jinhua : « Si réaliser la modernisation est un chemin obligatoire pour la Chine contemporaine, chemin que la Chine doit payer cher, le prix à payer touche d'abord les femmes chinoises[590].» Ainsi c'est Ermo qui subvient aux besoins de sa famille alors que son mari ne peut pas y participer à cause de sa faiblesse. Il se repose à la maison et ne cesse de prendre des médicaments depuis deux ans ; il n'était d'ailleurs déjà plus le chef du village.

Cette représentation de la femme forte et de l'homme faible s'est déjà manifestée dans l'histoire du cinéma chinois. Le problème de l'impuissance chez les

[590] Dai Jinhua 戴锦华, *She Du Zhi Zhou : Xin Shiqi Zhongguo Nüxing Xiezuo yu Nüxing Wenhua* 涉渡之舟:新时期女性写作与女性文化 (L'écriture et la culture des femmes chinoises dans la nouvelle période), XiAn 西安: Shaanxi Renmin Jiaoyu Chubanshe 陕西人民出版社, 2002.p.510.

hommes est déjà connu des films des réalisateurs de la cinquième génération comme Chen Kaige et Zhang Yimou, par exemple dans *Le Sorgho Rouge*, *Ju Dou*, *Adieu ma concubine*. Mais dans les films qui abordent la vie rurale actuelle des années quatre-vingt-dix, cette représentation devient encore plus évidente. Par exemple, dans *Qiu Ju, une femme chinoise* (1992, réalisé par Zhang Yimou), le mari de QiuJu est blessé aux testicules par le chef du village qui l'a roué de coups. Le mari est prêt à accepter le dédommagement proposé par le chef du village, mais Qiu Ju ne va rien lâcher pour obtenir des excuses et pour sauver son honneur, elle se bat et fait appel aux plus hautes instances de la justice. De même dans *Les Femmes du lac des âmes parfumées* (*Xiang Hun nü*, réalisé par Xie Fei, 1993), madame Xiang est propriétaire du moulin à huile de sésame ; son mari est alcoolique et paresseux ; son fils est un handicapé mental et c'est grâce au travail de madame Xiang que cette famille augmente sa production jusqu'à attirer la clientèle d'une entreprise étrangère. Ainsi, depuis la fin de la révolution culturelle jusqu'à la période de la transformation de la société pendant les débuts de l'économie de marché, l'homme chinois est toujours angoissé. Il essuie l'échec de la révolution culturelle et de l'économie au point de ne pas pouvoir se redresser. En conséquence, les femmes chinoises représentées souvent comme des forces nouvelles dans l'histoire du cinéma, s'engagent les premières dans l'économie de marché en se chargeant du fardeau de l'histoire. La perte des caractéristiques masculines des Chinois à cette époque implique l'émasculation de la force de la Chine dans les domaines économique, politique, scientifique, militaire et culturel. Cette émasculation est souvent représentée à travers l'insatisfaction sexuelle que connaissent les femmes chinoises.

C'est ainsi que s'unir avec Xiazi marque sans doute la fin de cette insatisfaction sexuelle qu'avait connue jusque là Ermo ; cependant cela ne libère pas Ermo, mais la reconduit vers une autre répression : celle que l'homme impose à la femme dans la société traditionnelle patriarcale. Dans la scène de l'hôtel, quand Xiazi découvre qu'Ermo vend son sang très fréquemment, il crie sans réfléchir : « Si tu vends encore ton sang, je te casse la jambe ! » Ermo, tête baissée, regarde Xiazi

comme un enfant qui a fait une bêtise. Dans cette image, on voit qu'elle porte alors des crèmes sur le visage ; la crème, loin de mettre en valeur sa peau, défigure, au contraire, son visage. Donc elle ressemble à un clown dont le maquillage est mal fait : elle semble à la fois ridicule et embarrassée. Xiazi occupe le premier plan mais nous ne voyons qu'une partie de l'arrière de sa tête ; ce n'est qu'une ombre noire qui pèse sur la scène, et qui lui confère une ambiance lourde et même oppressante. Face à cette ombre, Ermo cligne plusieurs fois des paupières et enfin murmure « Ferme-là ». Son caractère dur et entêté n'a pas changé, mais il est affaibli. Pour la première fois, Ermo, qui est celle qui domine le couple qu'elle forme avec son mari, devient celle qui subit une menace face à un homme plus fort et plus riche qu'elle. Sa dignité, son indépendance ont disparu. Xiazi se lève brusquement. Son corps paraît plus grand et plus fort que d'habitude. Pour échapper à cette domination, Ermo, toujours assise, se tourne doucement vers le miroir. Xiazi la regarde et elle se regarde dans le miroir. Quand son visage et son image se rencontrent, Ermo découvre que, lorsque son corps se libère d'une souffrance sexuelle, il va tomber inévitablement dans une autre et que dans ce passage d'un extrême à autre, son corps ne lui appartient jamais. Enfin, en face d'elle, Ermo se rend compte qu'elle ne doit appartenir qu'à elle-même ; elle dit alors à Xiazi qui se tient à l'extérieur du champ du miroir : « Je ne prends pas ton argent ». C'est à partir de là qu'elle décide de se séparer de Xiazi.

Ainsi, quand Ermo joue le rôle de soutien de famille elle est à la place de l'homme dans la culture traditionnelle chinoise. Son mari qui ne peut ni nourrir la famille, ni « faire ce que font les hommes » joue le rôle de la femme : il s'occupe de la cuisine, passe son temps à parler avec la femme du voisin et garde la maison. Mais quand son mari découvre qu'Ermo a une relation adultère avec Xiazi, sa tendresse féminine disparaît, il retrouve une supériorité morale, il recommence à donner des ordres à Ermo ; et Ermo qui commandait chez elle se soumet. Par conséquent, leur relation inversée, en raison de la faiblesse physique du mari et de son incapacité à gagner l'argent, subit une autre inversion qui a pour cause la morale. Cette relation inversée se produit aussi chez Xiazi. Auparavant, Xiazi jouait le rôle de soutien et de

chef de famille. Chaque fois que sa femme parlait, il lui répondait « Ferme-la » ! Mais depuis qu'il a une mauvaise réputation à cause de sa fréquentation supposée de prostituées, il se soumet aux ordres de sa femme. Et c'est sa femme qui à son tour lui dit « Ferme-la ». Cette transformation du rôle de chaque sexe dans la famille est liée étroitement au statut économique, à la puissance sexuelle et à la réputation.

Bien que la relation entre les deux couples soit influencée finalement par la morale, le fait que le statut économique détermine de façon primordiale leur relation est indéniable. En ce sens, dans la scène de l'hôtel, le fait que Xiazi propose à Ermo de construire une famille peut être interprété du point de vue du marché comme une recherche en vue d'optimiser leurs intérêts. Cette proposition ne semble pas fondée sur l'amour mais sur le projet de réunir la beauté de la femme et la santé et la richesse de l'homme, dans une société où les relations humaines ressemblent à des échanges commerciaux.

De toute façon, développer une relation extraconjugale, qui répond au désir de surmonter une insatisfaction sexuelle, outrage la morale traditionnelle, surtout pour ce qui concerne les femmes. Ermo refuse finalement l'amour de Xiazi quand elle se sent comme une prostituée parce que Xiazi lui donne de l'argent en cachette. Ermo choisit de regagner sa dignité au lieu de chercher à satisfaire son désir. Elle rend les cinq cents yuan à Xiazi en lui disant : « On ne peut pas m'acheter avec aussi peu d'argent, qui ne peut représenter que le prix d'un âne ! » Cette parole nous rappelle Jiu Er dans le film *Le Sorgho Rouge*, où l'on voit une femme qui est vendue par son père en échange d'une mule. Contre sa volonté, Jiu Er ne peut qu'accepter cet échange prétendument équivalent. Mais Ermo commence à se rendre compte qu'elle a une valeur, et c'est elle qui détermine cette valeur.

A la fin de leur relation, Xiazi sacrifie sa réputation en cherchant une prostituée pour faire croire aux villageois qu'Ermo est innocente. En effet, par le choix de cette relation, dont il veut qu'elle soit connue par la rumeur, il veut protéger Ermo en dissimulant le fait qu'il a entretenu une relation extraconjugale avec elle. En même temps que les spectateurs sont touchés par son sacrifice, ils découvrent que,

comme la répression sexuelle a un sens différent selon les sexes, le prix pour rétablir la réputation est aussi sexué : lorsque la réputation de la femme est affectée par une relation extraconjugale, il est plus difficile pour elle de retrouver son honneur tandis que c'est plus facile pour un homme. C'est ainsi que Xiazi dit à Ermo qu'il voudrait qu'elle comprenne que « Cette affaire n'est rien pour les hommes, mais les femmes ne supportent pas ce genre de scandale ». La répression sexuelle accompagne toujours un pouvoir de l'homme. Bien que l'économie du marché et l'ouverture sur le monde soient en train de changer la vie et les concepts des Chinois, la façon de se comporter de chaque sexe est encore celle de la Chine traditionnelle patriarcale.

1.2.2.4. Désir fétichiste

Si on dit que le désir d'Ermo pour la télévision s'accompagne d'une curiosité pour la culture étrangère et moderne, on peut dire que le regard qu'elle porte sur la télévision éteinte dévoile que ce désir est aussi de caractère fétichiste[591]. Quand la télé est éteinte, quand il n'y a rien à voir sur l'écran, la télévision se réduit à un objet qui pour autant fascine.

C'est ainsi dans deux scènes qu'Ermo regarde la télévision alors qu'elle est éteinte. La première scène, elle la voit à travers la vitrine, et alors elle cherche à pousser la porte du magasin ; mais cette dernière résiste, quand elle s'en rend compte, elle la repousse encore deux fois avec plus de force, la porte ne s'ouvre toujours pas. Or on voit bien à droite de l'écran au premier plan, un grand panneau indiquant « fermeture cet après-midi » dressé silencieusement à côté de la porte du magasin mais qu'Ermo ignore complètement. Elle se tourne vers la caméra mais ses yeux restent à examiner la porte de bas en haut. Elle passe hâtivement devant le panneau et demande à un homme ce qui se passe. Bien que l'homme lui ait confirmé la fermeture, elle n'abandonne pas ; elle se tourne vers l'autre côté du magasin. Alors que le magasin

[591] Dans le *Dictionnaire de l'académie française* (8e édition de 1932-1935, Mise à jour le 7 juillet 2016), nous trouvons les définitions suivantes du mot « fétichiste » : 1. Qui porte une admiration ou un respect exagéré à quelqu'un ou quelque chose. 2. Qui s'attache à un objet ou à une représentation symbolisant un sentiment.

fermé semble exclure le corps d'Ermo, que les téléviseurs sont hors d'atteinte, plus que jamais elle a envie d'approcher d'eux. Elle regarde par la vitrine du magasin, les deux mains de part et d'autre de son front pour éviter d'être gênée par le reflet sur la vitrine. Très rapidement, elle voit ce qu'elle cherche : la télévision la plus grande du district est toujours là. A travers cette immobilité et ce regard fixe, on découvre un visage rassuré.

La deuxième scène, elle entre dans le magasin et devant la télévision éteinte, elle reste immobile, le regard fixé sur l'écran. Dans ces visites fréquentes, la télévision semble être une personne qui reçoit de temps en temps des visites. Ce désir d'acquérir à tout prix cette télévision l'amène à tomber malade à force de travail ; on la voit souvent baisser la tête et fabriquer ses pâtes du matin au soir comme une bête. Ce désir fétichiste transforme finalement le corps d'Ermo en chair sans dynamisme qui a perdu sa capacité à réfléchir. A la fin de l'histoire, la télévision occupe une place centrale dans la maison, Ermo n'a même plus de place pour dormir. A cause de la fatigue, le corps rigide d'Ermo est appuyé contre la télévision. Dans cette juxtaposition, nous trouvons une opposition entre la télévision et Ermo : l'une est dynamique et même comme vivante ; l'autre est épuisée et apathique. Alors que la télévision est humanisée, le corps d'Ermo est transformé en objet.

Si, quand elle regarde la télévision en marche, Ermo a le désir de prendre soin de son corps et de se faire plaisir, quand elle regarde la télévision éteinte, son désir se limite à posséder cet objet. Pour Ermo, la volonté d'acheter une télévision ne repose pas sur un besoin ou la recherche d'une jouissance immédiate, mais sur la volonté de se distinguer symboliquement des autres. Acheter la télévision la plus grande du district, et qui plus est, de la marque « Le roi de l'image », que même le chef de district ne peut s'offrir, ne signifie pas seulement qu'elle apparaît riche, ni que son fils n'a plus besoin d'aller chez le voisin pour regarder la télévision, mais qu'au contraire tous les villageois vont venir chez elle, de sorte que sa famille pourra alors retrouver le prestige de l'époque où son mari était le chef du village. La télévision peut ainsi aider sa famille à retrouver son statut social d'autrefois. D'ailleurs, avoir une

télévision n'est pas seulement le fait de posséder un objet ou une supériorité économique dans ce district, mais montre aussi le pouvoir que cet objet a de faire parler les étrangers en chinois. En conséquence, posséder une télévision est un moyen pour cette famille de la campagne de retrouver un équilibre entre l'ancien ordre politique auquel elle appartenait et le nouvel ordre économique auquel appartient leur voisin Xiazi. Donc, la télévision n'est pas seulement un appareil qui permet de recevoir des programmes, mais aussi un symbole de richesse, de pouvoir, de prestige, conférant un statut important et une identité unique dans le district.

En conséquence, la télévision change la vie d'Ermo de deux façons : premièrement, Ermo prend conscience de l'exigence de prendre soin de son corps et de ceux des membres de sa famille. Elle commence à porter des soutiens-gorge, met des crèmes antirides, achète des chemises à son mari et son fils. Elle fait aussi des massages à son mari et fait cuire activement des herbes médicinales. Deuxièmement, pour acheter la télévision plus rapidement afin de découvrir tout ce que la télévision lui apporte, elle commence à gagner de l'argent de façon folle. Elle transforme la répression sexuelle et le désir fétichiste en une passion de production : elle travaille de jour et de nuit et elle vend son sang fréquemment. Dans la société marquée par la consommation et le culte de l'argent, les femmes laborieuses deviennent un produit commercial spécial, à la fois vendeuses et marchandises.

1.2.3. Corps épuisé

1.2.3.1. Vente de son sang

Dans *Ermo,* cette double identité se manifeste lorsqu'Ermo vend son sang. La première fois Ermo est venue pour donner son sang pour sauver un camarade de travail, à ce moment elle a eu très peur que cette prise de sang ne mette sa vie en danger. Dans un gros plan, en regardant la montée du sang dans la seringue, Ermo n'a pu s'empêcher de répéter à l'infirmière avec un ton larmoyant « Je n'ose pas, Je n'ose pas…c'est bon, c'est bon, ça suffit » ! Dans l'image d'une faible profondeur de champs c'est d'abord son bras et puis son visage qui prennent presque toute la place dans le

cadre. Le spectateur ne peut que se concentrer sur la souffrance d'Ermo. Elle regarde l'infirmière, mais le visage de cette dernière est hors champ. L'absence de l'infirmière coupe Ermo du monde extérieur, ce qui provoque chez elle un sentiment de désespoir. Après avoir regardé vainement l'infirmière, elle rabaisse les yeux pour regarder la seringue. Un mouvement de caméra panoramique assez doux qui va de son visage à son bras puis se fixe longuement sur la seringue, montre que la panique d'Ermo augmente. Plus elle voit la montée du sang, plus elle a peur.

Cependant, cette scène finit de façon heureuse. Après avoir donné son sang, Ermo comprend qu'elle va recevoir de l'argent en compensation. Elle est surprise, mais dans la séquence suivante, après l'avoir reçu, elle s'empresse de le compter. Ensuite, dans le plan suivant, un travelling avant nous permet de suivre Ermo dans le couloir de l'hôpital, qui alors entraîne la caméra et donc, c'est elle qui agit et qui va être le moteur de l'action. Dans ce plan, Ermo semble transformée : elle se tient droite, et comme un homme qui « roule les mécaniques », elle marche de façon assurée comme un héros qui revient du champ de bataille ; elle est devenue une combattante. Elle retourne dans la salle où se trouve l'infirmière et empoigne sa manche pour lui demander avec un ton ferme de reprendre encore une fois son sang.

Le courage d'Ermo contraste alors avec sa panique dans la séquence précédente. C'est l'argent qui a éliminé sa peur. La première fois, lorsqu'Ermo donne son sang elle accomplit un acte charitable, mais quand elle retourne pour qu'on lui prenne à nouveau son sang, elle accomplit un acte commercial. Le fait qu'elle essaie de convaincre l'infirmière de reprendre son sang sur son autre bras traduit la volonté d'une négociation qui, au-delà de toute considération médicale, est purement commerciale. Depuis ce moment là, Ermo retourne fréquemment à l'hôpital et pour pouvoir vendre son sang plusieurs fois, elle le vend à des médecins différents.

D'un côté, étant donné que la vente du son sang relève d'une décision personnelle, le corps tout entier appartient à l'individu. C'est-à-dire qu'il rompt avec l'intérêt collectif et montre sa volonté d'indépendance à son égard. Donc, Ermo a le droit de faire ce qu'elle veut de son corps, même si cela doit le mettre en danger ; d'un

autre côté, quand Ermo utilise son corps comme une source de sang, son corps est considéré comme une machine à produire du sang. Le sang étant le fluide qui porte de la vie, le fait qu'Ermo fasse prélever son sang à l'excès montre sa volonté d'obtenir de l'argent à tout prix, même au prix de sa vie. Chez cette femme paysanne, on voit que la vie a de moins en moins de valeur, alors que l'argent occupe une place de plus en plus importante. Le désir d'avoir plus d'argent conduit Ermo à transformer son corps en outil qui fournit du sang.

De plus, Ermo prend l'habitude de boire trois grands bols d'eau salée avant chaque prise de sang. Pour interpréter cet acte, nous pouvons le rapporter à une logique de production industrielle marquée par la recherche du maximum de profit avec le minimum de coût. Elle croit en effet que le fait de boire cette eau salée fera qu'en réalité elle ne perdra qu'une partie de la force vitale de son sang. Cette pratique diététique est alors caractéristique d'une manœuvre commerciale malhonnête. Cela montre bien que le corps devient une marchandise, objet de subtiles transactions et que désormais la morale de l'homme se réduit à la recherche de l'intérêt économique. La distinction entre l'homme et l'objet n'est plus très nette. Le corps de l'homme lui-même devient un objet, en partie ou en totalité ; si l'homme peut tirer profit de son corps, celui-ci peut être réduit à sa matérialité.

Dans l'histoire du sang, il y a aussi une particularité du corps féminin : les règles des femmes. Bien que les médecins disent à Ermo qu'on ne peut pas donner son sang trop fréquemment, Ermo insiste et leur répond que ce n'est pas grave, parce que de toute façon le sang des femmes coule régulièrement en vain. Cette explication étonnante et qui montre l'ignorance d'Ermo lui offre une raison valable de vendre son sang. Elle ne considère pas le sang perdu dans les règles d'un point de vue biologique ou naturel, mais comme un processus qui provoque la perte d'un produit. En conséquence, en s'appuyant sur la spécificité biologique de la femme, elle rationalise son acte de vendre son sang à l'excès, et elle considère que les femmes peuvent être des fournisseurs innés de sang.

Dans cette histoire de vente de sang nous voyons qu'une femme paysanne chinoise paye de son sang pour s'acheter des vêtements modernes, une télévision et d'autres produits de consommation, bref pour se rapprocher de la civilisation moderne. Ainsi, la particularité du corps féminin semble déterminer la capacité des femmes à payer plus cher que les hommes cet accès à la modernisation.

1.2.3.2. Compte de l'argent

Le deuxième acte commercial important dans ce film est le fait de compter l'argent. Compter l'argent ne relève pas seulement du rangement d'objets, mais c'est aussi un acte de communication. C'est une manifestation de la relation entre l'homme et l'objet, et aussi de la relation entre les hommes.

La relation entre l'homme et l'argent est un sujet important dans ce film. En ville, Xiazi a vendu les paniers d'Ermo ; il lui en remet l'argent en lui demandant de vérifier. Ermo le prend et pour montrer qu'elle a confiance en Xiazi, malgré l'insistance de celui-ci, elle refuse et lui dit qu'il n'y a pas de nécessité de vérifier. Mais dès que Xiazi est parti, Ermo se retourne, puis commence à compter soigneusement l'argent. Ce détail annonce que dans l'économie de marché qui dirige les relations entre les hommes, principalement par le capital, la communication entre les hommes est fausse et hypocrite.

Pour ce qui est de la communication, Ermo préfère le rapport avec l'argent plutôt qu'avec les humains. Dans ce film, l'action de compter l'argent n'apparaît pas qu'une seule fois. Par exemple, après qu'elle a vendu ses paniers et ses pâtes, la première chose qu'Ermo fait quand elle rentre à la maison, c'est de compter son argent. Dès que les billets sont étalés sur une tablette posée sur le lit, elle les compte tout en parlant avec son mari, mais ses yeux ne quittent pas l'argent qu'elle tient dans ses mains. Son mari n'apparaît pas sur l'image ; il est seulement présent par une voix-off parce que l'espace est totalement occupé par Ermo et son argent : il n'y a de place ni pour le corps de son mari, ni pour ce dont il parle. Il dit qu'Ermo ne doit pas empoisonner le cochon de leur voisin, mais Ermo lui parle de la grande télévision

qu'elle a vue dans le magasin. Elle propose même à son mari de sentir l'argent : « ils sont nouveaux ! » dit-elle. Mais quand elle tend la main vers le bord de l'écran, on entend en voix off son mari refuser. Un peu déçue, elle remet la main devant sa poitrine et continuer à ranger les billets. Dans toute cette scène, Ermo ne communique qu'avec l'argent, parce que, d'une part le dialogue révèle qu'ils ne s'écoutent pas ; d'autre part à l'image, le mari est absent. A travers son discours, on découvre que le mari, qui était l'ancien chef du village, joue le rôle d'un gardien de la morale. Mais dans une réalité où tout le monde pense à gagner de l'argent, le mari reste en dehors de cette réalité matérielle dans laquelle Ermo vient de pénétrer.

Ermo va jusqu'à se lever la nuit pour recompter son argent. Cette scène a une signification profonde. Nous savons que le mari d'Ermo a un problème physiologique, il ne peut plus faire l'amour avec elle. Cette nuit là, on voit qu'au début Ermo n'a pas le corps entièrement recouvert d'une couverture comme son mari. On devine à la manière dont elle respire qu'elle est tendue, et qu'elle hésite à se lever. Ermo hésite entre continuer à dormir, c'est-à-dire à refréner son désir sexuel, à feindre de ne pas souffrir de l'impuissance de son mari et faire semblant de dormir, ou se lever et trouver un moyen d'assouvir son désir. En conséquence, elle se lève rapidement. Elle met une couverture sur ses épaules et s'assoit sur le lit en écartant les jambes pour placer les billets entre elles. Compter l'argent devient une manière pour Ermo de retrouver son calme, d'apporter une substitution à ses pulsions sexuelles. L'argent placé entre ses jambes remplace le corps de son mari et lui offre une consolation. La volupté qu'elle éprouve en comptant l'argent comble le manque de satisfaction sexuelle. Son mari, qui joue souvent le rôle de gardien de la morale, immobile sous sa couverture, la regarde silencieusement quand elle se concentre pour compter l'argent : il ne lui reproche rien, ni d'avoir perturbé son sommeil ni son amour fanatique de l'argent. Son silence semble une autoaccusation de son impuissance.

1.2.3.3. Devant la télévision

Le désir fétichiste d'Ermo pour la télévision montre comment, dans la commercialisation mondiale, l'homme est aliéné à travers le désir matériel. Ermo achète enfin la télévision et la rapporte à la maison, mais il n'y a pas de place pour le poste. Finalement son mari et les villageois qui viennent l'aider posent la télévision sur le lit au centre de la maison. Ermo demande à son mari « Comment allons-nous dormir ? », « Nous nous serrerons », répond-il. Quand un objet occupe l'espace central dans la vie de l'homme, le corps de l'homme est inéluctablement marginalisé. Ermo, épuisée par le travail, s'assoit à côté de la télévision ; son corps se raidit et l'éclat neuf de la grande télévision fait ressortir la pâleur de son visage. Elle cesse de communiquer avec le monde. Elle est immobile comme un objet. La juxtaposition de son corps avec la télévision implique la matérialisation de l'homme, montre que la distinction entre l'homme et l'objet n'est plus claire : le corps de l'homme devient un objet. Ainsi, le soir les villageois se rassemblent chez Ermo pour regarder les programmes à la télévision. Ermo, qui est toujours assise à côté de la télévision, ne la regarde pas, mais elle est même regardée en même temps que la télévision.

De plus, les villageois ne comprennent pas ce qui se passe sur l'écran : pour eux un match de rugby est une bagarre, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas encore la capacité de comprendre le monde extérieur ; le monde montré est réduit à un simple spectacle. Les villageois ne comprennent pas non plus la maladie d'Ermo. Donc, les efforts d'Ermo pour acquérir cette télévision paraissent vains et absurdes, tout comme sa maladie. Les symptômes d'Ermo montrent en effet qu'il s'agit d'une auto matérialisation.

Il semble que dans un premier temps la télévision apporte le prestige, un statut social, une identité unique à la famille d'Ermo, mais en dessous de ces fonctions symboliques, la télévision a plutôt le statut d'un gadget ; « sa fonction objective

(ustensile) » a disparu comme l'a analysé Baudrillard dans La Société de Consommation[592].

A travers son corps épuisé, Ermo, une paysanne chinoise, met en scène le spectacle de l'influence de la modernisation et de la mondialisation dans la campagne chinoise. A l'aube, chacun rentre chez soi, mais, chez Ermo, la télévision, posée sur le lit, repasse la série américaine *Dynastie*, pendant qu'Ermo, son mari et son fils dorment assis sur des chaises à côté de la porte ouverte. Les places inhabituelles que la télévision et la famille d'Ermo occupent donnent un sens absurde à l'achat de la télévision. Le bulletin météorologique mondial qui suit semble toujours étranger et éloigné de la vie d'Ermo. Les points noirs et blancs sur l'écran à la fin des programmes télévisés, réduisent à rien les images colorées. Ainsi, Ermo qui dort semble revenir à son état d'origine, rien n'a changé.

Conclusion

Le film *Ermo* n'est pas totalement détaché des modèles « allégorie nationale » et « exotique » qui étaient mis en valeur dans les films des réalisateurs de la cinquième génération. Mais dans le contexte historique spécial des années quatre-vingt-dix, cette allégorie est représentée à travers une histoire de la campagne chinoise pendant la période de transformation sociale. C'est une période dans laquelle la civilisation agricole va se transformer en civilisation moderne industrielle. Le corps qui vient de sortir du discours politique national est intégré dans le discours commercial. Dans cette transition, se croisent les forces de la tradition culturelle en lien avec la terre, les forces de l'économie commerciale dirigée par les moyens politique de l'Etat et les forces de la culture occidentale promue par la mondialisation.

[592] Note : Baudrillard écrit dans La Société de Consommation : « Il n'y a pas de définition rigoureuse du gadget. Mais si l'on admet de définir l'objet de consommation par la disparition relative de sa fonction objective (ustensile) au profit de sa fonction de signe, si l'on admet que l'objet de consommation se caractérise par une espère d'inutilité fonctionnelle (ce qu'on consomme, c'est précisément autre chose que de l' « utile »), alors le gadget est bien la vérité de l'objet en société de consommation ». Voir dans Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, p.169.

En conséquence, la ville et la campagne, la modernité et la tradition, le désir matériel et le besoin spirituel, la femme et l'homme ne cessent de produire des chocs et des conflits dans la vie quotidienne des Chinois, surtout dans les régions rurales. Cependant, ce qui est paradoxal c'est que quand les Chinois subissent des chocs dus à de nouveaux phénomènes, leur vie réelle n'est pas vraiment bouleversée. Le corps faible et épuisé d'Ermo à la fin du film est le signe d'un pessimisme et met en question l'avenir de la Chine dans la modernisation et la mondialisation fondées sur le développement de l'économie. Comme le dit Dai Jinhua : « Le monde a déjà forcé la porte de la campagne en Chine, mais a de la difficulté à influencer la vie dure et difficile des paysans[593]. » A travers l'histoire de cette femme, Ermo, le réalisateur Zhou Xiaowen montre un pays quelque peu schizoïde, à la fois lancé dans la course au profit et figé dans des traditions d'avant Mao.

Après le début des années quatre-vingt-dix, au fur et à mesure du développement de la modernisation et de l'urbanisation, la campagne chinoise n'est plus l'endroit principal qui représente une vie en lien avec la terre chinoise ou une réflexion sur l'histoire et la culture chinoises, mais elle est progressivement marginalisée et perd de plus en plus sa saveur, sa valeur ; désormais l'intérêt central des cinéastes se porte sur la ville. Ainsi la ville remplace la campagne pour donner un nouveau contexte aux allégories nationales. Mais, au fur et à mesure que la Chine se détache du discours qui l'associe au tiers monde, et qu'émergent des discussions sur la société citoyenne et l'individualisme, il semble qu'à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, les cinéastes chinois ont moins l'intention de créer des allégories nationales, mais qu'ils retournent à un récit relativement personnel et a un regard sur la vie quotidienne en ville.

C'est au XXI^{e} siècle qu'on retrouve des films chinois remarquables qui abordent le sujet de la campagne. A cette époque, la campagne offre deux choses : la

---

Dai jinhua 戴锦华, Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998 雾中风景:中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Beijing 北京, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2006, p.347.

main d'œuvre pour la ville et des terrains. « L'homme sur la terre » n'est plus comme le personnage Yu dans *Le sorgho Rouge* qui est debout tout droit entre le ciel et la terre, plein d'énergie, de dynamisme et de dignité, ni comme Ermo qui traverse, malgré les difficultés, cette terre pour aller à la ville mais qui enfin retourne pour mieux vivre sur cette terre. Mais étant donné l'attirance que la ville exerce, la campagne dans beaucoup de films devient une terre d'asile pour les hommes âgés, faibles, malades et handicapés.

IV. 2. Corps rebelle

Au niveau mondial, les années quatre-vingt-dix sont considérées comme l'époque du capitalisme global ; les hommes, les médias, les techniques, le capital et les idées n'ont jamais autant circulé à travers le monde entier qu'à cette époque[594]. Depuis la réforme et l'ouverture de la Chine, rejoindre l'OMC n'est qu'une question de temps pour ce pays. La mondialisation de la culture et de l'économie est une tendance inéluctable. Depuis la fin des années quatre-vingts, la transformation qui concerne toutes les dimensions de la société devient une réalité visible dans la vie du peuple chinois. Cette transformation ne concerne pas seulement les idées culturelles, mais aussi la société, l'économie, le système institutionnel, les valeurs de la culture et des mœurs. En conséquence, d'un côté ce sont des conflits, des différenciations et des désordres induits par la transformation de la société ; d'un autre côté ce sont des efforts pour partager, réajuster et harmoniser les valeurs.

À cette époque, la Chine est dans une période marquée par la tendance à « détruire les images du passé pour construire un nouvel avenir ». Si on dit que la réforme chinoise des années 1980 est plutôt une re-orientation des mentalités qui permet de se préparer à s'ouvrir au monde extérieur, on peut dire que celle des années quatre-vingt-dix est plutôt une modernisation de l'image de la Chine. La ville est

[594] Voir dans Arif Dirlik, *After the Revolution: Waking to Global Capitalism*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994. et dans Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p.27-47.

considérée comme le lieu où se réalise le plus efficacement ce processus de réforme et d'ouverture. Donc, tous les jours, nous pouvons observer l'agrandissement et la modernisation de la ville. De vieux bâtiments sont détruits, d'anciens quartiers disparaissent, afin de laisser place à de nouvelles autoroutes, à des centres commerciaux, à des bâtiments de bureaux, au métro. Les changements sont tellement fréquents et rapides que l'image de la Chine n'est plus celle d'une Chine rurale, mais celle d'une Chine urbaine changeante, mobile et fragmentée.

Selon Arif Dirlik, à cause de l'arrivée du capitalisme mondial, le régime socialiste de la Chine est dans une grande contradiction[595]. Nous voyons que cette contradiction se manifeste clairement dans les années quatre-vingt-dix : d'une part, l'Etat continue à dominer le pays par l'idéologie socialiste ; il renforce même son système d'intégration politique par ses fonctions institutionnelles et sa machine idéologique ; d'autre part, la logique de l'économie de marché s'est infiltrée dans tous les aspects de la société chinoise, y compris celui de la culture ; le peuple reçoit plus d'informations et est conscient d'être libre de choisir ce qui l'intéresse. En conséquence, les formes variées de culture populaire portent un coup au discours étatique, et élitaire. La culture qui apparaît en Chine à cette époque est fragmentée et multiple.

De plus, depuis les années quatre-vingts, grâce à l'ouverture de la Chine, certaines caractéristiques postmodernes sont présentes dans la littérature chinoise d'avant-garde, par exemple, la dissolution des significations, du centre et des valeurs traditionnelles etc. même si le postmodernisme n'est que secondaire[596]. Dans *The Illusions of Postmodernism*, Terry Eagleton explique :

---

[595] Arif Dirlik, « Postsocialism? Reflection on Socialism with Chinese characteristic ». In A.Dirlik &M.Meisner (Eds.), *Marxism and the Chinese experience: Issues in contemporary Chinese Socialism*. New York: M.E. Sharpe, p.362-384.

[596] Note : Quand le chercheur chinois, Wang Ning, spécialiste du postmodernisme étudie la littérature d'avant-garde chinoise, il juge que dans la littérature chinoise, le postmodernisme est seulement un style secondaire, parce que « la Chine se trouve encore au stade primaire du socialisme, et les quatre modernisations (agriculture ; industrie ; science et technologie ; défense nationale) sont toujours un but à réaliser » voir dans Wang Ning 王宁, « Jieshou yu Bianxing : Zhongguo dangdai xianfeng xiaoshuo

« La postmodernité est un style de pensée qui se méfie des notions classiques comme la vérité, la raison, l'identité et l'objectivité, qui se méfie des idées de progrès universel ou d'émancipation, qui se méfie des cadres uniques, des grands récits ou des explications définitives. Elle est contre ces normes de l'époque des Lumières, elle considère le monde comme contingent, souterrain, divers, instable […]. »

« Le postmodernisme est un style de culture qui reflète ce changement d'époque, dans un art sans profondeur, sans centre, sans fond, auto réfléchi, aimant jouer, dérivé, éclectique, pluraliste qui rend floue la frontière entre la « haute culture » et la culture populaire, et entre l'art et la vie quotidienne[597]. »

Dans les années quatre-vingt-dix, l'arrivée du postmodernisme en Chine estompe la démarcation entre la « haute culture » et la culture populaire. Les discours courants dans la culture élitaire concernant « la nation », la « subjectivité » disparaissent peu à peu. Les intellectuels s'orientent vers la banalité et attaquent le sublime ; ils se méfient de l'autorité ; des héros et des élites, ils mettent en valeur la prééminence de l'instant présent ; ils montrent une certaine désespérance ; dans leurs œuvres, on trouve une dissolution du centre, des significations, des valeurs traditionnelles, tout cela laisse place à une autre valeur, selon les termes de Boisvert : « le droit de choisir nous-même ce qui nous concerne[598]. »

En conclusion, le contexte des années quatre-vingt-dix peut être résumé ainsi selon un chercheur d'origine chinoise, Lu, travaillant aux Etats-Unis : « Une époque

---

zhong de Houxiandaixing 接受与变形：中国当代先锋小说中的后现代性(Reception et transformation : la caractéristique du postmoderne dans le roman d'avant-garde contemporain chinois) »，*Zhongguo Shehui Kexue* 中国社会科学, n°1/1992, p.137-149.

[597] Selon Terry Eagleton, « Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable […] » et « Portmodemism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between 'high' and 'popular' culture, as well as between art and everyday experience ». Voir dans Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishing Ltd.2003.

[598] Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Québec, Collection Boréal express, 1995, p.29.

de consommation, de commercialisation, de non politisation, et de non idéologisation. En plus, c'est une époque qui manque de héros et de dieux[599]. »

Dans le domaine du cinéma, c'est également une époque compliquée, marquée par de nombreuses transformations. Ainsi la logique de l'économie de marché s'est infiltrée dans tous les aspects de la société chinoise, et influence profondément le cinéma chinois. Mais sous la force administrative de l'Etat qui intervient directement ou indirectement, « les mélodies principales » (le cinéma qui garantit l'idéologie étatique) restent un pouvoir puissant. Il est vrai que leur influence et leur diffusion dans la masse du peuple ne sont guère importantes ; ces œuvres ne sont pas bien accueillies par les spectateurs. Cela prouve que les spectateurs chinois ne croient plus aux valeurs propagées. En conséquence, dans le marché cinématographique chinois, on trouve à la fois des « mélodies principales » qui représentent la volonté de l'Etat et qui sont nécessaires, un cinéma esthétique qui représente les valeurs des élites intellectuelles et continue à faire des efforts sur la qualité artistique et à viser des prix aux festivals internationaux, et aussi un cinéma populaire qui représente les intérêts du peuple, et qui satisfait le besoin de divertissement des Chinois.

Quant à l'image de l'homme pendant les années quatre-vingts, c'était celle d'un homme qui a réussi à unifier son corps et son esprit ; pendant les années quatre-vingt-dix, on trouve deux images, celle d'un homme ordinaire rempli de désirs, et celle d'un homme qui cherche son développement spirituel et qui se trouve plus ou moins empêché face à la réalité. D'ailleurs, grâce à l'ouverture de la Chine et à la mondialisation, l'environnement social est relativement ouvert et montre une tendance multiculturelle ; par conséquent, les images de l'homme sont aussi variées.

[599] Lu, Sheldon H. « Chinese Film Culture at the End of the Twentieth Century: The Case of Not One Less by Zhang Yimou ». In Sheldon H. Lu and Emile Yueh-yu Yeh, eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics,* Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, p.121.

IV. 2.1. Les films des réalisateurs de la sixième génération

Dans ce contexte, le cinéma des réalisateurs de la cinquième génération n'était plus adapté à l'époque. Dans une discussion des films de Jia Zhangke, le critique de cinéma Li Tuo écrit dans un article : « Les réalisateurs de la cinquième génération étaient le noyau du nouveau cinéma des années quatre-vingts ; ils étaient aussi l'espoir et l'avenir du cinéma chinois, mais ils n'ont cessé de nous décevoir, et leurs films ont connu une chute inéluctable de qualité » ; Li Tuo en appelle alors à des créations nouvelles : « Nous devons avoir de nouvelles œuvres, de nouvelles pratiques cinématographiques pour prouver que notre cinéma possède encore un débouché, et peut effectuer de nouvelles explorations[600]. » En même temps que la déchéance des réalisateurs de la cinquième génération, émerge dans le cinéma chinois un nouveau groupe de jeunes réalisateurs qui créent un nouvel espace et donnent un nouvel espoir au cinéma chinois. Ils publient même ensemble un article pour décrire les problèmes des films de la cinquième génération et de leurs idées artistiques. Ils reprochent aux réalisateurs de la cinquième génération de s'intéresser seulement à l'« histoire » et à la « nation », et d'avoir l'habitude de construire consciemment des symboles culturels nationaux, et de manquer du désir et de la capacité d'intervenir dans la réalité qui change brutalement autour d'eux[601]. Ces jeunes réalisateurs considèrent que chez leurs prédécesseurs « l'allégorie nationale portée par la culture traditionnelle devient un fardeau lourd pour le cinéma chinois, et [que] le fait que ces films obtiennent des récompenses alourdit encore ce fardeau, ce qui fait que les Chinois ne savent plus comment on doit filmer[602]. » Certains de ces jeunes réalisateurs, comme Jia Zhangke,

---

[600] Xi Chuan 西川, Ouyang Jianghe 欧阳江河, Wang Hui 汪辉, Li Tuo 李陀, Cui Weiping 崔卫平, Jia Zhangke 贾樟柯, « *Sanxia Haoren*: Guli, Bianqian yu Jia Zhangke de Xianshizhuyi *三峡好人*，故里变迁与现实主义 (*Still Life*: la ville natale, le changement et le réalisme chez Jia Zhangke) », *Du Shu 读书*, n°2007/2, p.3-31.

[601] Cheng Bo 程波，« Zhihou de Xianfengxing: Yige Guanyu Zhongguo jiushi Niandai yilai Xianfengdianying de Wenyixue Jieshi 滞后的先锋性: 一个关于中国 90 年代以来先锋电影的文艺学解释 (Une interprétation littéraire et artistique sur le cinéma d'avant garde depuis les années 90) », *Wenyi Lilun Yanjiu* 文艺理论研究, 2006, n°2, p.2-12.

[602] Au nom de tous les étudiants de spécialité de la littérarure, réalisateur, photographe, preneur de son, d'esthetique (文，导，摄，录，美), d'entrer à l'école en 1985 à l'institut du cinéma de Beijing, publier

ont affirmé plus tard : « On ne peut se dispenser d'avouer que l'originalité de leurs films est de plus en plus faible, et [que] l'image de la Chine dans leurs films est de plus en plus exotique[603]. »

En effet, quand la plupart des spectateurs chinois sont fatigués de l'allégorie nationale et des critiques sur les « mauvaises qualités enracinées dans la nation », ces jeunes réalisateurs ouvrent une nouvelle porte inconnue pour les spectateurs chinois, de sorte que quand le professeur de l'institut du cinéma de Pékin, Yang Yuanying, voit le film *Xiaowu* réalisé par Jia Zhangke, il ne trouve pas immédiatement de mots pour le qualifier[604].

En tant que diplômés de l'institut du cinéma de Pékin à la fin des années quatre-vingts et au début des années quatre-vingt-dix[605], ces nouveaux réalisateurs commencent à filmer au début des années quatre-vingt-dix, mais ils ne sont connus du public que plus tard. La plupart d'entre eux sont nés dans les années soixante et au début des années soixante-dix. Par rapport aux réalisateurs de la cinquième génération qui ont passé leur jeunesse pendant la révolution culturelle, cette jeune génération est entrée dans l'adolescence à la fin de la révolution culturelle. Mise à part la révolution culturelle, ces jeunes réalisateurs ont vécu les grands événements historiques qu'a connus la Chine, par exemple le décès de Mao, le tremblement de terre de Tangshan. Mais ces événements, souvent présents dans leurs films, sont interprétés du point de vue d'un enfant parce qu'ils étaient trop jeunes pour en comprendre la signification.

---

l'article Zhongguo Dianying de Hou *Huangtudi* Xianxiang: Guanyu Yici Zhongguodianying de Tanhua 中国电影的后 «黄土地»现象: 关于一次中国电影的谈话 (Le phénomène post *La Terre Jaune*: A propos une conversation sur le cinéma chinois), *Shanghai Yishujia 上海艺术家*,1993, nº4.

[603] Gu Zheng 顾峥, « Women yiqi lai pai yibu dianying ba: hui wang qingnian shiyan dianying xiaozu 我们一起来拍部电影吧: 回望青年实验电影小组 (On tourne un film ensemble: réexamine la petite équipe cinématographique expérimentale de jeunes) », *Jin Tian* 今天, 1999, nº3.

[604] Jia Zhangke 贾樟柯. Yang Yuanyin 杨远婴. Feng Siliang 冯斯亮, « Pai Dianying Zui Zhongyao de shi Faxian: yu Jia Zhangke Daoyan de Duihua 拍电影最重要的是 “发现”：与贾樟柯导演对话 (Une conversation avec le réalisateur Jia Zhangke) », *Contemporary Cinema* 当代电影, 2015, p.38-46.

[605] La plupart sont entrés à l'institut du cinéma de Pékin en 1985 et 1987. Les premiers sont Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Lu Xuechang, Hu Xueyang, Zhang Yuan, Tang Danian ; les derniers sont Guan Hu, Li Xin. D'ailleurs, Jia Zhangke, un réalisateur important de sixième génération est entré à l'institut du cinéma de Pékin en 1993.

Donc, ils sont considérés comme des invités dans l'Histoire mais non pas comme des participants.

Bien qu'ils n'aient pas participé à la période du maoïsme, ils ont vécu la réforme et l'ouverture de la Chine. Les villes qu'ils habitent sont en train de prospérer. Donc, ils ont été éduqués et ont grandi au milieu de grands changements sociaux. Ces réalisateurs comme Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Wang Chao, Lu Chuan, Li Yang, Jia Zhangke seront considérés plus tard comme réalisateurs de la sixième génération. Au début, cette appellation pour ce nouveau groupe de réalisateurs a été plutôt utilisée selon l'habitude historique dans le domaine de classification du cinéma chinois, mais plus tard elle désigne aussi le style, la recherche esthétique et individuelle apparentes dans leurs œuvres.

Leur création est profondément influencée par le néo-réalisme et la Nouvelle Vague, mais pas de la même façon que pour les réalisateurs de la cinquième génération pour lesquels la Nouvelle Vague était considérée plutôt comme caractérisée par un langage d'images d'avant-garde. Donc, ils n'hésitaient pas à utiliser des langages cinématographiques modernes, même audacieux quand c'était nécessaire. Mais pour la sixième génération, la Nouvelle Vague comme le néo-réalisme influencent la totalité de leurs créations : depuis le langage de la caméra jusqu'à l'ambiance qu'on ressent ainsi qu'à la connotation spirituelle qu'on peut découvrir. D'une part, leurs films mettent en scène des pensées marginales par rapport à la pensée dominante de la société et deviennent ainsi moyens d'une révolte contre les discours du pouvoir. D'autre part, ces films présentent un esprit novateur : ils modifient ou brisent les règles stylistiques et les modèles d'expression. Leurs films présentent de façon évidente certaines caractéristiques du postmodernisme, comme par exemple l'hyperréalité, la fragmentation des récits, la décentration du sujet, la dissolution de la signification etc.

Il y a trois grands changements dans les films des réalisateurs de la sixième génération par rapport à ceux de la cinquième génération. Le premier changement concerne le passage d'un récit dans lequel la mémoire nationale est incarnée dans le

parcours de la vie d'individus, par exemple *Adieu, ma concubine*, le *Sorgho Rouge*, *Vivre*, à un récit autobiographique réaliste qui représente la vie réelle d'une personne et ses souvenirs, par exemple, *Beijing Bastards* (*Beijing Zazhong*, réalisé par Zhang Yuan, 1993), *The Days (Dongchun de Gushi*, réalisé par Wang Xiaoshuai, 1993*), Dirt* (*Toufa Luanle*, réalisé par Guan Hu, 1994), *Sous la chaleur du soleil (Yangguang Canlan de Rizi*, réalisé par Jiang Wen, 1994*), The Making of Steel (Zhangda Chengren*, réalisé par Lu Xuechang,1997*).*

Le deuxième changement concerne le point de vue : on passe d'un point de vue élitiste ou d'un regard du haut vers le bas à un regard au même niveau sur les gens humbles et marginaux ; ces réalisateurs se mettent donc au même niveau que ces gens pour s'approcher de leur vie. C'est ce qu'on ressent dans *Xiaoshan Going Home (Xiaoshan Huijia*, Jia Zhangke, 1995*), L'Orphelin d'Anyang (Anyang Ying'er, Wang Chao, 2001), Xiaowu (Jia Zhangke, 1997), So Close to Paradise (Biandan, guniang*, Wang Xiaoshuai, 1999*), Blind Shaft (Mangjing*, Li Yang, 2003*), Qing Hong* (Wang Xiaoshuai, 2005).

Dans le troisième changement, on passe d'une culture de la raison à une culture du sentiment. La cinquième génération cherchait toujours à répondre à des questions historiques et philosophiques, mais la sixième génération s'intéresse à des perceptions sensibles personnelles[606]. Elle cherche à capturer les émotions, l'état psychologique et les histoires intimes des hommes.

Ces caractéristiques des films des réalisateurs de la sixième génération trouvent leur source dans leurs études et dans l'expérience qu'ils ont fait de survivre dans le marché cinématographique chinois. C'est cette expérience qui détermine leur indépendance au sein du cinéma chinois. Tournée dans les années quatre-vingt-dix, leurs films font face à un double obstacle venu de l'institution sociale et du marché.

[606] Nous pouvons trouver une telle opinion dans Chen Xuguang 陈旭光, « "Di liudai" Dianying de Qingnian Wenhuaxing"第六代"电影的青年文化性 The Youth Culture Spotlighted In the Films of "the 6th Generation », *Beijing Dianying Xueyuan Xuebao* 北京电影学院学报, n°3/2004, p.9-15.

Depuis 1956, le cinéma chinois est placé sous le système de l'économie planifiée absolue. C'est-à-dire que d'abord, l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision[607] lance des quotas de tournage de films dans les studios nationaux, auxquels il envoie les fonds correspondants. Après le tournage, les films vont passer devant la censure et puis être achetés avec un prix majoré de dix pour cent du prix de revient par la compagnie unique qui s'occupe de la distribution : *le Compagnie du développement et de la projection du cinéma chinois* (*Zhongguo Dianying Fazhan Fangying Gongsi*, en abrégé Zhong Ying)[608]. C'est cette compagnie qui distribue les films dans les cinémas de toutes les provinces. Enfin c'est à elle que revient la recette du box-office[609]. Ainsi, sous ce système, dès que le studio a déposé le film au Zhong Ying après son tournage, il n'en tire plus de profits. Cette disposition s'est relativement relâchée pendant les années quatre-vingts, mais la production, la projection, la distribution des films sont toujours restées sous le contrôle du département de la culture, et dans le cadre du modèle de l'économie planifiée qui n'a pas changé. Donc, dans les années quatre-vingts la création artistique des réalisateurs de la cinquième génération ne subit presque pas de pression du marché ; mais un peu plus tard, elle est marquée par des réformes profondes et une influence du marché plus radicale. Dans sa dimension sociale, le cinéma chinois commence à subir un changement assez douloureux. En fait, à partir de 1993, le *Bureau de la radio, du cinéma et de la télévision* publie « *le dossier numéro trois* » (san hao wen jian 三号文件), officiellement *Conseils sur l'approfondissement de la réforme de l'institution du*

[607] *Note* : depuis 2013, *l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision* 国家广播电影电视总局 a été fusionnée avec *l'Administration générale de la presse et de l'édition* 中华人民共和国新闻出版总署. La nouvelle entité qui est directement rattachée au Conseil des affaires de l'État, s'appelle l'Administration générale de la presse, de l'édition, de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision 国家新闻出版广播电影电视总局.

[608] Li Hongxiu 李红秀, *Xin shiqi de Yingxiang Chanshi yu xiaoshuo chuanbo* 新时期的影像阐释与小说传播 (L'interprétation du cinéma et la communication du roman de la nouvelle période), Chengdu 成都 : Sichuan daxue chubanshe 四川大学出版社, 2007, p.315.

[609]. *Ibidem.*

cinéma[610] afin de réformer plus profondément le système collectif. L'entreprise Zhong Ying n'effectue plus d'achat ni de vente de films pour les studios et les studios peuvent choisir leur propre façon de vendre les films. Il est écrit dans ce dossier que la vente d'un film peut se faire à travers la vente des droits de distribution, par le biais d'une entreprise (单片承包), par le partage des recettes (票房分成) et par l'intermédiaire d'une agence de distribution (代理发行), et [que] la vente peut aussi se faire par d'autres moyens, par une discussion entre l'acheteur et le vendeur, c'est-à-dire que le modèle du marché est importé dans le domaine du cinéma ; la recette du box-office devient un élément nécessaire à considérer dans la création artistique. De plus, en 1996, le *Règlement du management du cinéma* (dianying guangli tiaoli) montre que l'Etat encourage l'investissement d'un capital non gouvernemental[611].

L'influence de la réforme institutionnelle sur ces jeunes réalisateurs se voit tout d'abord dans le changement de la conception du cinéma. A l'époque où ces jeunes réalisateurs faisaient leurs études, le cinéma était considéré comme un art élevé et il n'y avait que le gouvernement qui permettait de tourner un film, ce qui ne pouvait se faire que dans les studios officiels. Mais quand ils ont commencé à tourner des films à la fin de leurs études, le cinéma était devenu une pratique ouverte à tous, en vue d'une production proposée à la vente. Ce changement dans la conception du cinéma conduit ces jeunes réalisateurs à ne plus pouvoir se nourrir seulement de l'idéal de l'art, parce qu'ils doivent aussi prendre en compte ce qui intéresse le peuple et le marché.

Ils font face à la réalité selon laquelle le cinéma est un produit, et alors recueillir des fonds devient une condition très importante pour leurs créations. Donc, étant donné que le tournage d'un film nécessite des fonds considérables, ces jeunes réalisateurs doivent souvent en chercher le financement par eux-mêmes.

---

[610]Guanyu Dangqian Shenhua Dianying Hangye Jizhi Gaige de Ruogan Yijian 关于当前深化电影行业机制改革的若干意见.

[611] Dans le dix-septième article, l'Etat encourage l'organisation administrative, les entreprises, les institutions publiques, et d'autres organisations sociales ainsi que les individus à participer à la production de film sous forme d'aides financières ou d'investissements.

D'autre part, la censure dans le cinéma chinois ne s'est pas relâchée ; au contraire, par rapport aux années quatre-vingts, la censure des années quatre-vingt-dix est plus sévère. Deux films des réalisateurs de la cinquième génération sont interdits de projection en Chine au début des années quatre-vingt-dix : le film de Chen Kaige *Adieu, ma concubine (1993)* et l'autre de Zhang Yimou *Vivre (1994)*[612]. En même temps, le cinéma d'esthétique fait face à une grande concurrence. Dans le marché du cinéma chinois, le cinéma de la *mélodie principale* (Zhu Xuanlü Dianying) est promu systématiquement par l'Etat. Pour attirer plus de monde au cinéma, le gouvernement prend aussi parti pour le cinéma commercial qui ne nuit pas à l'idéologie du gouvernement, par exemple, le cinéma qui *célèbre le nouvel an* (He Sui Pian). En même temps, les superproductions d'Hollywood sont importées au milieu des années quatre-vingt-dix, et ont beaucoup de succès sur le marché du cinéma chinois.

De plus, la génération précédente, la cinquième génération, ayant déjà obtenu des succès à l'intérieur et à l'extérieur de la Chine, ces jeunes réalisateurs ne peuvent plus répéter ce qui a déjà été fait, mais doivent créer une nouvelle voie pour accéder au succès. Un des réalisateurs de la sixième génération, Lu Xuechang, a expliqué dans une interview que quand ils sortent de l'école du cinéma après avoir eu leur diplôme, ils font l'expérience de la transformation brutale de la culture sociale et du marché, ce qui les désespère[613]. A cause de ce double obstacle venu des changements sociaux et du marché, ainsi qu'à cause de la pression exercée par les créations des réalisateurs précédents et de ceux d'Hollywood, il est devenu difficile pour ces jeunes réalisateurs de tourner des films. Certains sont recrutés par les studios mais doivent faire face rapidement à la possibilité que le studio ferme ou diminue ses effectifs. Ils sont alors obligés de quitter leur travail. Même s'ils peuvent survivre dans ce cadre

[612] Le film *Adieu, ma concubine* est sorti à Hongkong en janvier 1993, mais il est interdit en Chine continentale en juillet, jusqu'à qu'il ait obtenu la Palme d'or au 46e festival de Cannes.

[613]Voir dans Mu Pisheng 木丕燊, « Tizhi nei de Xushi Chongtu Lu Xuechang Lun 体制内的叙事突围:路学长论 (La sortie du récit à l'intérieur du système : A propos de Lu Xuechang) »,*Hangzhou Shifan Xueyaun Xuebao* 杭州师范学院学报 (社会科学版)), nº 1/2007, p.53-57.

institutionnel, ils doivent attendre plusieurs années avant de tourner leur propre film[614].

C'est grâce à ces soucis d'argent, par opposition à ceux de la cinquième génération, que ces jeunes réalisateurs connaissent mieux la réalité de la vie et ils n'ont pas conscience de faire partie d'une élite académique. Leurs films sont ancrés dans la vie réelle à travers des existences individuelles et s'intéressent aux gens les plus humbles. Le point de vue « à partir de soi » leur permet de se détacher de la mémoire nationale à priori (先验的民族记忆) et de posséder une volonté indépendante et d'avant-garde. Mais dans leurs films est toujours présente une préoccupation humaine : ils étudient la vie des exclus, compatissent à la pauvreté et mettent en valeur les injustices de la société.

A cause de toutes ces pressions, dans les années 1990, les œuvres de ces jeunes réalisateurs se présentent comme des films réalistes, qui sont souvent considérés comme des films « souterrains » chinois, comme *Mama* (1990), *Week-end Lover* (1995), *In Expectation* (1996), *Xiaowu* (1997) etc. Le terme « souterrain » attribué à leurs films implique d'abord le contournement de l'institution qui encadre la production du cinéma et de la censure gouvernementale, de sorte que leurs films sont invisibles dans l'espace public, précisément sur le marché cinématographique chinois. Mais on les trouve parfois dans l'espace privé et non officiel, par exemple dans certains cafés, salles de vidéo, sur Internet et sur des DVD. C'est pourquoi leur cinéma est minoritaire depuis le début. Etant donné que les sujets traités dans leurs films sont atypiques, leurs films passent difficilement le barrage de la censure gouvernementale. S'ils veulent que leurs films soient diffusés, il leur faudrait alors les couper ou les modifier, ce qu'ils refusent, car cela détruirait l'originalité artistique de leurs films. En conséquence, certains d'entre eux présentent leurs films en tant que réalisateurs indépendants dans les festivals de cinéma à l'étranger, même s'ils n'ont

[614] Dai Jinhua 戴锦华, *Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998* 雾中风景: 中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Beijing 北京, Beijing Daxue Chuabanshe 北京大学出版社, 2006, p.360.

pas obtenu de permis gouvernemental. C'est pourquoi, alors que ces réalisateurs sont bien accueillis et même célèbres à l'étranger, ils restent inconnus des spectateurs chinois. Parce qu'ils n'ont pas l'autorisation du gouvernement chinois, leurs films ne sont pas diffusés en Chine. Leur réputation en Chine ne se gagne que plusieurs années après, grâce aux récompenses obtenues dans les festivals de cinéma à l'étranger.

Comme la réforme du marché progresse, les films hollywoodiens ont beaucoup de succès sur le marché cinématographique chinois et le cinéma de la sixième génération représente de plus en plus une force non négligeable : en 1998, le gouvernement chinois manifeste son intérêt pour ces jeunes réalisateurs ; il essaie de coopérer avec eux à travers des projets de cinéma. En 2003, le pouvoir dialogue avec ces réalisateurs ; c'est la première fois que ceux-ci parlent directement avec le pouvoir. Dans les dix années suivantes, les films « souterrains » se transforment progressivement en film « sur le terrain », c'est-à-dire qu'ils s'adaptent consciemment à l'idéologie principale et au marché de la Chine continentale.

Le mot « souterrain » désigne aussi le style sombre et le contenu marginal de leurs films. Leurs films ne cherchent pas à éduquer ni à enseigner le peuple. Le cinéma devient un moyen de s'exprimer à cœur ouvert. Les réalisateurs mêlent souvent leur propre expérience à la vie des personnages. Leurs films ne sont pas faits pour satisfaire le marché, ni pour donner des illusions et du plaisir, mais ils représentent la réalité sociale et abordent surtout les thèmes qui sont interdits. Cela montre le courage et la sincérité de ces réalisateurs. Ils expriment le désir et l'anxiété à travers l'évolution de chaque individu et de la société. Ils représentent la société chinoise qui a subi de grands changements à travers la description de la vie urbaine et des gens déconcertés, confus, désespérés et marginaux, comme les voleurs, les prostituées, les homosexuels, les jeunes sans profession, les migrants ouvriers et les mineurs etc. Pour filmer, ils utilisent la caméra comme un moyen d’observer la vie contemporaine chinoise ; leur observation ne part pas du point de vue du gouvernement, ni d'une conscience collective, mais d'une impression personnelle plus proche de leur perception. Enfin, ils montrent l'existence la plus ordinaire et la plus

vraie des exclus. La caméra est comme un témoin qui nous offre une sorte de documentaire. Ils utilisent abondamment des plans-séquences, ils soulignent la lumière, la couleur et le son naturel. De plus, les acteurs sont souvent des non professionnels qui parlent avec des dialectes locaux.

Le mot « souterrain » implique enfin que leurs films sont considérés, surtout par les étrangers, comme une force dissidente par rapport au gouvernement chinois[615]. Certains chercheurs chinois considèrent cette interprétation comme une fausse lecture de la sixième génération. Ainsi, Dai Jinhua explique : « Comme le réalisateur Zhang Yimou et ses films satisfont l'image orientale dans l'imaginaire des Occidentaux, la sixième génération attire aussi l'attention des Occidentaux sur la Chine en tant qu'« autre » pour compléter la vision des intellectuels occidentaux sur le spectacle de la culture chinoise des années quatre-vingt-dix. La sixième génération donne aussi une image de la Chine à travers la description de la démocratie, du progrès, de la société citoyenne et des gens marginaux. Ces critiques [celles des auteurs étrangers] ignorent la réalité de la culture chinoise montrée dans les films de la sixième génération, ainsi que la volonté des réalisateurs de représenter cette culture[616]. » Quoi qu'il en soit, le fait que le gouvernement chinois interdise ces films confirme bien cette interprétation et permet aux réalisateurs de la sixième génération de se voir reconnus, dans les milieux étrangers du cinéma, comme symboles de la dissidence.

Cependant, il semble que les réalisateurs de la sixième génération ne soient pas d'accord avec cette interprétation de ce terme « souterrain » qui met trop en valeur le point de vue politique. C'est ainsi que le réalisateur Zhang Yuan refuse

---

[615] Voir dans Dai Jinhua 戴锦华, «Wu Zhong Fengjing : Chudu Diliudai 雾中风景:初读第六代 (Paysage dans le brouillard : une lecture préliminaire sur la sixième génération)», *Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998* 雾中风景:中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), 2006 ; aussi dans Bing Bo 邴波, Dianying Mingong de Miwang:Jia Zhangke dianying de shenfen xueshi 电影民工的迷惘：贾樟柯电影的身份叙事(Le désarroi d'un ouvrier qui travaille dans le cinéma : le récit de l'identité dans le cinéma de Jia Zhangke), *Dianying Pingjie 电影评介*, 2009, n°19, p.10-13.

[616] Dai Jinhua 戴锦华, « Wu Zhong Fengjing : Chudu Diliudai 雾中风景: 初读第六代 (Paysage dans le brouillard : une lecture préliminaire sur la sixième génération) ». *Tian Ya* 天涯, n°1/1996, p.90-100.

publiquement cette appellation « réalisateur de film souterrain », pour lui préférer celle de « réalisateur de film indépendant[617]. » Pour eux, ce qu'ils montrent au cinéma ne manifeste pas une volonté politique, mais cherche simplement à donner une image vraie de ce qu'est, selon eux, la vie contemporaine.

Si on dit que les films des réalisateurs de la cinquième génération ne cessent de raconter les histoires anciennes dans une Chine pleine de folklores, on peut dire que les films de la sixième génération permettent au monde extérieur d'avoir un autre regard sur la Chine depuis cette Chine de folklore jusqu'à une Chine contemporaine et réelle. Sous l'influence profonde du néo-réalisme italien, les caractéristiques du néo-réalisme apparaissent aussi dans leurs films. Selon Bill Nichols, le néo-réalisme italien « fait attention au problème actuel des gens ordinaires, au lieu de ce qui s'est passé dans l'histoire d'autrefois, ou de ce qui va arriver dans un avenir imaginaire[618]. » Les réalisateurs de la sixième génération expriment souvent leur souci de la réalité. Le réalisateur Zhang Yuan souligne l'importance de l'objectivité, « je ne fais que de l'objectivité, je fais attention à ce qui est autour de moi, je ne vois pas les choses tant qu'elles sont loin[619] » et « si je filme c'est parce que je m'intéresse aux problèmes réels et sociaux[620]. » Un autre réalisateur, Jia Zhangke, quand il se prépare à tourner *Xiaowu*, dit que, dans les films qu'il a vus récemment, il ne voit pas que soit pris en

[617] Zheng Xianghong 郑向虹, « Duli Dianyingren zai Xingdong 独立电影人在行动 (Les cinéastes indépendants en action) », *Dianying Gushi 电影故事*, 1993, nº5, p.4.

[618] Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001, p.92. « Neo-realists […] stressed narrative qualities in tune with the photographic realism of the motion picture: a casual, unadorned view of everyday life; a meandering, coincidence-laden series of actions and events; natural lighting and location shooting; a reliance on untrained actors; a rejection of close-ups doting on the faces of stars; and a stress on the problems confronting ordinary people in the present moment rather than the historical past or an imagined future ».

[619] Zheng Xianghong 郑向虹, « Zhang Yuan Fangtan lu 张元访谈录 (Interview avec Zhang Yuan) », *Dianying Gushi* 电影故事, 1993, nº5.

[620] Bérénice Reynaud, « NewVisions/NewChinas: Video-art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question », in Michael Renov and Erika Suderburg, eds., *Resolutions: Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p.236.

considération l'état actuel du peuple chinois et de la société chinoise[621]. C'est ainsi qu'au cours de ces dernières années, le souci de la réalité occupe toujours le cinéma des réalisateurs de la sixième génération qui ne cesse de rappeler cet objectif face à d'autres cinéastes. C'est ainsi qu'en 2011, Jia Zhangke, une des figures les plus remarquables des réalisateurs de la sixième génération dit, à l'occasion du festival du cinéma à Venise, que le problème le plus grave du cinéma chinois contemporain est qu'il ne montre pas assez la situation de la Chine actuelle. « Nous voyons que, partout ailleurs, le cinéma peut représenter de façon directe, rapide et vive les problèmes auxquels font face chaque pays et chaque société, par exemple le problème racial, de l'immigration, du genre (…) en comparaison, le cinéma chinois n'a pas la capacité de montrer l'image de la Chine d'aujourd'hui, les problèmes et la situation actuelle de la Chine[622]. »

Ayant ce souci de la réalité, les réalisateurs de la sixième génération cherchent à être sincères. « Ma caméra ne ment pas » : cet aphorisme, prononcé par le photographe dans le film *Suzhou He*, réalisé par Lou Ye, devient la déclaration collective des créateurs de la sixième génération. Pour la plupart des réalisateurs de la sixième génération, montrer la vérité signifie tout d'abord être inspiré par les gens réels et des histoires véridiques. Par exemple, le premier film de la sixième génération *Mama* (réalisé par Zhang Yuan,1990) montre la vraie vie d'un garçon malade et la douleur de sa mère. De même, le film *Quitting* (réalisé par Zhang Yang, 2001) raconte la véritable expérience de drogué de son acteur Jia Hongsheng.

Ces réalisateurs cherchent à donner aux spectateurs le sentiment de vivre les événements en direct, et ceci grâce à leur façon de travailler sur le terrain comme des anthropologues ou des journalistes de télévision ; ce contact avec le terrain leur

---

[621] Huang Jiao 黄佼, *Jia Zhangke Dianying de Meixue Fengge Yanjiu* 贾樟柯电影的美学风格研究(La recherche de l'esthétique dans les films de Jia Zhangke), Beijing 北京, Shoudu Shifan Daxue Chubanshe 首都师范大学, 2006.

[622] Chen Jie 陈捷, « Zhongguo Dianying de Dangdaixing : Yizhong Xinde Meisu Meixue 中国电影的“当代性”:一种新的媚俗美学 (les caractéristiques contemporaines au cinéma chinois : une nouvelle esthétique de flatter le public) », *Film Art* 电影艺术,2012, nº3, p.17-21.

permet de représenter le temps présent en en étant observateurs[623]. Parfois cette présence va jusqu'à être manifestée par celle de la caméra sur l'écran. Par exemple, dans *Mama, Xiao Shan Going Home, Suzhou River, Xiaowu, Yueshi,* la caméra n'hésite pas à se montrer. Et en conséquence, comme dans le néo-réalisme italien, les films de la sixième génération sont aussi considérés comme se situant à mi-chemin entre documentaire et fiction.

Leur esthétique documentaire ou leur façon de filmer directement dans la rue avec Digital Video (caméra vidéo) permet de représenter la vie sociale au plus près, de telle sorte que leurs films ont une valeur historique, sociale et anthropologique, qui nous offre un spectacle ethnologique de la vie sociale (民生风景). Par exemple, *Xiao Shan Going Home, L'Orphelin d'Anyang, Xiaowu, Still Life* nous permettent non seulement d'approcher un événement, mais aussi de partager la vie des habitants de Pékin, d'Anyang, de Fengyang, de Yichang, et en général de connaître la Chine des années quatre-vingt-dix. Dans ce spectacle de la rue, l'image de la ville est en arrière-plan, c'est la foule qui constitue une partie importante de ce spectacle. La caméra représente le regard d'une personne grâce à laquelle les spectateurs se promènent dans les rues bondées. Dans ce mouvement sans récit de la caméra, les corps des passants offrent eux-mêmes un spectacle. La façon dont les gens s'habillent, se coiffent, se maquillent, entrent en relation et bougent, la façon dont ils regardent la caméra, les choses qui les intéressent déploient un tableau de la vie des Chinois à cette époque et dans ce lieu.

Montrer la vérité se manifeste aussi dans l'expression personnelle, sentimentale et même intime du réalisateur. Par exemple le film, *l'histoire de Dong et Chun* réalisé par Wang Xiaoshuai, est l'histoire vraie de l'acteur et de l'actrice. Ce film est une sorte de journal intime qui montre l'état psychologique d'un jeune couple. De même, le réalisateur Lu Xuechang avoue qu'il se sent très proche de la vie décrite dans le film *Zhang da Chengren* : « Certaines émotions et attitudes de la vie sont en

[623] Wu Wenguang 吴文光, *Xianchang Document* 现场 Document (Document en direct), Tianjin 天津 : Tianjin Shehui kexue Chubanshe 天津社会科学出版社, 2000, p.274.

effet les miennes[624]. » On peut alors dire que les films des réalisateurs de la sixième génération nous donnent le spectacle de l'âme (心灵风景) à travers celui du corps. Se battre, faire l'amour, se toucher affectueusement ou violemment, murmurer à soi-même, écrire ou lire un journal intime ou une lettre, attendre l'arrivée d'une lettre ou d'une personne, raconter l'histoire d'une cicatrice ou d'un tatouage, ces actes nous font pénétrer jusqu'à l'intérieur des personnages à travers leur corps. L'homme n'est plus le porte-parole de la nation, mais un homme sensible qui ne s'exprime que pour lui-même.

Ces deux dimensions : la description de soi-même et le témoignage de la réalité évoquent pour nous l'ouvrage de Kōjin Karatani (柄谷行人) sur la subjectivité de l'homme contemporain. Il écrit que la découverte du côté spirituel et celle du paysage sont simultanées. On peut faire un lien entre sa pensée et deux autres dimensions que Zhang Yingjin propose après s'être inspiré de la conception « ethnoscape[625] » proposée par Arjun Appadurai[626]. Zhang propose de regarder le cinéma et la télévision d'art et d'essai qui mettent en valeur l'esthétique et la spiritualité de l'homme comme constitutives d'un « spectacle de l'âme », et de considérer les films indépendants qui combinent la marginalité et la vérité comme constitutifs d'un « spectacle ethnologique[627]. » En somme, le côté spirituel décrit par Kōjin Karatani correspond au spectacle de l'âme décrit par Zhang. De même, le côté

[624] Cheng Qingsong. Huang Ou 程青松.黄鸥, *Wo de Sheyingji bu Sahuang* 我的摄影机不撒谎 (Ma caméra ne ment pas), Beijing 北京, Zhongguo Youyi ChunbanGongsi 中国友谊出版公司,2002, p.204.

[625] Voir dans Appadurai Arjun, « Global ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology », FOX, Richard G. (Ed.), *Recapturing anthropology: working in the present*, Santa Fe : School of American Research Press, 1991, p.191-210. Arjun Appadurai définit le concept d'ethnoscape de la manière suivante : c'est « le paysage des individus fabriquant le monde changeant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs immigrés, et autres personnes et groupes se déplaçant constituent un trait caractéristique du monde et semblent affecter la politique des nations et entre les nations à un degré jamais atteint jusqu'ici ».

[626] Appadurai Arjun. *Modernity at Large: Cultual Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnisota Press, 1996, p.33.

[627] Zhang Yinjing 张英进, « Minzu Wenhua, Geren Shiye, Duodi Jiyi: Dangdai Zhongguo Dianying de Zhenshi Fengjing 民族文化, 个人视野, 多地记忆: 当代中国电影的真实风景 (La culture nationale, une vue personnelle, des mémoires multi locales) »; *Wenyi Lilun Yanjiu* 文艺理论研究, 2011, nº3, p.73-89.

du paysage décrit par Kōjin Karatani correspond au spectacle ethnologique décrit par Zhang. En conséquence, nous avons deux conceptions qui se rejoignent dans le domaine du cinéma : la découverte de l'intérieur de l'homme qui correspond au spectacle de l'âme, et celle du paysage qui correspond au spectacle ethnique.

Par conséquent, on peut dire que les films des réalisateurs de la sixième génération qui mettent en valeur l'esthétique documentaire et l'information sociale nous montrent à la fois un spectacle ethnique (de la vie réelle) et un spectacle de l'âme ; mais il est aussi pertinent de dire que le développement du cinéma chinois depuis les réalisateurs de la cinquième génération jusqu'à ceux de la sixième met en valeur d'abord un spectacle ethnique puis celui de l'âme, parce que la sixième génération souligne d'avantage la description du monde psychologique et que le spectacle ethnique sert aussi à la construction du spectacle de l'âme.

Etant donné que les films des réalisateurs de la sixième génération représentent toujours les individus et dévoilent jusqu'à la psychologie intime, quand le corps se décharge de la métaphore de la nation et re-appartient à l'individu, il devient un intermédiaire entre le monde spirituel et le monde matériel extérieur pour chaque personne. Toute la tension entre les deux se déploie sur le corps et décrit finalement la vie de chacun. Et la mise en scène du spectacle ethnologique et de celui de l'âme s'effectue aussi par le corps. Grâce au corps, ses traumatismes, sa violence, ses désirs, ses abus (drogue, sexe), ses maladies, ses émotions, et sa façon de se comporter selon des rites etc. tout cela nous permet d'approcher une époque où les espaces culturels s'entrecroisent et où l'état psychique du Chinois change. Grâce au corps, ce monde de plus en plus superficiel possède une profondeur, une dimension historique, des couches dédaléennes portées par des forces différentes, par exemple la mondialisation, le nationalisme, la localisation, la commercialisation, l'hédonisme, le nihilisme.

Zhangda Chengren

Zhangda Chengren (长大成人, traduit littéralement : *grown up to be a man*), dont le titre anglais est *The Making of Steel*, est le premier film du réalisateur Lu

Xuechang. Même si c'est le premier film de ce réalisateur, il est considéré comme une marque de la maturité de la sixième génération, et c'est une véritable menace pour les réalisateurs de la cinquième génération[628].

Ce film dont le tournage a été terminé en 1995, n'est sorti qu'en 1997. Il a passé une censure de trois ans et a été modifié onze fois, de plus il a subi l'interdiction de participer aux festivals internationaux. La naissance de ce film est comme une métaphore du destin de la plupart des films de la sixième génération de l'époque.

L'histoire commence à partir de l'adolescence de Zhou Qing. En 1976, il tombe amoureux de la musique rock et aussi d'une fille, Fu Shaoying, mais celle-ci était la compagne d'un autre jeune, Ji Wen. Le père de Zhou Qing lui impose de remplacer sa mère pour travailler sur le chemin de fer. Là bas, il rencontre un homme qu'il appelle Zhu Helai. Zhou Qing se brise les os du pied dans un accident, Zhu fait le don de sa moelle pour sauver le pied de Zhou Qing, mais depuis ce jour-là ils n'ont plus de contact. A la fin des années quatre-vingts, Zhou Qing devient un jeune adulte et il revient à Pékin après un séjour en Allemagne. Il a un choc en voyant les changements importants de Pékin et de ses amis de jeunesse. Il continue à jouer de la guitare et il rencontre une fille qui essaie de gagner sa vie à Pékin. Un jour il a des nouvelles de Zhu et depuis, il part à sa recherche.

2.1.1. Le corps : un témoin de l'homme qui grandit et qui change

Le professeur Chen Xuguang a dit que les films des réalisateurs de la sixième génération manifestent des caractéristiques évidentes de la culture des jeunes. Peut-être est- ce parce que chez les jeunes, on trouve facilement un sentiment de malaise en lien avec le postmoderne, en même temps, les jeunes ne sont pas encore une force principale de la société, donc, ils sont une communauté marginale. Certes, le récit de soi et l'observation de l'époque dans les films des réalisateurs de la sixième génération

[628] Voir dans Gao Jun 高军, « Jujiao 1997 Biejing Shichang : Jiuqi Guochanpian nian Shuping 聚焦 1997 北京市场:九七国产片年述评(Focaliser sur le marché de Pékin en 1997:commentaire sur l'année du cinéma chinois) », *Contemporary Cinema* 当代电影, n°1/1998, p.43-50.

sont accomplis souvent par la description des jeunes, sinon ce sont des gens chez lesquels on trouve les caractéristiques des jeunes : « youthfulness ». Cela ne veut pas dire que quelqu'un fait jeune en apparence, mais que dans ses comportements, il présente certaines caractéristiques qui sont souvent trouvées chez les jeunes, comme le fait de s'exciter facilement, le dynamisme, le goût de l'aventure, le fait de compter sur la chance, la spontanéité, la rébellion, l'excès, le goût de l'amusement etc. En ce sens, on peut dire que la plupart des films de la sixième génération concernent la jeunesse. Mais il nous faut voir que le sujet jeunesse représente souvent un thème plus large : le fait de grandir.

Le mot « grandir » a une signification magique, il ne désigne pas le présent, il est dynamique. Grandir oriente vers le futur en portant une expérience historique. Le thème « grandir » doit non seulement concerner le chemin chronologique d'une personne et le monde privé ou intime qui représente souvent l'état psychologique de l'homme, mais aussi l'histoire d'une ville, d'un pays ou du monde. Autrement dit, dans la description du fait de grandir, on voit souvent à la fois le spectacle de l'âme et le spectacle ethnique. Et le chemin chronologique personnel se fond souvent dans l'histoire d'un pays ou d'une nation. Ainsi, à travers le changement du corps, on observe l'évolution de l'homme et de l'époque. Donc, le corps est un témoin, filmer le corps permet de montrer les changements chez l'homme et dans la société.

Avant l'émergence des réalisateurs de la sixième génération, l'histoire des jeunes est déjà traitée dans le cinéma de la République populaire de Chine, y compris dans certains films dont nous avons parlé dans le chapitre précédant, comme *Jeunes de notre village* (1959), *Chant de la jeunesse* (1959), *Jeune génération (Nianqing de Yidai,* 1965*), La jeunesse (Qingchun,*1977*), Vive la jeunesse (Qingchun Wansui,*1983*), Notre terre (Women de Tianye,*1983*), Sacrifice de jeunesse* (1985). Mais dans ces films, la jeunesse est toujours liée avec la nation, l'Etat, la révolution. La jeunesse devient donc une période dans laquelle l'individu se prépare pour devenir un successeur de la construction de la Chine socialiste. Le fait de grandir est finalement identique à une période de transformation de soi-même (Ziwo Gaizao 自我

改造). Dans les films des réalisateurs de la cinquième génération, le thème de la jeunesse n'est pas présenté consciemment, il semble que la jeunesse n'ait pas pu se charger du grand récit de l'histoire et de la nation.

Les réalisateurs de la sixième génération mettent leur expérience de la jeunesse en scène. Grâce à eux, le thème de la jeunesse est libéré des discours de l'Etat, de la nation et de la communauté, et la jeunesse est montrée pour elle-même. Sous leur caméra, la jeunesse des ces jeunes qui sont marginaux est à la fois cruelle et sentimentale, fragile et forte, affectée et sincère, égarée et ferme. Cette sensibilité nous assure que le corps est une clé pour mieux approcher un personnage et la société. L'apparition du rock, de la violence, des mots insultants, de la drogue, du sexe, des hippies, des punks, du tatouage, et la recherche de l'hédonisme, tout cela prouve que le récit de la jeunesse est un mélange d'une force libérale, d'individualisme, de caractères postmodernes, d'une révolte ; cela crée un corps rebelle au cinéma de la sixième génération.

Dans le film *Zhangda Chengren*, le corps semble servir à marquer les événements importants dans le fait de grandir. Ainsi, grâce au corps l'homme peut se souvenir d'une personne ou d'un événement. Par exemple, Zhou Qing se blesse au pied et Zhu lui donne sa moelle pour soigner son pied. Ce pied de Zhou Qing qui lui fait mal quand il fait mauvais temps est un moyen de lui rappeler Zhu Helai, un ami et un père. Aussi, dans leur adolescence, Ji Wen se bat avec un jeune homme, et ce dernier lui coupe un doigt de la main gauche. La main de Ji Wen à qui il manque un doigt est une autre marque qui rend compte du trouble de l'époque où ils grandissent. Ces marques sont donc les témoins de l'évolution de ces jeunes qui grandissent au milieu de troubles. Nous remarquons aussi que dans ces deux scènes, les blessures de Zhou Qing et Ji Wen ne sont pas mises en scène directement : le combat où Ji Wen perd son doigt est filmé en plan d'ensemble fixe, et quand les personnages bougent et sont cachés par un mur, la caméra fixe continue à filmer froidement. En conséquence, les spectateurs ne voient pas ce qui se passe dans le combat, mais dans ce plan de paysage tranquille, dans ce silence on éprouve de l'inquiétude. De même, la caméra ne

suit pas Zhou Qing lorsqu'il se blesse en heurtant un camion. Dans un panoramique horizontal, la caméra nous annonce le danger par le cri de Zhu Helai : « Attention le camion ! », puis de la droite vers la gauche, dans un mouvement rapide de la caméra, un camion entre dans l'image et remplit immédiatement tout l'espace. Dans le plan suivant, nous voyons la silhouette de Zhou Qing qui tombe sous le camion. Ainsi, dans ces deux scènes, la blessure est représentée de façon floue. Il est vrai que la mémoire choisit souvent d'effacer ou d'estomper ces expériences déplaisantes qui marquent une période trouble de la vie. Par conséquent, le corps remplace la mémoire et nous guide de façon fidèle pour comprendre la vérité du passé.

Dans un autre exemple, lorsque Jiang punk agace la fille de Lanzhou, Zhou Qing l'arrête en lui donnant un coup de poing, Jiang déclare qu'il va lui couper la main droite dans un mois et que ce sera sa prochaine œuvre d'art comportemental. La main droite de Zhou Qing que Jiang punk veut couper marque que l'ordre du monde adulte n'est pas meilleur, et est même pire parce que maintenant, l'homme peut commettre ses méfaits au nom de l'art. Et dans la scène où Zhou Qing demande en mariage la fille de Lanzhou, la fille refuse et quand Zhou Qing se lève il se coupe la main. Encore une fois, le réalisateur ne représente pas la blessure de façon précise, à part le sang qui coule annonçant son existence, Zhou Qing ne semble pas s'en soucier ni en souffrir : Zhou sort pour rattraper la fille en oubliant complètement sa blessure. Le sang sur la main de Zhou Qing marque la difficulté, comme toujours, de communiquer avec une femme. De plus, plusieurs années après la disparition de Zhu Helai, Zhou a des nouvelles de Zhu par le journal : pour sauver une femme, Zhu lutte tout seul contre trois malfaiteurs qui lui ont planté un couteau dans les yeux. Les yeux que Zhu Helai a perdus marquent son identité de héros et la grande distance qui le sépare de la génération de Zhou Qing. Parmi les trois malfaiteurs, deux suspects sont arrêtés, mais celui qui l'a rendu aveugle fuit, mais Zhou Qing apprend que pendant la lutte Zhu a laissé une empreinte de dents sur l'oreille gauche. Contrairement à la façon floue dont sont filmées les blessures de Ji Wen et Zhou Qing, le réalisateur montre l'empreinte des dents sur l'oreille du patron d'un restaurant en très gros plan.

L'empreinte des dents sur son oreille prouve que celui-ci est le malfaiteur qui a aveuglé Zhu. Cela implique aussi que dans le monde idéal de Zhou Qing, le mal à l'intérieur d'un homme doit être représenté par les défauts de son corps, c'est-à-dire qu'entre l'intérieur et l'extérieur de l'homme, il existe une relation correspondante.

Si le corps est si important dans ce film, c'est parce que la mémoire peut être floue, incertaine, même disparaître, mais l'empreinte corporelle est stable, fiable et éternelle. Dans les tumultueuses années quatre-vingt-dix, devant les changements incessants de l'image de la Chine, les Chinois font plus confiance aux choses tangibles et visibles qu'à la moralité, à la mémoire et à la spiritualité. C'est peut-être la raison pour laquelle le réalisateur de ce film, Lu Xuechang, comme les autres réalisateurs de la sixième génération, préfère mémoriser à travers le corps. En un certain sens, cela montre la méfiance de la sixième génération pour le grand discours national de la cinquième.

2.1.2. La recherche d'un père idéal : *Xia* 侠

Ce film est différent des autres histoires de jeunesse présentées par la sixième génération, la particularité de ce film *Zhangda Chengren* est que son héros Zhou Qing n'est pas comme Ye Tong dans *Tou fa Luanle* qui grandit dans la volonté de chercher à échapper à la responsabilité de grandir ; ni comme Ma Xiaojun dans le film *Sous la chaleur du soleil*, qui grandit dans une liberté troublée ; ni comme Xiaowu dans le film *Xiaowu* qui grandit dans un sentiment de solitude dans sa ville natale ; ni comme Ma Da dans *Suzhou River*, qui est déprimée et cherche à être pardonnée par son amoureux mort ; ou bien encore pas comme A Gui dans *Beijing Bicycle* qui s'efforce de travailler pour s'installer à Pékin. La jeunesse de Zhou Qing semble une synthèse de la jeunesse de tous ces personnages, mais avec la grande différence qu'il possède un but : trouver un sens à sa vie en cherchant son héros Zhu Helai. En un certain sens, nous pouvons comprendre cette recherche de sens comme une compromission que Lu Xuechang a faite pour passer la censure, mais nous pouvons aussi avoir une autre explication.

Les années quatre-vingt-dix sont une époque qui se détache relativement du discours révolutionnaire, mais face au manque d'action révolutionnaire, les jeunes qui sont plus ou moins perdus dans la consommation, l'absence de conviction et la vie banale, ont un grand désir de révolution. Mais étant donné que la révolution s'est terminée par un échec, pour ces jeunes, la révolution est seulement un idéal et une pure imagination. Donc ce désir de révolution est en effet à la fois un besoin pour combler le manque, et une révolte contre la réalité.

Si l'image du père au cinéma de la cinquième génération représente un pouvoir ou un ordre supérieur dans la famille et dans la société traditionnelle chinoise de sorte que tuer le père devient un acte révolutionnaire important pour construire un monde nouveau meilleur, on peut dire que dans les films de la sixième génération le père perd son autorité : le pouvoir supérieur qu'il possédait autrefois s'est écroulé pendant les années quatre-vingts, et il n'a pas pu encore être reconstruit.

Les jeunes sont souvent des héros absolus dans les films de la sixième génération, mais ces réalisateurs n'ont jamais oublié de décrire l'image du père. Cependant, il semble qu'ils décrivent le père de façon méfiante. Dans leurs films, le fils exprime toujours mépris et antipathie envers son père ; et le père est souvent absent (dans les films *Mama, Beijing Bastards, Sous la chaleur du soleil, Seventeen Years* (Zhang Yuan, 1999)), inutile (dans le film *Cala, My Dog* (Lu Xuechang, 2003)), la communication entre le père et le fils devient impossible (dans les films *Xiaowu, Quitting, et Paon* (2005) de Gu Changwei).

Dans ce film, le père de Zhou Qing est brutal, têtu, et la communication entre eux passe parfois par les armes. Dans la première scène de *Zhangda Chengren*, le père de Zhou Qing lui coupe les cheveux, mais ce dernier s'enfuit de la cour sans attendre que son père ait fini. Dans cette scène il n'y a aucun dialogue entre le père et le fils, on voit que dès le début, le père gazouille pour faire plaisir à son oiseau mais quand il se tourne vers son fils, il lui fait des reproches. Cette scène commence par des plans rapprochés, et le père et le fils sont mis dans une même image ; mais cette scène se termine par un plan général : le fils sort par la porte et est en train de

disparaître de l'image. Cette image est une allusion à la relation entre Zhou Qing et son père qui ne peut qu'être de plus en plus distante.

Etant donné que ces jeunes générations n'ont pas vécu les grands événements historiques chinois des années soixante et soixante-dix parce qu'ils étaient trop jeunes, ils n'ont pas le courage ni l'ambition de tuer le père comme ce qu'on trouve dans les films de la cinquième génération. Face au père, ils agissent comme Zhou Qing : fuir, fuir le père et la famille, fuir l'ordre et le jugement traditionnel. La fuite de Zhou Qing est une résistance à son père qui lui a donné la vie et une résistance à l'institution culturelle représentée par le pouvoir du père. La fuite se manifeste aussi dans beaucoup de films de la sixième génération sous la forme de suicide, d'une vie nomade ou d'une recherche éternelle.

Le père de Zhou lui impose de quitter l'école et de travailler dans la gare de marchandises. C'est dans ce travail que Zhou rencontre un homme qu'il appelle Zhu Helai, le nom du directeur spirituel du héros dans le roman qu'il a trouvé, *How the Steel Was Tempered*, écrit par un écrivain soviétique, Nikolai Ostrovsky. Zhu donne à Zhou un soutien paternel. Quand le chef de Zhou le critique, Zhu exerce la justice : il élucide l'affaire et il frappe le chef qu'il met facilement à terre ; il accompagne Zhou pour l'aider à "démolir" Ji Wen ; il donne de l'argent à Zhou pour qu'il puisse le remettre à sa famille ; il apprend à Zhou à pratiquer la boxe ; et enfin, quand Zhou se blesse l'os du pied, il remplace la famille de Zhou en transférant sa moelle dans le pied de Zhou. Depuis, Zhou garde dans son cœur et son corps l'image de Zhu, son corps l'aide même à se rappeler Zhu de temps en temps : par mauvais temps, il a mal au pied qui porte la moelle de Zhu.

La mémoire de l'image de Zhu dans le cœur de Zhou s'accompagne de vénération. Cette vénération peut être comprise dans le contexte de la révolution, selon certains critiques de ce film, Zhu Helai est considéré comme le directeur spirituel de Zhou Qing. Dans ce cas, cette vénération est comme ce qu'éprouve un nouveau soldat envers un héros de guerre ou envers un directeur spirituel, comme ce qui est décrit dans l'histoire du roman *How the Steel Was Tempered.* Mais cette idée a

un défaut notable, dans un discours révolutionnaire elle souligne l'influence spirituelle mais ignore l'influence du corps. Cependant dans ce film, on voit que l'aide apportée par Zhu à Zhou n'est pas seulement spirituelle, mais aussi corporelle, le réalisateur met même en valeur le côté corporel. Par exemple, au début de leur rencontre, Zhou est attiré par la dextérité de Zhu dans les combats ; plus tard, Zhu apprend la boxe à Zhou et enfin il lui donne sa moelle. Quant à son influence spirituelle sur Zhou, dans ce film il n'y a aucune éducation révolutionnaire ou progressiste, mais Zhu apprend à Zhou Qing à être un homme bien, gentil, juste, optimiste, fort et courageux. Et d'un point de vue plus général, ce n'est pas le rôle de guide de Zhu que ce film met en valeur, mais il montre plutôt la quête de Zhou qui recherche Zhu. Donc, on peut dire qu'il s'agit plutôt d'une vénération pour un *xia shi* ou *xia ke* (l'homme preux 侠士,侠客) que pour un directeur révolutionnaire spirituel.

Xia signifie le « preux », le « justicier » et souligne la valeur de l'honneur et de la justice. *Xia* est souvent robuste, au caractère bien trempé, avec souvent des talents particuliers en arts martiaux. Dans la Chine ancienne, *xia shi* sont représentés par des sabreurs, des guerriers, et le plus souvent des soldats d'un pays vaincu ayant perdu leur statut et cherchant un emploi ailleurs.

Dans *Mémoires historiques*, Sima Qian décrit ainsi les *xia* : « Ils sauvent ceux qui sont en péril, ils subviennent aux besoins des gens qui sont dans la pauvreté, ils possèdent donc les qualités de l'homme vertueux ; ils ne manquent pas à leurs paroles et ne renient pas leurs engagements, les hommes justes peuvent apprendre auprès d'eux[629]. » Sima Qian fait l'éloge en particulier des *you xia* (游侠), traduit souvent comme « cavaliers errants ».

« Quant aux chevaliers errants, quoique leurs actions ne soient pas parfaitement conformes à la justice, ils sont toujours fidèles à leur parole ; ce qu'ils entreprennent, ils doivent le mener à bien ; ce qu'ils ont promis, ils doivent l'exécuter ; sans penser à eux-mêmes, ils se

[629] Sima Qian, *Mémoires historiques*, 70[e]volumes dans la partie Les Biographies 列传, Préface de Taishigong 太史公自序: 救人于厄，振人不赡，仁者有乎；不既信，不背言，义者有取焉救人于难，济人于贫，仁者有此美德吧；不失信用，不背诺言，义者有可取之处。

hâtent du côté de ceux qui sont en difficulté, qu'il s'agisse de survie ou de destruction, de vie ou de mort, ils ne se vantent jamais de leurs actions, et même considèrent comme une honte le fait de se vanter, de parler de ce qu'ils ont fait pour les autres[630]. »

Le fondement de la conduite de *xia* peut être considéré par une phrase de Lao Tseu : « La Voie du Ciel enlève le surplus et supplée à ce qui manque[631]. » Xia se considère comme un agent du Ciel, c'est pourquoi il aide les faibles, les pauvres, et en même temps il punit le mal, pille les riches, exerce la justice pour protéger les victimes. Dans *Zhongguo Zhi Xia*[632], Liu Ruoyu résume huit convictions de *xia* :

1. Prendre plaisir en aidant les autres.
2. Etre Juste
3. Etre Libre
4. Etre dévoué ou confiant
5. Etre courageux
6. Etre honnête et digne de confiance
7. Soigner sa réputation
8. Ne pas considérer l'argent comme important

Outre ces huit convictions, la conception de *xia* s'accompagne souvent de *Yi* (义) : « *Yi* ne s'élève pas sans *xia*, *xia* ne se forme pas sans *yi*[633]. » *Yi* signifie faire ce

[630] Sima Qian, *Mémoires historiques*, 64[e]volumes dans la partie Les Biographies 列传, Biographies des chevaliers errants 游侠列传. 今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴士之厄困；既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德。

[631] Lao Tseu, *Lao Tseu*, chapitre LXXVII. Texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction par J. J.-L. DUYVENDAK (1889-1954).

[632]Liu Ruoyu 刘若愚 (1926-1986), *Zhongguo zhi Xia* 中国之侠 (Xia de la Chine) traduit par Zhou Deqing, Tang Farao 周德清,唐发铙, Shanghai 上海: Shanghai Sanlian Shudian 上海三联书店,1991.

[633] Li Deyu 李德裕 (787-850), « Hao Xia Lun 豪侠论 (Discours sur l'homme courage et loyaliste) »: 义非侠不立，侠非义不成。

qu'il convient de faire[634], c'est-à-dire ce qui est correct et juste. En ce sens, *xia* est celui qui pratique le *yi*.

En plus des dimensions spirituelles, la conception de *xia* s'accompagne souvent de celle de *wu* (武). *Wu* désigne tout les activités concernant les armes, le combat, la guerre, l'art martial ou les techniques d'attaque et de défense. L'appellation de *xia* implique souvent les capacités de *wu*, *wu* aide *xia* pour exécuter la justice. Dans la Chine ancienne, lorsque les institutions ne peuvent pas exercer la justice ou que le coupable est protégé, *xia* n'hésite pas à employer les arts martiaux. Wu permet à un homme seul de s'élever efficacement contre les puissants et les méchants, de rétablir l'ordre de la société. *Wu* est donc une façon pour *xia* de pratiquer la voie du Ciel.

L'importance de *wu* et la volonté de chercher à pratiquer la voie céleste détermine la place importante du corps de *xia*. Pour *xia*, si on considère son esprit comme *xia*, sa chair est *wu*. *Xia* est une unité de l'âme et du corps. C'est la participation du corps qui détermine la différence la plus évidente entre un directeur spirituel et un *xia*.

Cependant, pratiquer l'art martial ne signifie pas aimer la violence. En effet, endurer la honte, modérer sa colère, et éviter l'agressivité appartiennent à la morale de l'art martial. Retournons à ce film : dans la scène où Zhu accompagne Zhou Qing pour abattre Ji Wen qu'ils n'ont pas pu rencontrer, on voit que Zhu propose à Zhou de rentrer chez lui et dit : « Même s'il sort je ne vais pas l'abattre, il ne va plus te susciter des ennuis si tu ne le provoques pas ». Donc, même si Zhu est fort en art martial, il n'est pas agressif.

D'ailleurs, *xia* est produit par la société, c'est même une force opposée à l'institution sociale dirigée par le gouvernement. *Xia* agit souvent à l'extérieur de l'institution gouvernementale, de la norme juridique et de l'ordre social. Par le

[634] Voir dans *ZhongYong* 中庸, chapitre.XX:义者，宜也. et dans Hu Shi 胡适, *Zhongguo Gudai Zhexue shi* 中国古代哲学史(L'histoire de la philosophie ancienne chinoise), volume VI, chapitre II: 宜即是应该。凡是应该如此做的，便是义。

développement de ses facultés propres, il est capable de rétablir l'ordre dans le chaos du monde. Il n'hésite pas à transgresser les lois si celles-ci ne protégent pas les victimes. On trouve l'émergence de *xia* dans les périodes troublées de l'Histoire, les époques d'invasion, de changements de dynastie, les moments où l'autorité centrale se délite. *Xia* est prêt à donner sa vie pour défendre les pauvres et les faibles, il se dévoue pour sa famille et ses amis, il se bat pour faire respecter les valeurs d'humanité et de justice.

En tant que personne vivant en dehors de la société autoritaire (Jiang hu)[635], *xia* n'est pas considéré comme un homme ordinaire, mais comme une légende. Surtout pour le *xia* errant qui se déplace partout dans le Jiang hu, lorsqu'il sauve des personnes quelque part, il ne s'en vante pas mais souvent disparaît. On ne sait pas où il demeure, mais ses actes héroïques restent connus dans le Jiang hu. Le milieu idéal taoïste est souvent la destination idéale de la vie de *xia* : se tenir à l'écart du monde (Yu Shi Wuzheng 与世无争), ne pas rechercher les honneurs ni la richesse et vivre incognito (Yin xing Mai ming 隐姓埋名). De telle manière, il reste tranquille et libre. Le poète Li Bai écrit « en dix pas il tue quelqu'un, mille kilomètres sans traces. Il part d'un revers de manches, il cache profondément son mérite et sa gloire[636]. » *Xia* n'est pas visible pour les autorités.

Retournons au film *Zhang Da Chengre*. Selon ces critères, on voit un portrait de *xia* chez Zhu Helai. Celui-ci n'hésite pas à aider les autres, il donne même sa moelle et perd ses yeux. Il rend la justice, parfois en utilisant la force martiale, mais il n'est pas agressif. Il donne de l'argent à Zhou Qing quand celui-ci en a besoin etc. On voit aussi que Zhou raconte que chaque soir, Zhu ne cesse de fumer et qu'il est perdu dans ses pensées devant un amas de livres. Pour Zhou, Zhu est un mystère. Dans un

[635] Note: *Jianghu* 江湖, littéralement ce terme est traduit comme « fleuve et lac ». Il apparaît souvent dans la littérature et les films des séries télévisées qui abordent le monde des arts martiaux, il est souvent traduit comme le monde des arts martiaux. Dans ce monde, on trouve des personnes vivant en marge de la société, c'est-à-dire en dehors de l'autorité.

[636]Li Bai 李白 (701-762), « Xiake Xing 侠客行 (Ode de Xia)», dans Peng Dingqiu, Sheng Sanceng, Wang Shihong, Wang Yi, Yu Mei etc., QuanTangshi 全唐诗(Anthologie complète de la poésie des Tang)(1705), vol.25, no7. 十步杀一人，千里不留行。事了拂衣去，深藏身与名。

flash-back, Zhou se rappelle que dans la gare de marchandises sous la pluie, Zhu entrait dans la chaufferie avec une bouteille d'alcool pour lui raconter ses expériences légendaires. Autre fait : Zhu Helai part après avoir donné sa moelle à Zhou Qing, et plusieurs années après, l'acte héroïque de Zhu est raconté dans un journal, mais personne ne sait où il est. La conduite libre, juste et courageuse de Zhu, même sa disparition suivent les règles de *xia*. Donc, on peut juger que la vénération de Zhou Qing pour Zhu est une émotion respectueuse et admirative envers un *xia*. Zhu est un *xia* de l'époque contemporaine.

Pour savoir pourquoi le réalisateur Lu Xuechang décrit un homme idéal sous l'image de *xia*, on peut évoquer les réalisateurs de la sixième génération. Comme le personnage Zhou Qing dans ce film, cette génération était trop jeune pour avoir vécu les grands événements historiques chinois, elle n'a pas compris les grands événements qui se sont passés. Ainsi, dans ce film, Zhou Qing a vécu le tremblement de terre TangShan, une grande douleur pour toute la Chine, mais pour lui, ce n'était qu'une expérience intéressante qui lui a permis de s'amuser en passant entre les tentes. Donc, ces réalisateurs comprennent souvent l'époque autoritaire de leur enfance et de leur jeunesse comme une époque romantique, enthousiaste, idéale et pleine d'héroïsme, mais c'est imaginaire et non historique. Un exemple pour mieux les comprendre est le film *Sous la chaleur du soleil* (1994) réalisé par JiangWen, un autre réalisateur de la sixième génération. Cette caractéristique non historique est montrée aussi dans ce film *Zhang da Chengren* par l'insertion du roman révolutionnaire soviétique *How the Steel Was Tempered*. Même après que le film a subit onze fois des modifications à cause de la censure, on voit tout de même que le réalisateur Lu Xuechang n'avait pas la volonté de raconter une histoire de *mélodie principale* qui présente l'esprit communiste, mais on trouve un sens ironique au discours du pouvoir. Dès le début de ce film, Zhou Qing nous présente ce roman ainsi : « J'ai fini de lire la moitié de ce roman que j'ai trouvé mais je suis troublé de constater qu'il n'est pas expliqué comment affiner l'acier, ni le fer ». Et à la fin du film, Zhou Qing nous présente sérieusement ce roman et il souligne qu'avant sa publication, ce roman avait été souvent modifié à cause de la

censure de L'Union soviétique. Ce que nous voulons dire c'est que même si apparemment, Zhu donne l'image d'un directeur révolutionnaire, d'un héros communiste, c'est en fait un héros imaginé par ces jeunes générations. Elles définissent Zhu avec la culture de l'époque à laquelle elles aspirent, mais l'essentiel est de considérer Zhu comme un héros qui aurait dû apparaître mais qui est absent de l'histoire.

En effet, dans les années quatre-vingt-dix où la culture populaire est florissante, le « xia » comme un esprit, revient en Chine en empruntant un corps révolutionnaire qui occupe une place importante à l'époque, c'est-à-dire que dans un contexte révolutionnaire, *xia* apparaît sous l'aspect d'un directeur révolutionnaire. Un jeune Chinois imagine et comprend la Chine à travers la culture de *xia*, mais à cette époque, cette façon de penser est enveloppée dans un discours de la révolution.

Si on va plus loin, sur la création du personnage Zhu Helai, on voit que les réalisateurs de la sixième génération éprouvent une attirance pour *xia yi*. Leurs films montrent cette attirance : ils représentent un appel à l'amour fraternel, et l'égalité ; ils se soucient de la façon dont vivent les gens humbles et méprisent l'autorité et le pouvoir. Par exemple dans les films de Jia Zhangke : dans *Xiaowu*, le personnage Xiaowu vole des portefeuilles, mais il rapporte toujours les pièces d'identité au poste de police, son amitié avec Xiao Yong tient une place très importante dans sa vie, il tient toujours ses promesses ; dans *A touch of sin*, les meurtriers agissent plutôt comme des *xia* et nous évoquent les personnages du roman *Au bord de l'eau* (Shui Hu Zhuan 水浒传) qui sont forcés de tuer à cause de l'injustice de la société. Dans *L'autre côté de la montagne*, on voit dans un plan un garçon portant un long couteau sur l'épaule traverser la rue, c'est juste une image d'un *xia* errant (You Xia 游侠). Les paroles des chants dans ses films expriment aussi la fierté et l'enthousiasme de *xia*. Même pour le personnage humble Xiaowu, un voleur, la musique exprime la tristesse d'un héros qui n'a pas le choix face à la mauvaise fortune.

D'ailleurs, *xia* apparaît souvent lors d'époques troubles, lorsque l'institution sociale a de grands problèmes et que la justice ne bénéficie pas aux personnes les plus

humbles. Cela nous évoque les années quatre-vingt-dix pendant lesquelles la Chine a subi un grand et brutal changement social. Le travail des réalisateurs de la sixième génération est une force qui traite les problèmes dus à ce changement. Le conflit entre les réalisateurs de la sixième génération et l'institution gouvernementale semble une mise en scène de l'histoire entre *xia* et le gouvernement impérial. En conséquence, les réalisateurs de la sixième génération sont comme des *xia* qui existent à la marge de la société, qui dévoilent les côtés sombres de la société et qui dénoncent l'injustice faite aux gens humbles.

On peut aller encore plus loin. Si l'on considère que les réalisateurs de la sixième génération ont une attirance pour *xia*, on peut considérer au contraire que ceux de la cinquième génération qu'ils critiquent étaient attirés par Confucius. Cette hypothèse peut être prouvée par les thèmes historiques nationaux que les réalisateurs de la cinquième génération traitent et leur point de vue élitaire. En bref, ils se considèrent comme les porte-parole de la nation, ce que faisaient les fonctionnaires lettrés dans l'ancienne Chine. Ce qui est intéressant c'est que souvent dans l'histoire, *xia* et *ru* (les confucianistes) sont en opposition. Han Feizi a écrit il y a bien longtemps : « Les Confucianistes troublent la loi avec les lettres, les *xia* transgressent les interdictions avec la violence [637] . » Han Feizi définit la relation entre les confucianistes et les *xia* à travers la relation qui oppose les lettres (Wen) à l'art militaire (Wu), c'est ce que nous voyons aussi dans *Les Mémoires historiques* écrit par Sima Qian. Dans le chapitre *cinq chevaliers errant*, Sima Qian méprise les confucianistes : à travers des éloges à *xia*, les confucianistes sont décrits comme les domestiques du pouvoir et des gens hypocrites. En un certain sens, on peut dire que cette idée sur le *xia* et le confucianiste correspond à celle des réalisateurs de la sixième génération vis-à-vis de la cinquième. C'est pourquoi dans leurs films, les réalisateurs de la sixième génération refusent de prendre la parole pour la nation et

[637] HanFei(zi)韩非(?-233 av. J.-C), «Wu Du 五蠹(Les cinq poisons)», *Han Fei zi* 韩非子: 儒以文乱法，侠以武犯禁。

refusent le grand récit historique mais se soucient des problèmes concrets de la société et de la vie réelle et dure du peuple et des gens marginaux.

Dans ce film, Zhou Qing considère Zhu plus que comme un ami, on dirait qu'il le considère comme un père idéal, parce que Zhou vole l'alcool de son père pour le donner à Zhu, et Zhu remplace les parents de Zhou quand il lui donne sa moelle. La rencontre avec Zhu permet à Zhou Qing de trouver un sens à sa vie, un soutien spirituel. Enfin, en suivant Zhu, Zhou Qing commence à renforcer son corps et son esprit en s'imaginant comme un héros qui a connu toutes les épreuves.

Ce qui est important ici c'est que ce père idéal de Zhou Qing est un *xia* : à une époque où l'homme est contraint pour survivre, Zhu est libre ; sur le marché de l'économie, alors que beaucoup de gens privilégient leur intérêt matériel à la morale, Zhu est juste et il méprise l'argent ; alors que les hommes s'inclinent de plus en plus devant ceux qui sont riches et puissants, lui se montre fort et courageux à l'égard des puissants ; quand un jeune a besoin d'aide et de protection, il est toujours là. Il est hors du temps, hors des lourdes histoires nationales, il n'a pas subi le fardeau de ces histoires, mais il vit au-delà. Zhou Qing parle de Zhu en disant que c'est « un héros vrai et éternel ». Il possède toutes les caractéristiques que le père biologique de Zhou Qing n'a pas. Donc, en décrivant un père idéal *xia*, les réalisateurs de la sixième génération montre ce qu'ils pensent de l'histoire socialiste de la Chine : l'histoire contemporaine n'est pas satisfaisante, les Chinois ont besoin d'un point de vue au-delà de l'histoire contemporaine, et d'un exemple fort qui dépasse cette histoire et qui apporte un espoir de justice et se pose en sauveur des opprimés. Bref, ce modèle de héros dont les Chinois de cette époque ont besoin représente un meilleur ordre social. L'échec de la révolution culturelle prouve que cet exemple n'est pas un communiste, mais pour les réalisateurs, il passe par l'image d'un homme ordinaire, comme Zhu Helai, il a peut-être un statut social humble comme celui de chauffeur de train, mais qui a à cœur de servir le monde.

2.1.3. Survivre dans Jiang hu : spectacle des corps dans la sous-culture

Par la description d'un *xia* à travers Zhu Helai, on voit le monde de Jiang hu dans ce film. Des corps de toute apparence composent ce Jiang hu à travers des spectacles ethniques et des spectacles de l'âme. Outre Zhu Helai, d'autres personnages sont une partie importante de ce Jiang hu. La description fréquente de Jiang hu dans les films des années quatre-vingt-dix montre un déplacement du regard des Chinois de la famille à la société. Nous avons dit que Jiang hu est la société non autoritaire qui est constituée par tous les personnages qui vivent en marge de la société. Jiang hu est en effet une société de citoyens errants. Dans *Zhangda Chengren*, Jiang hu est constitué principalement par de jeunes musiciens de rock, des personnages qui se droguent, par ceux qui se considèrent comme des artistes comportementaux, par des travailleurs immigrés et des maîtresses d'hommes d'affaires.

Comme on le voit dans beaucoup de romans, de séries et de films qui traitent du *xia*, dans ce Jiang hu, les comportements des personnages suivent principalement deux codes, celui du bien et du mal, et celui de l'intérêt personnel et collectif. Chacun dans Jiang hu a son intérêt à sauvegarder, son bienfaiteur à aider et remercier ainsi que son ennemi à combattre ou dont il faut se venger. Jiang hu est un champ rempli de ces relations compliquées. Dans ce monde constitué par des gens marginaux, l'homme n'a pas besoin de retenir ses émotions ou désirs, au contraire, les règles pour survivre dans Jiang hu sont construites sur la base de la nature humaine. Un Jiang hu sans humanité ne fonctionne pas. Pour survivre dans ce Jiang hu, l'amitié et l'amour sont deux sentiments principaux. « Avoir des amis partout sous le ciel » devient une partie du succès d'une personne dans Jiang hu. L'amour est considéré comme une chose précieuse surtout dans Jiang hu où il y a beaucoup de troubles. Donc, dans les romans, les séries télévisées et les films de *xia*, le fait que des amoureux dans Jiang hu brisent ou ignorent les tabous, les règles et la morale sociale pour s'unir est une chose compréhensible, c'est même souvent décrit de façon belle et émouvante. Nous voyons bien que dans la pratique d'une vie vagabonde, la relation familiale n'a plus la

première place pour une partie des Chinois. La relation entre père et fils qui était la plus importante est remplacée ou transformée en relation entre maître et apprenti.

2.1.3.1. Corps vagabond

Si on consulte dans l'ancien dictionnaire des caractères chinois *Shuowen jiezi*[638] (说文解字, Explication des pictogrammes et des idéo phonogrammes), on trouve que *xia* a le même sens qu'un autre caractère : 俜 (ping)[639]. La signification de ce caractère doit être comprise dans l'expression 伶俜 (ling ping), et cette expression est utilisée pour qualifier l'homme solitaire et errant (孤单飘零的样子). Non seulement les *xia*, mais aussi la vie des gens qui appartiennent au Jiang hu sont souvent instables, ils ne se débarrassent pas d'un sentiment vagabond.

Dans ce film, nous voyons beaucoup de plans qui montrent le paysage de la ville soit par une caméra fixe qui filme la route remplie de voitures qui circulent dans tous les sens, soit par une caméra panoramique qui suit les mouvements des motocyclettes, des voitures et des bus, soit par un travelling sur la route montrant les mouvements des voitures et des bus, soit par une caméra qui filme la foule dans la rue en plan rapproché poitrine montrant leur visage expressif. Ces plans qui n'ont ni d'objectif précis à filmer, ni un lien fort avec le récit permettent de ralentir le rythme du film et ainsi de donner une ambiance poétique. Le thème de cette ambiance poétique est le sentiment vagabond des gens qui vivent dans la grande ville.

Pour Zhou Qing, quitter son pays ou sa ville natale n'est pas une chose difficile, cela n'est que vivre. Il joue de la guitare et suit un Allemand jusqu'en Allemagne. Quand il est à l'étranger, même sa sœur n'a pas de nouvelles : elle ne peut rien dire aux amis de Zhou Qing. Quand il revient dans sa ville natale Pékin, son corps est toujours à la marge de la société et mène toujours une vie de vagabond. Il voudrait faire un vrai travail, mais il n'a rien trouvé, il est donc obligé de continuer à

[638] *Shuowen jiezi,* existe depuis début du II^{e} siècle, rédigé par Xu shen (许慎). Ce dictionnaire est considéré comme le premier dictionnaire de caractères chinois qui propose une analyse de la composition des caractères, et qui classe les caractères selon leurs clés.

[639] noté et expliqué dans le volume IX du livre *Shuo wen jie zi* à la clé 人 (人部): "侠，俜也。"

gagner sa vie en jouant de la musique. Il ne revient pas chez lui tous les soirs, il dort parfois par terre chez des inconnus. Enfin il pense à partir, et même après avoir fait sa valise, il ne sait toujours pas où aller : la destination n'est pas importante. Nous pouvons emprunter les paroles de l'héroïne Li Xin dans le film *Weekend lovers* réalisé par Lou Ye, qui veut aussi partir mais ne sait pas où aller : « Parfois je pense qu'ici est comme un vêtement que j'ai mis plus de vingt ans, il faut changer, changer de lieu, changer d'environnement, changer de personnes, en fait je sui désorientée. »

On lit dans *Life in Fragments*[640] de Zygmunt Bauman qu'à notre époque tout est fluide et fugace, rien ne peut donner un sens sûr aux hommes. L'homme est comme un touriste, un vagabond et sans destination : le monde où on habite semble caractérisé par la fragmentation, la mutabilité et l'illogisme. Dans ce monde, agir de la façon suivante est considéré comme sage et prudent : ne pas élaborer de plan ou d'investissement à long terme, ne pas avoir un contact étroit avec des lieux, des communautés, et des affaires certaines, ne pas avoir de soi une image fixe […]. Cette aspiration à la vie de vagabond est en fait une façon d'échapper à son moi et de reconstruire un nouveau moi.

2.1.3.2. Corps rock

Il y a aussi d'autres personnages comme Ji Wen, Xiaomo, Jiang punk, chanteur de rock dans un groupe, qui partagent ce Jiang hu. Beaucoup de films de la sixième génération ont pour thème les musiciens de rock, par exemple, *Beijing Bastards*, *Dirt*, *Weekend Lover* (*Zhoumo Qingren*, réalisé par Lou Ye, 1995) et *Quitting*. Le rock est une manière particulière d'expression des réalisateurs de la sixième génération. A l'époque, le rock faisait partie de la sous culture originaire de l'Occident et était pratiqué plutôt par les jeunes. L'ouverture de la Chine et la mondialisation amènent le rock en Chine, mais le rock n'est pas seulement de la musique, il apporte aussi des éléments de consommation (les instruments musicaux, les vestes de rockers, les

[640] Zygmunt Bauman, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality,* traduit par Edition Blackwell Publishers Ltd, UK, 1995.

accessoires, les tatouages), l'engagement du corps et un lien particulier entre les musiciens et les spectateurs ; le rock n'est pas seulement une force révolutionnaire, mais aussi une vie faite de chagrin, de répression, d'angoisse et de crise. C'est pourquoi le rock est lié souvent avec le sexe, la violence, l'alcool et la drogue. Le rock est aussi le moyen par lequel on peut approcher les autres marginaux.

Le corps dans le rock est souvent non-conformiste. La coiffure des rockeurs est souvent hors norme : soit comme Xiaomo qui a une coupe à la forme spéciale, soit comme le chanteur du groupe qui a les cheveux longs. Pendant le spectacle, sur la scène, les rockeurs secouent souvent violemment la tête, ils tiennent leur guitare comme une arme, et le manche de leur guitare est comme un prolongement de leur corps, ce qui donne au spectacle une caractéristique masculine. Parfois les rockeurs poussent des rugissements de rage ou crient seulement, leurs corps sont ainsi remplis d'une énergie agressive et même animale. De plus, le spectacle de rock demande souvent une participation des spectateurs (les fans). Lorsque le corps des spectateurs se balance avec la musique ou que les spectateurs font juste le signe des cornes avec leurs mains, une approbation et une complicité réciproques s'établissent entre les rockeurs et les fans. Dès lors, le spectacle de rock est accompli.

Le rock est une manière de se révolter contre la culture dominante, c'est une quête de plaisir, de dignité, de rêve, de maturité, de sens etc. Mais à travers le Jiang hu dans la société chinoise, le réalisateur Lu Xuechang montre, dans un sens plus profond, que beaucoup de rockeurs chinois imitent juste les gestes et l'esprit du rock, et il dévoile dans ce film le désarroi et la corruption de ces musiciens.

Ji Wen, grâce à qui Zhou Qing a commencé à jouer de la guitare, doit cesser de jouer parce qu'il lui manque un doigt. Mais il reste dans le milieu du rock en servant de manager au groupe musical. Il a la peau blanche et porte toujours des lunettes. Il a l'apparence d'un lettré frêle de la culture traditionnelle. Zhou Qing envie Ji Wen, parce qu'il a une guitare, une copine charmante, qu'il a construit un groupe de musique et qu'il est un leader brillant. Mais Ji Wen a en fait un cœur cruel et une conduite impitoyable. Il n'éprouve pas d'amour pour Fu Shaoying, ni d'amitié pour les

membres de son groupe. Quand Zhou Qing se rend compte de son caractère égoïste et froid, il prend un pistolet pour venger Xiaomo. Mais quand Ji Wen devient adulte, à une époque où les gens s'intéressent beaucoup à l'apparence, il cache sa main handicapée sous un gant et son immoralité ne l'empêche pas de faire son chemin dans la société de sorte que l'on dit de lui : « il réussit toujours ».

Si Ji Wen est un homme puissant qui vit dans le Jiang hu, Xiao Mo fait partie des faibles qui survivent. Mais heureusement, grâce à la prospérité de l'industrie du divertissement des années quatre-vingt-dix, Xiao Mo n'en a pas conscience. Quand Zhou Qing revoit Xiao Mo à Pékin, il trouve que Xiao Mo n'est plus le garçon honnête et discret d'autrefois, il a une coiffure non-conformiste, un comportement prétentieux. Il cherche les problèmes, ainsi il refuse de payer ce qu'il doit au restaurant. Il crie « Mes frères sont partout dans la rue ! » Ce qui est paradoxal c'est que, alors que dans leur adolescence Ji Wen était perfide et que Xiao Mo a été blessé à cause de lui, Xiao Mo le considère toujours comme son compagnon. Zhou Qing refuse aussi la vie vide et décadente de Xiao Mo. Lorsque Xiao Mo emmène Zhou Qing voir l'endroit où les jeunes se droguent et prennent de l'alcool, Zhou lui dit « ne me fais plus venir dans des endroits comme celui-ci ».

Il y a aussi ET, un autre rockeur du groupe. Ce n'est pas un personnage important mais les spectateurs voient plusieurs fois un gros plan de son visage : il chante en jouant de la guitare, et il a toujours les yeux fermés quand il chante, il est plongé dans son propre monde spirituel. Ainsi, il refuse de communiquer avec les personnes du monde extérieur. Il peut représenter un jeune rockeur typique. Dans une scène, Zhou demande à ET pourquoi il a ri. Le rockeur ne répond rien et quand Zhou le lui demande pour la deuxième fois, ce rockeur se met debout et se retourne pour monter l'escalier. Zhou l'attrape au milieu de l'escalier et lui demande pour la troisième fois pourquoi il a ri, ET repousse ses cheveux en arrière et répond enfin : « C'est difficile à t'expliquer » puis il se tourne sans attendre la réaction de Zhou Qing. Pendant cette scène, à cause de l'escalier, Zhou est toujours dans une position inférieure et le rockeur est placé plus haut et c'est lui qui entraîne le mouvement de

caméra et qui suscite les réactions de Zhou. Cependant, on ne voit pas bien son visage. Ainsi, on voit que ce rockeur est égocentrique mais qu'il a une identité floue. Zhou Qing l'arrête au sommet de l'escalier et lui dit : « Ne penses-tu pas que tu es tous les jours dans un jeu excessif ? » Le rockeur recule d'un pas, Zhou est maintenant plus haut dans l'escalier et aussi dans l'image, mais il nous montre son dos et il n'occupe qu'un petit coin du cadre, il n'est pas dans une position confortable. Le rockeur, bien qu'il soit plus bas, est face à la caméra, il a le bras tendu et semble à l'aise dans ce petit espace. De plus, son visage est enfin lumineux. Zhou apparaît comme l'agresseur, mais en fait c'est le rockeur qui est coriace, et qui a une attitude dure et écrasante. Il refuse la communication avec Zhou : « Ce que je fais tous les jours a quelque chose à voir avec toi ? » Il va partir mais Zhou Qing l'empêche avec son bras, le rockeur perd patience : « Alors tue-moi juste ». Zhou répond : « Ne joue pas au décadent, tu me donnes envie de vomir. ». Mais dès qu'il a fini de parler c'est le rockeur qui lui crache au visage du haut de l'escalier. Zhou détourne tout de suite la tête, le rockeur part, leur dialogue se termine ainsi. Le crachat du rockeur exprime à la fois le refus de répondre et la négation du sens de toutes les questions que Zhou Qing lui a posées. Dans la tête de ce rockeur, il n'y a ni explication, ni communication profonde avec les autres, il n'y a que sa propre volonté.

Jiang punk est un peintre, selon les paroles de Xiao Mo, quand Jiang a gagné de l'argent, il retourne à son art, et le fait de se droguer et de vendre aux autres de l'héroïne, pour lui c'est de l'art comportemental. Dans une scène de club de nuit, Jiang se lave les pieds dans un bar devant un spectacle de rock. Selon lui, cela fait aussi partie de l'art comportemental. Jiang prédit que sa prochaine œuvre sera de couper la main droite de Zhou Qing parce que celui-ci l'a empêché de harceler une femme de Lanzhou.

2.1.3.3. Sortir de la décadence

Un comportement décadent est le signe d'une société malade, c'est donc la société qui est responsable de ce comportement décadent. Cependant, les artistes de

cette époque n'ont pas cherché à échapper à cette décadence, au contraire, ils ont besoin de se comporter ainsi. Cette addiction leur permet d'empêcher la vie réelle et de rester dans le narcissisme[641] et l'hédonisme. Zhou Qing donne une définition des artistes et des drogués : « Ces hommes avaient tous des corps sains, mais il leur manque une mentalité saine. » Le corps de ces artistes semble libre, rebelle, mais en fait, ils donnent juste libre cours à leurs désirs et ils sont hypocrites, décadents et maniérés. Ils ne vivent que pour le présent, et se conduisent sans réflexion ; il leur semble avoir une liberté absolue, mais derrière cela, on découvre qu'il manque un sens à leur vie. Même si Zhou Qing refuse le style de vie de Ji Wen, de Xiao Mo, de ET et de Jiang punk, à la fin du film, selon les paroles de Ji Wen et puis de Fu Shaoying, Zhou n'est pas différent d'eux. Ji Wen dit à Zhou Qing : « Tu es comme les gens dans la rue, tu fais comme moi, accepte juste la vie faute de mieux », et Fu Shaoying avec mépris lui dit : « Ne te prends pas toi-même pour un personnage important ».

Cependant, Zhou Qing se croit différent des autres. Il raconte son expérience en Allemagne à la fille de Lanzhou, à travers ses paroles, on comprend qu'en Allemagne il a connu une vie pareille à celle de ces jeunes artistes : il a appris à jouer de la guitare là bas et une fille qu'il a rencontrée là-bas et qui lui a appris à se droguer a fini par se suicider. Dans un plan moyen fixe, Zhou Qing et la fille de Lanzhou se mettent par terre contre le lit dans une position détendue. Zhou met la tête sur le lit et parle en regardant le plafond. Sur l'image les corps de ces deux personnes forme un triangle qui transmet un sentiment consistant et sûr. Il raconte cela avec calme, comme si c'était une vie illusoire dont il est satisfait de s'éloigner. Cette expérience de Zhou Qing peut être considérée comme un désir de s'éloigner d'une vie décadente, et

[641] Narcisse cherche ainsi à apprendre à s'aimer suffisamment pour ne pas avoir besoin des autres pour être heureux. « Puisque la société n'a pas d'avenir, il est normal de vivre pour l'instant présent, de fixer notre attention sur notre propre « représentation privée », de devenir connaisseurs avertis de notre propre décadence, et enfin, de cultiver un « intérêt transcendantal pour soi-même ». » voir dans Lasch. Christopher, *La culture du narcissisme*. Traduit par Michel Landa, Flammarion, 2008, p.32.

en même temps de chercher un sens à sa vie. En conséquence, Zhou continue à chercher Zhu et il se comporte comme un *xia*.

On voit dans ses actes un esprit *xia yi*. Au risque de susciter un conflit avec son père, il donne son premier salaire à son ami Xiao Mo pour qu'il puisse être hospitalisé. Pour rendre justice à Xiao Mo blessé à cause de Ji Wen, il cherche Ji Wen tout seul même s'il sait bien que Ji Wen est plus fort que lui. Il ne cesse de chercher Zhu Helai. Quand il trouve l'ex-femme de Zhu, cette dernière nie l'existence de Zhu ainsi que leur mariage, il entre alors chez elle seulement pour déchirer devant elle la photo qui les montre tous les deux, elle et son ex-mari et pour lui demander une goutte de ses larmes. Cette goutte de larme est pour Zhou Qing une preuve que chaque être humain a une conscience et est une preuve du sacrifice de son héros. Zhou Qing aide la fille de Lan Zhou, mais il est différent des autres hommes que cette fille connaît car il n'a jamais pensé coucher avec elle. A la fin du film, dans l'imagination de Zhou Qing, il réalise deux exploits audacieux et héroïques. Pour montrer que c'est imaginaire, le réalisateur décolore les images des séquences concernées. Le premier exploit est que Zhou prend un couteau et se précipite sur Jiang punk. Dans le conflit, la caméra bouge brutalement ; dans les plans poitrines de ce moment urgent, nous voyons bien l'expression du visage et les gestes des mains de Zhou et de Jiang. Zhou est comme un *xia* courageux qui possède le talent des arts martiaux. Le deuxième exploit est que Zhou fait irruption dans le restaurant du coupable qui a aveuglé Zhu et il venge Zhu en crevant les yeux de cette personne. Dans un plan fixe, Zhou casse une vitre pour entrer dans le restaurant ; chaque pas qu'il fait est ferme. Dès qu'il est entré, il se met à courir et la caméra le suit se dirigeant vers le comptoir où se trouve le patron de restaurant. Les plans suivants montrent le saut de Zhou sur le comptoir et le trouble des gens dans le restaurant. Et en prenant le point de vue de ces gens à l'extérieur de bar, nous voyons une main qui sort de comptoir brandissant un couteau, et une autre main qui le retient. Dans un mouvement de caméra travelling qui longe le comptoir, on attend le résultat du combat. Mais tout d'abord, personne n'apparaît. Quand le travelling arrive au milieu

du comptoir, le patron de restaurant est enfin debout et sort du comptoir en cherchant les vigiles. Le travelling va jusqu'au bout du comptoir pour rejoindre le patron et puis ce dernier entre et occupe le milieu de l'image. Mais dès que les spectateurs pensent à se détendre parce que c'est fini, derrière le patron, Zhou entre dans l'image. Il prend un décapsuleur et se jette derrière le patron et le fait basculer sur le comptoir et lui crève les yeux avec le décapsuleur. Zhou apparaît comme un *xia*, Zhou défend la justice par ses actions. Après l'avoir fait, il jette le couteau, lève les mains et attend l'arrivée de la police sans fuir. Il représente l'esprit de « l'homme qui meurt pour son ami qui est son âme sœur[642]. » Et comme un *xia*, il recherche la justice sans avoir peur d'enfreindre la loi.

2.1.3.4. Les femmes dans Jiang hu

Les femmes dans Jiang hu doivent aussi avoir chacune sa façon de survivre. Souvent elles ont aussi une vie instable. Pour survivre, certaines se servent des hommes pour avoir une vie meilleure. Ainsi Fu Shaoying dans ce film dort avec Ji Wen quand ils sont encore adolescents. Quand ils grandissent, elle devient la maîtresse d'un homme riche. En échange elle n'a pas de véritable amour, pas de dignité devant l'homme, même pas de vraie identité : elle transforme son nom chinois en un nom japonais. Si pendant sa jeunesse Zhou Qing était tombé amoureux de Fu Shaoying, lorsqu'il revoit Fu en tant que femme vénale, son beau rêve est mort, il n'éprouve que de la répulsion pour elle.

Il y a aussi certaines femmes, comme l'ex-femme de Zhu. Après que Zhu a perdu ses yeux, elle le quitte et construit une famille avec un autre homme. Mais ce qui est plus inacceptable pour Zhou Qing est qu'elle refuse d'avouer l'existence de son ex-mari, un héros pour Zhou Qing. Donc, Zhou va jusqu'à chez elle pour déchirer devant elle la photo qui la représente avec Zhu. Dans cette scène, même si c'est chez elle, l'ex-femme de Zhu semble troublée. Face à un envahisseur, elle reste debout

[642] Shi Wei Zhiji Zhe Si 士为知己者死, on trouve cette expression dans *Zhanguo Ce* 战国策 (Stratagèmes des Royaumes combattants), dans la partie Zhao Ce.I 赵策一 et dans *Shiji* 史记 (Mémoires historiques), dans la partie les biographies des assassins 刺客列传.

appuyée contre un téléviseur qui est allumé mais sans images. L'ambiance est très désagréable. Enfin avant de sortir de chez elle, Zhou lui demande une goutte de ses larmes. Dans l'idéal de Zhou Qing, un homme bien est celui qui est fidèle, cette goutte de larme est demandée pour Zhu, mais aussi pour la justice : la goutte de larme est une preuve avouée qu'elle n'est pas quelqu'un de bien.

Il y a aussi certaines femmes qui comptent sur elles-mêmes et vivent dans ce cruel Jiang hu courageusement, comme la fille de Lanzhou. Elle avorte silencieusement après s'être séparée de son compagnon, elle retourne à la vie comme si rien n'était arrivé. Dans les films d'avant les années quatre-vingt-dix, la naissance d'un enfant signifie souvent l'arrivée de l'espoir dans une famille et dans la nation. Mais on trouve souvent le refus de l'enfant dans les films des réalisateurs de la sixième génération. Par exemple, dans *Les Bâtards de Pékin (1993)*, dès le début du film, un jeune couple discute d'avortement. Dans le film *The Days (Dong chun de Rizi, 1994)* Chun avorte de l'enfant qu'elle a eu avec Dong pour le quitter et vivre aux Etats-Unis. Dans *Platform (2000)*, dès que Zhang Jun apprend que sa compagne est enceinte, il lui demande de se faire avorter. Donc, les personnages dans les films de la sixième génération non seulement refusent d'avoir un père, mais aussi refusent d'être pères ou parents. Leur vie est déjà pleine de chaos et ils n'ont pas encore la volonté, ni la capacité d'assumer la responsabilité d'une autre vie.

Malgré les difficultés de la vie, la fille de Lanzhou reste à Pékin toute seule. Elle reste imperturbable quand Jiang punk la harcèle. Elle considère son corps comme extérieur à elle-même. Quand elle joue de l'instrument Pipa devant Zhou Qing, à travers la musique qui purifie l'âme, Zhou Qing découvre une femme qui a une âme pure. On peut dire que dans ce Jiang hu troublé, elle garde la tranquillité et la pureté de son âme en s'exilant de son corps. A la fin du film, Zhou Qing la demande en mariage, en même temps il exprime son aspiration en disant simplement « On peut monter ensemble la montagne d'épées et se mettre dans la mer de flammes mais on n'est pas obligé de coucher ensemble ». Pour Zhou Qing, la fille de Lan Zhou est une compagne idéale pour gagner leur vie en errant dans Jiang hu. Entre les deux femmes

que Zhou a aimées et aime, si Fu Shaoying est une femme fatale mais dangereuse, la femme de Lanzhou est pure et naïve. Ces deux femmes montrent que dans le Jiang hu, les femmes sont à la fois un objet de désir et un symbole de danger pour l'homme. Cela nous évoque plusieurs films des réalisateurs de la sixième génération dans lesquels les femmes ont le même visage mais des caractères totalement différents. Par exemple, dans *Suzhou River (Suzhou He*, Lou Ye, 2000), Zhou Xun interprète à la foi Mudan et Meimei, Dans *Eclipse de lune (Yue Shi*, Wang Quan'an, 1999) Yanan jouée par Yu Nan découvre qu'il y a une autre femme Jia'niang qui a une apparence semblable à la sienne. Aussi, dans *Green Tea* (*Lü Cha*, Zhang Yuan, 2003), le héros est perplexe devant deux femmes qui ont une apparence semblable mais des caractères différents.

Finalement, la femme de Lanzhou refuse la demande en mariage de Zhou Qing, parce qu'elle n'a que dix-neuf ans. Mais en fait on peut définir leur amour comme une fraternité ou une camaraderie entre deux sexes différents : l'attirance entre eux est venue de l'âme, de la volonté de rester purs et intègres dans le Jiang hu. A la fin du film, le fait que la fille de Lan Zhou et Zhou Qing partent chacun de leur ville natale pour rejoindre la ville de Zhu montre que dans leur relation, ils ont une conviction commune.

Conclusion

Pour le cinéma de la sixième génération, par rapport à la présentation des problèmes sociaux qui sont une critique du gouvernement, nous dirions plutôt que ce cinéma montre le changement brutal et douloureux de la société provoqué par le développement de l'économie et la mondialisation de la culture. C'est grâce au développement économique de la Chine et à la mondialisation que la vie des « minorités » et la vie intérieure sont présentées sur les écrans. Selon Homi K. Bhabha la force de la mondialisation permet d'attirer notre attention sur ce qui est à la

marge[643]. Ainsi le travail des réalisateurs de la sixième génération est une force qui rend visible les minorités et les individus marginaux.

Donc, s'il doit exister une idéologie dans le cinéma des réalisateurs de la sixième génération, cela doit être l'humanité. Et s'il existe un pouvoir du discours gouvernemental et commercial, le travail de la sixième génération dans les années quatre-vingt-dix est de briser ces discours du pouvoir. Jia Zhangke a dit « Je voudrais me soucier des gens ordinaires avec le cinéma, au cours du temps, ressentir la joie et la douleur de chaque vie ordinaire[644]. » Face aux critiques expliquant que ces réalisateurs ignorent la majorité et ne représentent que des gens marginaux, montrant ainsi les défauts de la société, certains chercheurs ne sont pas d'accord. Par exemple, Wang Xiaolu indique que si les peintres dans le film *Mengyou* (réalisé par Huang Wenhai) sont marginaux, dans beaucoup de films, les mineurs, les ouvriers qui viennent de différentes provinces ne sont pas des marginaux, mais ils font partie du peuple : dans la société chinoise d'aujourd'hui, les gens les plus nombreux se situent en effet à la marge de la société. Le fait que leur vie soit considérée comme un spectacle étrange montre que notre société manque d'égalité et de justice. En effet, en un certain sens, les médias ne parlent pas de leur vie et on considère finalement les gens puissants dans la société comme la majorité[645]. La mondialisation rend à la majorité marginalisée un statut politique, économique et culturel. La description de cet état marginal devient un thème important à cette époque. En ce sens, le cinéma de la sixième génération traite bien ce sujet de l'époque.

---

[643] Voir dans le discours au nom de « The Black Savant and the Dark Princess » que Homi K. Bhabha a adressé lors du forum supérieur de post colonisation du Qing hua-Haword (清华- 哈佛 后 殖 民 理 论 高 级 论 坛) à L'Université Qinghua le 25 juin 2002. Cité dans Wang Ning, *L'analyse culturelle du cinéma chinois à l'ère de la mondialisation*.

[644] Huang Jiao 黄佼, *Jia Zhangke Dianying de Meixue Fengge Yanjiu* 贾樟柯电影的美学风格研究 (La recherche de l'esthétique dans les films de Jia Zhangke), Pékin 北京, Shoudu Shifan Daxue Chubanshe 首都师范大学, 2006.

[645] Le magazine HuKan, « Duli Dianying Bawen : Wang Xiaolu, Caokai Fangtan 独立电影八问: 王小鲁, 曹恺访谈 (Huit questions sur le cinéma indépendant : interview de Wang Xiaolu et Cao Kai) », *Hua Kan 画刊*, 2015, n°6, p.28-31.

Après les années deux mille, les films des réalisateurs de la sixième génération subissent une transformation due à une pression intérieure et extérieure de la Chine, par conséquent, ils sortent de l'ombre et deviennent plus commerciaux. En 2003, on voit dans le film *La Triade du Papillon* réalisé par Lou Ye, un thème de *mélodie principale* : un héros national dans la guerre, interprété par de grandes stars comme Zhang Ziyi et LiuYe. Et dans *Green Tea* réalisé par Zhang Yuan, on voit une histoire d'amour interprétée par Zhao Wei et JiangWen. Avant leurs films étaient caractérisés par un style personnel, mais désormais ils peuvent être classés dans un genre, amour, western, thriller etc. C'est le résultat de l'attention portée sur aux spectateurs populaires et aux profits du marché.

IV.2.2. Le cinéma populaire des années quatre-vingt-dix

Une des réalités importantes pour la Chine des années quatre-vingt-dix est l'élévation de la culture populaire. Avec une perspective commerciale évidente et la satisfaction du désir d'expression des peuples, la culture populaire avance côte à côte avec la puissante culture étatique et la culture élitaire. En même temps, depuis les années quatre-vingt-dix, dans le domaine de la recherche sur l'histoire contemporaine se pose la question de savoir s'il existe, dans l'histoire contemporaine chinoise, une société civile. L'impact de cette question ne concerne pas seulement la réponse, mais ouvre aussi la perspective d'examiner et d'observer la Chine contemporaine à travers la relation entre l'Etat et la société. Ce débat montre que les Chinois commencent à se dégager des valeurs traditionnelles dans lesquelles la politique et la société font un et où la nation prend toujours la première place. Les Chinois commencent à se considérer comme citoyens et font plus attention à leur liberté et à leurs propres droits que l'Etat doit s'engager à assurer pour tous les citoyens.

Dans le domaine du cinéma, à partir des années soixante-dix, le nombre de spectateurs chinois baisse. En 1979, il y avait 29,3 milliards d'entrées, mais ce chiffre

tombe à 300 millions en 1994[646]. Depuis la fin des années quatre-vingts, beaucoup de cinémas ont fermé ou se sont transformés en discothèques, en salles vidéo et en salles d'arcade etc. Mais depuis la fin de 1994 la Chine a autorisé l'importation de dix films étrangers par an, la situation du marché du cinéma a donc un peu changé. Le box-office de l'année 1995 a augmenté de 15% par rapport à 1994. Mais sous l'influence de la généralisation de la télévision et du phénomène de piratage en Chine, ainsi que de la diversification de l'offre de loisirs, le marché cinématographique chinois ne satisfait pas l'attente des spectateurs chinois.

Il est intéressant de noter que grâce à l'importation de films étrangers dont la plupart sont hollywoodiens, les Chinois ont découvert deux choses : premièrement, un spectacle qui contient un imaginaire décontracté, ainsi qu'un spectacle visuel fondé sur une technique industrielle ; deuxièmement, une voie, qui permet aux spectateurs chinois de ressentir leur propre identité et leurs différences avec les autres qui sont étrangers, mais en même temps, les Chinois partagent avec le monde extérieur une compréhension, des émotions et des réflexions universelles à travers le plaisir d'être au cinéma.

Grâce à ces films étrangers, le marché intérieur chinois est plus dynamique, même si ces dix films occupent presque toute la recette du box-office annuel[647]. Par exemple, en 1995, la recette du box office des dix films importés représente 80% de celle de toute l'année du marché du cinéma chinois. Mais le point de vue positif est que ce phénomène montre aux cinéastes chinois le pouvoir potentiel qu'ils peuvent obtenir sur le marché cinématographique chinois.

Devant cette réalité, les cinéastes chinois ne cessent de chercher des solutions pour sauver le marché des films chinois. Au début de 1995, l'avant première du film

[646] Nie Wei, Du Liang 聂伟 杜梁, « 20 Years of Films with Independent Infrastructures“看得见”与“看不见”的海外大片：分账片引进二十年 », *Contemporary Cinema 当代电影*, 2014, n°11, p.154-158.

[647] Yu Deshu, Tian Wanting 喻德术 田婉婷, « Yinjin pian 20 nian : Piaofang Zengzhang 351bei, Piaojia Zengzhang 11 bei 引进片 20 年：票房增长 351 倍, 票价涨 11 倍 (Films importés en 20 ans : la recette du box-office a été multipliée par 351, le prix de billet par 11) », China News Service 中国新闻网 (http://www.chinanews.com/yl/2013/09-02/5234371.shtml), le 2 septembre 2013.

Jackie Chan dans le Bronx a eu lieu pendant le nouvel an traditionnel chinois en Chine et dans tous les lieux où on parle la langue chinoise. Sur le marché de la Chine continentale, ce film a rapporté 95 millions de yuan (la recette annuelle en 1995 était de moins d'un milliard). Ce chiffre énorme a choqué les cinéastes chinois de l'époque. La compagnie du cinéma *la cité interdite de Beijing*[648] dirigée par Zhang Heping s'est inspirée de ce succès, et a élaboré trois conditions pour réaliser un nouveau genre de films. Zhang Heping explique que premièrement, ce genre de film doit être tourné pour être projeté pendant le nouvel an chinois, donc le contenu du film doit s'harmoniser avec l'ambiance joyeuse de la fête ; deuxièmement, cela doit être une comédie et doit finir bien ; troisièmement, les héros principaux doivent être interprétés par des stars très connues qui ont le pouvoir de faire venir les spectateurs. Selon l'appellation des Hongkongais, ce genre de film est appelé *film qui célèbre le nouvel an* (He Sui pian).

Ainsi, le film *The Dream Factory* (1997) réalisé par Feng Xiaogang est sorti une semaine avant le nouvel an de 1998. Aujourd'hui, nous donnons beaucoup de significations à ce film. Par exemple, sa sortie à la fin de l'année 1997 marque une nouvelle période du développement de la commercialisation du cinéma chinois. Son succès accélère le développement de la commercialisation et apporte une influence profonde pour les films chinois suivants depuis la production jusqu'à la distribution. C'est le premier film depuis 1949 (la fondation de la République Populaire de Chine) qui est tourné pour une période spéciale. C'est le premier film chinois dont le réalisateur pour sa rémunération prélève le pourcentage qui correspond à l'intérêt que ce film a suscité sur le marché. On a investi 4 millions de yuan dans *The Dream Factory*, mais ce film en a rapporté 36 millions. Et le réalisateur Feng Xiaogang dont la rémunération devait être de 300 mille yuans en a gagné 1,1million. Tous les cinéastes chinois sont enthousiastes. Le succès de *The Dream Factory*, c'est l'espoir

[648] Note : La compagnie du cinéma *la cité interdite de Beijing* est fondée en 1996 avec un capital national. Elle poursuit à la fois le politiquement correct et une meilleure recette du marché. Elle représente un changement remarquable depuis le milieu des années quatre-vingt-dix : l'alliance de la force politique et du capital ; qui tous deux construisent une complicité en en tirant chacun un intérêt.

de sauver le marché du cinéma chinois. A partir de 1997, un film de Feng Xiaogang est présenté en Chine presque à chaque nouvel an. *Be There or Be Square* (1998), *Sorry Baby* (1999), *A Sigh* (2000), *Big Shot's Funeral* (2001), *Téléphone mobile* (2003), *Un monde sans voleur* (2004) etc. Regarder un *film à célébrer le nouvel an* de Feng Xiaogang semble devenir un programme habituel pendant le nouvel an chinois pour beaucoup de Chinois.

Les films qui célèbrent le nouvel an de Feng Xiaogang sont devenus une marque qui a gagné la fidélité des spectateurs chinois. Au niveau du box-office, ils deviennent l'unique marque cinématographique chinoise qui puisse concurrencer les films étrangers. C'est un progrès important pour le film commercial chinois et c'est aussi le retour des spectateurs chinois dans les salles de cinéma.

Le succès de ce genre de films montre aussi que les créateurs ont un jugement correct sur le changement des spectateurs : ils passent « d'un apprentissage à la culture à une consommation de la culture[649]. » Dans la Chine de cette époque, les Chinois, surtout ceux de la classe moyenne, ne font plus face au problème de survie, mais devant la perspective matérielle remplie de tentations, ils éprouvent un besoin de plaisir et de consommation. Leur conscience de soi est plus forte, même s'ils savent qu'ils ne sont pas le centre du monde, inconsciemment, ils mettent leurs désirs, leurs propres besoins au centre. En même temps, à cause du rythme et de la pression de la vie urbaine, ils ne vivent plus calmement, ils sont parfois perdus et vivent dans l'angoisse. Ils en ont assez du sérieux et des discours autoritaires. Ils cherchent des expériences communes et un échange sentimental avec les autres pour se dégager du sentiment de solitude.

Les cinéastes des *films à célébrer le nouvel an* ont bien saisi ces changements des spectateurs chinois, surtout, ils font attention à satisfaire les besoins des nouveaux citoyens, ceux qui habitent et travaillent dans la ville et qui sont en train d'émerger

[649] Yin Hong 尹鸿, « Lun Zhongguo Jiushi Niandai Dianying Geju 论中国 90 年代电影格局 (A propos de la structure du cinéma chinois des années quatre-vingt-dix) », Editeurs Li Suyuan, Hu Ke, Yang Yuanyin 郦苏元,胡克,杨远婴, *Xin Zhongguo Dianying Wushi Nian* 新中国电影 50 年(50 years of Chinese Film since 1949), Beijing 北京, 2000. p.329.

dans la société chinoise. Ces films représentent la culture populaire urbaine chinoise qui correspond bien aux habitudes et à la psychologie des spectateurs et des citoyens chinois. En effet, nous trouvons dans ces films une combinaison des actualités sociales locales et de la culture populaire. Les personnages plaisantent avec la culture et les expériences sociales parfaitement connues des Chinois, ils utilisent de façon spontanée les expressions à la mode en y mélangeant les expressions politiques, cela donne un humour qui efface la solennité des discours politique, autoritaire et héroïque. Etant donné que les sujets abordés sont sans importance dans la vie quotidienne, ils évitent les conflits avec l'idéologie courante de la Chine. Cet humour et ces histoires joyeuses forment une ambiance de festival populaire. En un certain sens, de la forme à la fonction, les films de Feng Xiaogang ressemblent à certains programmes de gala du Nouvel An de la Télévision centrale de Chine (CCTV). Et désormais, comme un rite, on regarde un film de Feng Xiaogang pour passer un bon moment pendant le nouvel an.

Le succès des films de Feng Xiaogang est dû à ces trois éléments : la mise en scène de Feng Xiaogang, l'origine du scénario écrit par Wang Shuo et le jeu de l'acteur Ge You.

L'acteur Ge You n'est pas un bel homme, au contraire, il est laid, cependant cela ne l'empêche pas d'être bien accueilli par les spectateurs chinois et d'avoir une place importante dans les *films à célébrer le nouvel an*. Grâce à son interprétation parfaite du petit citoyen, et à son accueil par les spectateurs, Ge You apparaît presque toujours comme le héros principal dans les films de Feng Xiaogang où les actrices changent tous les ans. Il devient même le symbole du petit citoyen gentil, sincère, malin, pragmatique et bavard.

Wang Shuo 王朔 (1958-) est souvent considéré comme un écrivain et scénariste rebelle. Ses propos : « je suis un gangster, je n'ai peur de personne », « STP, ne me considère pas comme un humain » détruisent le sérieux et le sublime. Sa littérature est appelée « la littérature hooligan » (Pizi Wenxue, 痞子文学). D'après un autre écrivain, Wang Meng, les romans de Wang Shuo « ne sont pas faits pour

poser des questions, ni pour répondre à des questions […] il ne décrit aucun personnage historique significatif, c'est-à-dire qu'il ne considère pas les personnages comme des hommes historiques ou sociaux. Il n'exalte pas la vérité, le bien ni le beau, et ne blâme pas le faux, le mal ni le laid de sorte qu'il ne fait pas de différence entre les deux, […] sa littérature ne se charge pas des mots qui ont du poids[650]. » Son nihilisme et son anti-intellectualisme latents sont une manière de résister à l'oppression portée par les discours puissants des élites. Dans ses romans, l'ironie sur la culture élitaire des intellectuels et sur leur façon de croire qu'ils ont la responsabilité d'apporter les Lumières aux peuples est dominante.

Le réalisateur Feng Xiaogang (1958-) commence à coopérer avec Wang Shuo au début des années quatre-vingt-dix. Feng a déclaré qu'il a appris le sens de l'humour chez Wang Shuo, surtout à la faveur des expressions humoristiques d'autodérision et d'auto condescendance (Ziwo Tiaokan 自我调侃) et d'une vision inversée. Bien que plus tard Feng écrive le scénario tout seul, on voit toujours l'influence de Wang Shuo, mais plus douce : la satire est moins mordante et il ajoute dans le récit beaucoup de tendresse.

Cependant le succès de Feng n'est pas dû essentiellement à son comique, mais à sa conception du cinéma : il considère que la qualité esthétique d'un film est aussi importante que sa qualité commerciale. Dès le début de sa création cinématographique, il a considéré le cinéma à la fois comme un art et comme un commerce.

Feng n'a pas fait d'études de cinéma, il est entré dans l'armée après le lycée, puis il a rejoint le domaine du cinéma en 1984 en tant qu'architecte chef décorateur. Et plus tard, il a participé à la mise en scène. C'est à travers ces expériences diverses qu'il a appris le cinéma. C'est aussi pourquoi nous ne trouvons chez lui ni conscience élitaire ni idéalisme.

[650] Wang Meng 王蒙, « Duobi Chonggao 躲避崇高 (Eviter du sublime) », *Du Shu 读书*, n°1/1993, p.10-11.

En effet, dès qu'il est entré dans le domaine du cinéma, c'était tout d'abord un métier qui lui permettait de gagner sa vie. Il était différent des réalisateurs de la cinquième génération qui avaient bénéficié du soutien financier de l'Etat dès le début de leur carrière, tandis que lui, dès le début, il a cherché les fonds lui-même, et il attend donc, un retour sur investissement pour pouvoir continuer à créer. Il se rend compte ainsi très tôt de la place importante de la promotion du film, et surtout de la distribution. Il a attribué le succès de son film *The Dream Factory*, en grande partie, à la distribution. Il a dit que « si la distribution de *The Dream Factory* atteint cinq millions de yuan à Beijing, c'est raisonnable ; si elle atteint sept millions, c'est n'est pas seulement grâce à sa qualité artistique, mais il s'agit de manipulation commerciale ; si elle atteint neuf millions, dix millions, il y a en effet un travail important de publicité et d'opération commerciale, mais cela ne vient pas du réalisateur[651]. »

D'ailleurs, avant qu'il réalise *The Dream Factory,* sa série télévisée *Face postérieure de lune (月亮背面, 1997)*, son film *Vivre dans une situation déconfite (过着狼狈不堪的生活,1996),* et aussi un film pour lequel il a écrit le scénario et qu'il a tourné avec Wang Shuo *Je suis Ton père (我是你爸爸,1996)* ont tous été censurés, ainsi, personne n'ose lui demander de filmer. C'est dans ce contexte que sa création a subi des pressions venues de l'investissement, de la censure et du marché, donc il s'est efforcé d'étudier le goût des spectateurs et a fait certaines concessions pour la censure.

Avant de réaliser un film, Feng avait déjà participé à deux séries très connues à l'époque : *Stories from the Editorial Board (Bianji bu de Gushi*,1991*)* et *Pékinois à New-York (Beijing ren zai Niuyue*,1993). C'est-à-dire qu'il est entré dans le cinéma par la série télévisée, une forme d'art populaire. Donc, il connaît bien les spectateurs. D'après Feng, il y a deux styles de films que les spectateurs aimeraient voir au cinéma, ce sont aussi les deux caractéristiques du *film à célébrer le nouvel an* : le

[651] Cité dans Hua Hongyan 花宏艳. Fu Yong 付勇, Feng Xiaogang Dianying Pinpai Yanjiu 冯小刚电影品牌研究(Recherche de la "marque" du cinéma de Feng Xiaogang), *Film Literature* 电影文学, 2010, n°8, p.22-23.

premier style est « une vérité proche de la vie[652] », le film reflète la vie comme un miroir. C'est pourquoi dans ses films il y a toujours une ambiance de vie quotidienne pas comme ceux des réalisateurs de la cinquième génération qui ont une aura humaniste ou philosophique. Le deuxième style est idéaliste, le film montre ce que les spectateurs ne trouvent pas dans la vie réelle, mais ce qu'ils aimeraient voir.[653] Si nous supposons qu'il existe deux sortes de films idéalistes, les uns dépendant de gros budgets, des grandes productions, avec une technologie pointue, des effets spéciaux etc., les autres étant les films de Feng. Dans le contexte de l'époque, Feng ne peut produire que des spectacles qui coûtent moins d'argent donc ce style idéaliste doit être élaboré par l'histoire du film, et non par les effets visuels. Par conséquent, le monde représenté dans ce style réside entre la ressemblance et la non ressemblance avec la réalité. Cela nous évoque la création du rêve maîtrisé par Hollywood. Comme les rêves créés dans les films hollywoodiens, ceux des films de Feng ne relèvent pas de l'inconscience collective, mais des aspirations communes. Donc, regarder ses films est une expérience qui offre la satisfaction de réaliser ses aspirations. Feng considère que regarder un film, c'est comme entrer dans un état hypnotique. Pour lui, un bon film est celui qui ouvre une porte pour les spectateurs, les guide à entrer et les hypnotise pendant deux heures ; le film est un succès si les spectateurs ne se réveillent pas au milieu de ces deux heures[654]. Ainsi, on peut dire que la conception du film chez Feng est semblable à celle d'Hollywood. Feng a interprété ces deux styles en offrant des spectacles populaires (人民性 Ren min xing) et qui font rêver (传奇性 Chuanqi

[652] Chen Shangrong 陈尚荣, « Feng Xiaogang Shangye Dianying de Shichang Guannian 冯小刚商业电影的市场观念 (Le concept commercial des films de Feng Xiaogang) ». *Yishu Guangjiao* 艺术广角, 2004, no4, p.32-35.

[653] Yu Shaowen 余韶文, « Feng Xiaogang Tan Dianying Yishu 冯小刚谈电影艺术 (Feng Xiaogang parle de l'art cinémathographique) », *21 Shiji* 21 世纪, 1995, n°3, p.14-16.

[654] Ma Zhi 马智, « Wo de Dianying shi Cuimianshu : Feng Xiaogang Fangtan 我的电影是催眠术:冯小刚访谈(Mon film est un hypnotisme : une interview à Feng Xiaogang) », *Dazhong Dianying*.大众电影,2003, n°13.p.28-29.

xing)[655]. En conséquence, Feng part toujours du peuple pour créer des rêves qui lui sont destinés.

Son étude de l'intérêt des spectateurs montre que dans le nouvel environnement du marché, Feng ne poursuit pas aveuglement la supériorité de l'art. Il respecte le besoin du marché, et utilise ses films pour « servir le peuple[656] ».

Il souligne l'importance de l'opération commerciale et du marché, mais cela ne veut pas dire qu'il sacrifie la qualité artistique à l'intérêt commercial, au contraire, nous voyons souvent dans ses films une ironie ou une critique artistique du commerce et de la culture de consommation, l'exemple le plus typique étant son film *Big shot's funeral* (*Da Wan*, 2001), dans lequel le héros You You interprété par Ge You, transforme des funérailles en une scène qui comporte de nombreuses publications commerciales. Bien sûr Feng à la fois profite et critique le commerce selon le point de vue postmoderne pour lequel la valeur se caractérise par sa relativité, son indétermination et sa fragmentation. Mais surtout, dans cette attitude ambiguë nous voyons que Feng est prudent sur l'utilisation du commerce dans la création artistique.

Même s'il est prudent sur l'utilisation des éléments commerciaux, il ne comprend pas l'ignorance ou le mépris des principaux cinéastes de Chine continentale pour le film commercial. Feng trouve ce phénomène étrange : alors que la plupart des réalisateurs à Hongkong produisent des films commerciaux, en Chine continentale, c'est le contraire : la plupart des réalisateurs tournent des films d'art et d'essai, et très peu de réalisateurs des films commerciaux[657]. Il trouve aussi que, en Chine, beaucoup de monde oppose les deux dimensions, commerciale et esthétique. C'est pourquoi il

---

[655] Tan Zheng 谭政, Feng Xiaogang 冯小刚, « Woshi Yige Shimin Daoyan 我是一个市民导演 (Je suis un réalisateur citoyen) », *Dianying Yishu* 电影艺术, 2000, n°2. p.44-48.

[656] Tao Ye 陶冶, *Daoren Shang de Wuzhe : FengXiaogang Dianying Yanjiu* 刀刃上的舞者：冯小刚电影研究 (Danseur sur l'arrête du couteau : recherche du cinéma de Feng Xiaogang), Shanghai 上海, Sanlian Shudian 三联书店, 2007, p.4.

[657] Feng Xiaogang en parle dans une conférence à l'Institut du cinéma à Pékin, cité dans Yu Xueshi 玉雪石, « Feng Xiaogang : Zhongguo Shangye Daoyan Diyiren 冯小刚：中国商业电影导演第一人 (Feng Xiaogang : le réalisateur le plus important du cinéma commercial chinois) »,*Knowledge Economy* 知识经济, 2001, n°4, p.77-79.

existe en Chine une séparation entre les films de *mélodie principale*, les films esthétiques et les films commerciaux. Feng insiste à plusieurs occasions sur l'importance du film commercial qui peut sauver le marché chinois et financer la création de films esthétiques.

Cependant, les films commerciaux de Feng suscitent peu d'intérêt dans le milieu du cinéma chinois (jusqu'au milieu des années deux mille, précisément, après la sortie de son film *Héros de guerre* en 2007), et on peut dire que Feng était peu considéré en tant que réalisateur. Ce désintérêt a deux causes. La première, c'est que contrairement aux films de *mélodie principale* et aux films esthétiques, le film commercial était souvent considéré comme ayant moins de valeur artistique. En conséquence, il n'y a pas de place pour ce type de films dans les conférences, ni dans les études cinématographiques. La deuxième cause, c'est que, face à la culture étatique et élitiste, les films comiques sont peu présentables. Par conséquent, certains fans de films esthétiques considèrent les films de Feng comme l'équivalent de séries télévisées mises sur grand écran, et pour eux le fait que Feng Xiaogang devienne célèbre est une tragédie culturelle[658]. Nous voyons que même dans la censure, ses comédies commerciales sont regardées avec indifférence et même mépris : le commentaire de l'Etat pour son film *The Dream Factory* était très simple : « il n'y a ni profit (à la société), ni mal[659]. »

Dans ce contexte, Feng, malgré le succès de ses trois premiers *films à célébrer le nouvel an,* s'est demandé s'il continuait à suivre ce chemin. A travers le mépris qu'il a subi et ses doutes, nous voyons que la tradition culturelle : « La littérature et la culture doivent révéler le Tao » existe toujours dans le domaine de la culture. Même si la société chinoise était dans une période de « transformation de la marchandisation », les artistes aspirent toujours à l'art pur et croient dans le rôle éducatif de la culture. Feng dénonce souvent ces idées préconçues sur le commerce

[658] *Ibidem.*

[659] Wang Yichuan 王一川, « On Feng Xiaogang's Movies : If You Are the One 冯氏贺岁喜剧传统的延续与变化 », *Contemporary Cinema* 当代电影, n°2/2009, p.21-23.

qui nuisent à la participation du cinéma chinois dans les concours du marché international. Donc, Feng, dans le cinéma chinois, est un exemple qui montre que l'on peut harmoniser la qualité artistique et la dimension commerciale.

Etant donné que le succès de Feng est atypique par rapport aux réalisateurs précédents, et que son importance (dans le cinéma populaire) n'est pas reconnue par le milieu académique du cinéma chinois dans les années quatre-vingt-dix, il imagine une métaphore pour qualifier la relation entre ses créations et celles des autres réalisateurs esthétiques. Dans cette métaphore, il considère l'histoire du cinéma chinois comme un palais.

« Les réalisateurs de la quatrième génération représentés par Xie Fei, occupent ce palais et ils en ferment la porte. Mais les réalisateurs de la cinquième génération entrent en forçant la fenêtre. Dès alors, la quatrième génération et la cinquième mènent une vie tranquille dans le palais. Mais ils ne pensent jamais que la sixième génération est entrée aussi, mais par le souterrain. Quand je suis devant ce palais, il est impossible d'entrer, et même si je réussissais à entrer, il n'y aurait plus de place pour que je m'installe. Du coup, je construis un autre bâtiment à côté de ce palais dans lequel je suis bien. Et à ce moment-là, je trouve que le palais est trop étroit, et je ne souhaite plus y entrer même si on m'invite. Actuellement, vu que je suis bien, certains, dans le palais, pensent à en sortir, et même certains ont commencé à sortir la tête[660]. »

A travers cette métaphore vivante, nous voyons que le développement du cinéma chinois suit toujours un chemin académique. Dans ce contexte ou cette tradition, à cette époque, il est encore difficile pour les autres (qui ne sont pas élèves des cinéastes précédents, ou qui n'ont pas fait leurs études à l'école du cinéma) d'entrer et d'être reconnus dans ce milieu. Il y a donc un problème dans le cinéma chinois : il y a une force historique et autoritaire qui laisse peu d'espace pour ceux qui n'ont pas une « bonne origine » et on voit qu'il n'y a pas de variété dans le cinéma et chez les réalisateurs chinois. C'est en 2005 que Feng a écrit cette métaphore, c'est le

[660] Jin Longsheng 金龙晟, *Piaofang Dawan Feng Xiaogang* 票房大腕冯小刚 (Feng Xiaogang : une (grande) vedette de Box-office), Beijing 北京: Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国广播电视出版社, 2005.

moment où les cinéastes chinois commencent à prendre conscience de l'importance de l'aspect commercial du film, c'est ce que Feng exprime quand il dit que certains sortent la tête du palais.

Cette métaphore de Feng révèle clairement la place spéciale et même à part de Feng en tant que réalisateur chinois : il n'apparaît dans aucune génération de réalisateurs. Il est hors de cette liste chronologique. C'est peut-être un bon signe pour la diversité du cinéma chinois ainsi que celle des cinéastes chinois.

Les films de Feng Xiaogang sont considérés comme un miroir de la société actuelle. Ils reflètent des images abondantes et variées de la Chine pendant la transformation de la société. Ces films sont différents de ceux de la cinquième génération qui offrent une réflexion sur la culture. Ils proposent une nouvelle image de la Chine actuelle et restaurent le point de vue des citoyens. Ses films montrent le contexte culturel de la Chine de l'époque et mettent en valeur aussi le divertissement et la consommation. En combinant l'intérêt populaire et le comique, ils mettent en place un modèle de production des films dans lequel, tous les processus comme le tournage, la projection et la diffusion tiennent compte du marché. Feng Xiaogang a trouvé un chemin efficace pour le cinéma commercial chinois.

The Dream Factory

La Fabrique de Rêves est le film qui permet à Feng Xiaogang de devenir célèbre. Dans l'histoire du cinéma chinois, il n'est pas exagéré de dire que ce film ouvre une nouvelle ère du cinéma chinois avec un style que l'on nommera *Les films à célébrer le Nouvel an*.

L'histoire de *The Dream Factory* est celle de quatre cinéastes en chômage qui créent une entreprise intitulée « Une journée de voyage dans un bon rêve » (好梦一日游) pour permettre à leurs clients de passer une journée dans leur rêve. Ils accueillent sept clients, chacun veut faire l'expérience de vivre d'une autre façon ou comme quelqu'un d'autre : un petit patron de librairie a envie de devenir le général Patton ; un chef bavard a envie de devenir un héros discret ; un homme qui a épousé une femme

soumise voudrait connaître la soumission ; un jeune homme qui a perdu confiance dans la vie à cause de plusieurs échecs sentimentaux voudrait trouver l'amour ; un riche qui en a assez de manger toujours très bien veut essayer de vivre dans la pauvreté ; une star qui se tourmente pour être très populaire voudrait être une personne ordinaire ; un couple qui n'a pas d'appartement à Pékin voudrait passer le dernier moment de la vie de la femme qui est malade dans leur propre appartement. Après le voyage dans ces rêves, chacun se rend compte qu'il n'a pas besoin de vivre dans le rêve pour être heureux, parce que le bonheur existe déjà dans leur vie réelle. Le fait d'aider les gens enrichit aussi la vie de ces quatre cinéastes et réunit deux cinéastes de cette entreprise.

2.2.1. L'hybridité du corps : corps affronte les circonstances

Dans *The Dream Factory* la première chose qu'on remarque, c'est le déguisement des acteurs et des actrices. Nous pouvons même faire une liste des identités différentes que chaque membre de cette entreprise a jouées. Par exemple, la seule femme dans cette entreprise, Zhou Beiyan, en plus de son personnage, joue aussi le rôle d'une religieuse, d'un officier, de madame serpent blanc dans l'Opéra de Pékin, de la femme d'un propriétaire foncier, d'une princesse arabe, du manager d'une star. Ces rôles sont très différents depuis le personnage réel d'une religieuse occidentale jusqu'à l'artiste sur la scène de l'Opéra de Pékin, depuis un personnage sérieux qui sert à la guerre jusqu'à une parodie des méchants propriétaires fonciers[661], il y a une grande distance entre ces personnages en termes d'époque, d'espace et de culture. De plus, l'histoire de ce film est faite de sept sketchs, qui n'ont pas de lien les uns avec les autres, chaque personnage apparaît dans une scène indépendante.

[661] Nous trouvons l'image du méchant propriétaire foncier dans beaucoup de romans ou histoire populaire créés depuis les années quarante, par exemple, *La femme aux Cheveux Blancs, Fleur bleu*. Dans ce film, la réalisation du rêve de monsieur You emprunte les personnages et l'histoire de *La femme aux Cheveux Blancs.*

2.2.1.1. Autre possibilité du corps : corps de style hybride

Avant que les corps se déguisent, les personnages ont déjà une identité initiale et fixe, les quatre personnages dans *The Dream Factory* sont des cinéastes au chômage. Dans le contexte de cette époque, même si les films hollywoodiens font beaucoup d'entrées, la situation des films chinois ne change pas. Dans la voix off du début de ce film, Yao Yuan raconte qu'il est un acteur au chômage, et qu'à l'été de 1997 il a ouvert une entreprise avec une autre réalisatrice Zhou Beiyan, un accessoiriste Liang Zi et un scénariste Qian Kang qui sont dans la même situation. Ce qu'il raconte c'est une réalité pour les cinéastes à cette époque. Donc, avant le commencement du film, les spectateurs entrent déjà dans la réalité de l'époque.

Ces quatre personnages vivent à Pékin, ils parlent avec un accent local très caractéristique, ce qui nous donne l'impression qu'ils ne prennent rien au sérieux. En tant que cinéastes au chômage ou comme entrepreneurs face à des clients, ces quatre personnages gardent une position humble, comme ce qu'ils cherchent à accomplir dans leur travail : « tout ce dont le peuple a besoin, c'est ce que nous aimerions lui offrir ».

A travers le comportement de leur propre identité dans la réalité du film, nous pouvons observer leur style de vie. Par exemple nous pouvons analyser une scène dans l'entreprise. Quand madame Qi, qui s'occupe de la propagande de l'Etat dans le quartier, entre dans leur entreprise, Zhou, Yao et Liang qui n'étaient pas concentrés sur le bilan de l'entreprise présenté par Qian Kang, s'élancent tout à coup chaleureusement sur madame Qi. Dans cette scène, madame Qi entre dans l'image en arrière-plan, lorsqu'elle entre nous voyons au premier plan que tous les quatre courent vers elle. Dans ce premier plan pas très net, les dos de Yao Yuan, Liangzi et Zhou Beiyan sont poussés rapidement dans le cadre l'un après autre. Qian Kang était la personne la plus proche de madame Qi, mais il est repoussé par Zhou Beiyan qui arrive après. Dans ce même plan maintenant filmé par une caméra fixe, on ne voit que quelques secondes, Zhou, Qian et Liang debout autour de madame Qi. A droite de madame Qi, d'une main Zhou soutient le bras de madame Qi, de l'autre elle agite un

éventail. A sa gauche, Liang tient une chaise à la main tout en se courbant derrière elle, il ne la pose que quand il trouve une occasion de demander à madame Qi de s'asseoir. Yao qui était hors champ passe en hâte devant la caméra et on comprend plus tard qu'il va chercher un verre d'eau pour madame Qi.

Dans cette image, ce qui est intéressant, c'est aussi qu'on trouve derrière ces personnages, sur le mur du fond, des affiches de l'Etat qui appellent chacun à être responsable dans la société. Sur l'affiche du milieu, entre deux grands points d'exclamation rouges, se trouvent deux mots rouges de grande taille : « la société » et « la responsabilité ». Le sérieux des mots exagérément mis en valeur est accompagné d'un sens superficiel et saugrenu. Cette exagération toute formelle correspond bien aux quatre cinéastes devant le mur. Leur accueil chaleureux de madame Qi semble exagéré, et ainsi leur comportement semble théâtral. Mais ce qui est paradoxal et risible, c'est que si on dit que c'est un jeu, leur jeu n'est pas du tout affecté, mais au contraire, il est sincère et spontané. Sous une apparence théâtrale, ces personnages sont sincères et spontanés.

Ce plan assez long ne se termine pas ainsi. Quand madame Qi veut sortir, Zhou court d'abord vers la porte pour lui ouvrir, et lorsque madame Qi marche vers la sortie, tout le monde la suit de près en faisant la queue. Tout de suite après, dans un plan fixe au niveau poitrine filmé à l'extérieur de l'entreprise, madame Qi s'éloigne, on ne la voit presque plus, parce que les dos des quatre cinéastes occupent tout espace dans le couloir. En la saluant, les quatre personnages se courbent en même temps, même si madame Qi n'en voit rien. Quand la caméra filme les quatre personnages de face, une fois qu'ils se sont redressés, on voit qu'ils suivent toujours des yeux madame Qi et sur leur visage, on voit une expression de respect et une préoccupation. Bref, chez ces quatre personnages, on trouve une exagération formelle dans leurs actions à travers une attitude spontanée et sincère. Cette façon d'agir qui unit deux aspects opposés produit un effet dramatique qui permet à ces quatre cinéastes de transformer leur vie routinière et même ennuyeuse en une vie heureuse et plein d'énergie. La vie réelle devient elle-même un rêve harmonieux.

A travers ce respect exagéré qui se manifeste dans la vie sociale et collective, on voit que ces quatre personnages sont tous des hommes ordinaires, gentils et respectueux de l'ordre social. C'est aussi pourquoi dans les films de Feng, les personnages sont aimables, drôles, et par conséquent, bien accueillis par le peuple chinois.

Si on va plus loin, les quatre cinéastes exercent une profession libérale, ils ne subissent pas de contrainte politique ou bureaucratique, mais à travers leur comportement et leurs paroles, on voit et on ressent toujours les influences du régime institutionnel socialiste. Leur accueil chaleureux, leur respect exagéré pour une dame qui travaille pour l'Etat, nous évoque l'accueil chaleureux du peuple pour les soldats, les cadres et les dirigeants communistes dans les films de propagande qui représentent la révolution et la construction du pays socialiste. En ce sens, nous pouvons considérer le jeu de ces quatre personnages dans ce film comme une imitation des films socialistes. Mais, il est probable aussi que leur façon d'agir ne soit pas une imitation, mais montre que les Chinois de l'époque vivent inconsciemment cette vie qui était hautement politisée. En conséquence, bien que la société s'éloigne de la collectivité socialiste, le comportement de ces artistes libres montre toujours l'influence de la vie collective et institutionnelle dans l'histoire socialiste.

Cette double représentation est montrée clairement dans la séquence de la réunion toujours dans cette même scène. Quand Liang et Yao font des blagues sur la boxe, Qian sérieusement annonce d'un ton ferme et de façon répétitive « en réunion ! en réunion ! » Il parle avec un rythme modéré en faisant exprès de prendre différents tons. Il prend un bocal contenant de l'eau, l'ouvre et marche vers Yao avec le bocal, mais il le referme sans avoir bu. En effet, le bocal d'eau est un accessoire connu pour un cadre fonctionnaire. En Chine, l'image stéréotypée d'un cadre fonctionnaire est celle-ci : le ventre en avant, il prend un bocal de thé à la main, se pavane, agit et parle toujours avec une attitude sereine et sur un rythme lent, mais il souligne toujours certains mots en les accentuant et avec une diction lente. Le bocal d'eau est plutôt un signe qui indique la place supérieure d'un homme : il prend soin de sa gorge, donc, il

est celui qui parle, et celui qui dirige dans une association ou une institution. Ainsi, Qian ne prend pas le bocal pour boire, mais pour ressembler à un cadre.

Il se tourne vers Liang en prononçant d'un ton grave le mot « mais ». Grâce au mouvement panoramique de la caméra, on voit que Liang se concentre sur le programme télévisé, et ne fait pas attention aux parles de Qian. Liang représente la volonté libre d'un individu qui déconstruit le sérieux faux et le formalisme maniéré de la bureaucratie. Qian éteint la télévision sans arrêter de parler de leur travail. Liang lève la main droite pour prendre la parole pour proposer un conseil. Lever la main droite est un acte habituel lié à la discipline révolutionnaire. L'hybridité de ces actions libres et spontanées avec celles venant de la discipline produit un effet humoristique et une illusion que des espaces-temps différents se croisent.

Après que Liang a parlé, Qian lui prend la main, la remet sur le bureau et tapote plusieurs fois sur le dos de sa main en parlant. L'action de tapoter la main de quelqu'un est un peu comme lui taper sur l'épaule ou lui serrer la main, comme on le voit souvent dans les films produits pendant la révolution, pour l'encourager ou lui manifester sa confiance. Dans ces gestes, on peut comprendre d'emblée la relation hiérarchique entre les deux interlocuteurs : celui qui parle et agit a un statut plus haut, c'est souvent un dirigeant révolutionnaire, un cadre ou un instructeur politique, et celui qui écoute et subit l'action a un statut social plus bas, par exemple, c'est un jeune soldat, un membre ordinaire de la masse. Dans ces films, ces derniers n'agissent pas, mais subissent ou réagissent aux actes. Donc, dans ce film, Qian joue toujours le rôle d'un cadre ou d'un dirigeant, Liang n'est qu'un petit employé.

Cependant, lorsque Qian lui tapote la main, Liang la retire rapidement et il prend une cigarette de la même main. Le retrait de sa main est une action qui montre sa volonté personnelle, par laquelle on voit que Liang ne veut pas être touché par Qian, ni jouer « un accessoire » qui renforce Qian dans son rôle de cadre, même s'il se montre tout de suite amical envers Qian : Liang lui propose une cigarette. Ses actes brisent la relation hiérarchique révolutionnaire et permettent une relation d'égalité entre eux, ses actes amicaux brisent aussi un formalisme que Qian cherche à établir.

Grâce à Liang, nous retournons à notre époque économique, non politique et relativement libre. Mais Qian ne cesse pas de jouer son rôle de cadre : il n'accepte pas la cigarette. Il jette un œil sur la cigarette et écarte la main de Liang tout en parlant, comme s'il refusait d'être corrompu par un petit employé. Ainsi, son image de dirigeant est rétablie.

Qian se lève encore et debout au milieu de la pièce, d'un air toujours serein il parle lentement et fermement : « nous devons oser dire non à certaines personnes, sinon notre carrière ne peut pas se développer, sinon nous allons tomber dans un grand échec ». Dans cette séquence, ses paroles, son ton et ses gestes imitent clairement ceux d'un dirigeant révolutionnaire dans l'instruction des jeunes, ce qui montre l'influence de l'histoire révolutionnaire de la Chine. Parler avec un discours politiquement correct, et même grandiloquent, dans une situation qui ne convient pas, donne aux spectateurs un sentiment de décalage et d'absurde, le sérieux et la solennité de ce discours disparaissent, et même deviennent un objet de rire.

L'hybridité[662] des actes à la fois personnels, libres, spontanés et disciplinés, formalistes, hérités de la révolution peut être considérés comme une imitation des codes comportementaux de la révolution afin de produire un effet humoristique, mais comme nous l'avons déjà dit, cela peut aussi être une représentation fidèle de la réalité. A la fin des années quatre-vingt-dix, même si l'économie et la culture de la Chine rejoignent le monde, la Chine n'abandonne toujours pas ses convictions socialistes et son héritage idéologique révolutionnaire. Pour définir cet état ambigu, l'expression « postsocialiste » est souvent le point de départ de la réflexion[663]. Le

[662] C'est un mot emprunté au champ de la biologie et de la botanique où il désigne le « croisement de variétés, de races, d'espèces différentes » (*Petit Robert* 2010, 2009). Par extension, il signifie communément ce qui est « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles » (*Petit Robert* 2010, 2009).

[663] Voir dans Arif Dirlik, « Chongfang Hou Shehuizhuyi : Fansi Zhongguo Tese Shehuizhuyi de Guoau, Xianzai he Weilai 重访后社会主义：反思中国特色社会主义的过去, 现在和未来 (Revisite le postsocialisme : Réflexion sur le passé, le présent et la futur du socialisme aux caractéristiques chinoises) », Traduit par Lü Zengkui 吕增奎, *Marxism & Reality* 马克思主义与现实, n°2009/5, p.24-35. L'auteur Arif Dirlik a écrit cet article dans cette revue à l'occasion de la Fondation de 60 ans de la République Populaire de Chine.

postsocialisme « cherche à maintenir en vie une vision vague du socialisme futur en tant que l'objectif commun de l'humanité tout en niant son rôle immanent dans la détermination de la politique sociale actuelle[664]. » Cette expression dépasse le cadre du capitalisme et du socialisme, et désigne un état ambigu de la Chine pendant la période du passage à l'ère de la mondialisation.

Le postsocialisme de la Chine ne peut pas être séparé des caractéristiques postmodernes de la société chinoise. Chris Berry et Mary Farquhar discutent la question : « Peut-on considérer le postsocialisme comme un complément du postmodernisme ? Est-ce un pastiche des autres styles, est-ce que son ambiguïté et son caractère de jeu en font une partie d'une esthétique parallèle au postmodernisme [665] ? » Selon Arif Dirlik and Xudong Zhang, le postmoderne est aussi la post révolution et le postsocialisme [666]. Donc, avec l'aide des caractéristiques de la postmodernité, nous trouvons une explication pour l'hybridité du style des comportements dans cette période postsocialiste.

Il est reconnu que l'esthétique postmoderniste, comme l'a résumé Nicolas Balutet, « se caractérise par la déconstruction du canon unique et des structures traditionnelles du pouvoir ainsi que par l'hétérogénéité des genres et discours et des nouvelles visions du temps, de l'espace et des personnages[667]». Certains chercheurs considèrent l'hybridité comme un phénomène caractéristique de la postmodernité, par exemple, selon Charles Jencks, l'expression hybride est l'une des nombreuses

---

[664] Arif Dirlik, « Postsocialism? Reflection on socialism with Chinese characteristics ». dans Arif Dirlik, Maurice J. Meisner, *Marxism and the Chinese Experience: Issues in Contemporary Chinese Socialism*, Édition: illustrée,1989, p.231.

[665]Chris Berry. Mary Ann Farquhar, « Post-Socialist Strategies: An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident ». Linda Ehrlich and David Desser, *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994, p.84.

[666] Arif Dirlik. Xudong Zhang, « Introduction: Postmodernism and China », *Postmodernism and China*. Duke University Press, 2000, p.4.

[667] Nicolas BALUTET, « L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d'hybridité », Le blog des Têtes Chercheuses, publié dans *Journée d'études Identité/Identités*, (Http://teteschercheuses.hypotheses.org/1141), consulté le 28, novembre 2016.

variables stylistiques du postmodernisme[668]. Terry Eagleton décrit le postmodernisme comme privilégiant l'hybridité à la pureté, la pluralité à la singularité, la différence à l'identité[669]. La corrélation avec le postmodernisme nous offre un point de vue pour réfléchir sur l'hybridité des comportements dans la Chine à l'ère du postsocialisme. Mais en effet, la raison pour laquelle on ajoute le mot « post » avant « socialisme » indique déjà que l'idéologie socialiste n'est plus unique dans la société.

Comme on le voit dans ce film, une vie encadrée par le régime socialiste et une vie individuelle libre se manifestent en même temps chez les Chinois. De toute façon, cette relation discordante entre l'individu libre et l'homme attaché à l'unité administrative produit un spectacle particulier pour la Chine pendant la transformation de l'économie et crée aussi un effet comique.

De plus, malgré une imitation des langages corporels de l'époque révolutionnaire, les spectateurs ne sentent ni ironie, ni sarcasme vis-à-vis de la politique dans cette façon de jouer. Nous pouvons revenir sur le fait que ce film a bien passé la censure et a eu une mention « ne nuit pas à la société ». Pour mieux le comprendre, nous devons retourner à l'économie de marché. Ce système économique est mis en œuvre par des directives politiques, par conséquent, depuis la mi-quatre-vingt-dix, le pouvoir politique a tendance à s'allier avec les forces du capital, tous deux partagent le même intérêt et cherchent chacun un bénéfice. En conséquence, les films commerciaux ne cherchent pas seulement une meilleure recette au box-office, mais ils pratiquent aussi le principe du politiquement correct. Les films commerciaux de Feng sont des exemples typiques. Donc, même si les spectateurs chinois trouvent partout une imitation des usages politiques, celle-ci n'a pas d'intention mauvaise ou dangereuse pour l'Etat. On peut aussi dire qu'elle ne nuit pas à la société. Elle permet aux spectateurs de trouver dans ces films une vie qu'ils connaissent et une vie très proche de la leur, elle contient aussi un humour subtil.

---

[668] Charles Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, London & New-York.1980, p.32.

[669] Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge, 1997, p.28.

2.2.1.2. La multiplicité de l'identité à travers le déguisement

Dans *The Dream Factory*, l'hybridité du corps se manifeste aussi à travers les corps déguisés. Sous la base de leur identité comme cinéastes au chômage et entrepreneurs, s'établissent d'autres identités qui correspondent à la demande des clients. Les subordonnés du général Patton, les petits employés assistant les fonctionnaires de la dynastie Qing, le couple du propriétaire foncier Huang Shiren[670] et ses serviteurs dans les années quarante, la princesse arabe et ses valets, l'agent d'une star. Chaque identité a ses propres codes vestimentaires, linguistiques et comportementaux, ils sont loin de leur identité initiale de leurs personnages, mais ils doivent harmoniser leur personnalité avec celle du personnage qu'ils jouent, donc, les gens ont souvent besoin de déguisements pour mieux représenter les personnages.

Dans une société de consommation, la consommation est une affaire personnelle selon la solvabilité de chacun, l'individu peut chercher à montrer son identité par l'achat d'un costume, et le corps peut être façonné selon sa propre volonté. Plus généralement, à cause du changement fréquent de la mode et des choix multiples qui s'offrent à l'homme, la reconnaissance de l'identité est plus diversifiée, et les possibilités du corps plus variées. Malgré un jeu de rôle, une parodie ou un service qui répond aux demandes de client, on voit dans ce film que les corps des Chinois ne sont pas figés, au contraire, les Chinois prennent conscience qu'ils peuvent modifier leur corps selon leur propre volonté. Le corps n'est plus figé selon leur identité sociale, une volonté collective ou la routine de la vie, mais il possède beaucoup d'autres possibilités latentes.

Nous voyons dans ce film que, pour accéder à un rêve, la première chose est d'arranger et de disposer un environnement correspondant, et pour l'homme, la première chose est de s'habiller de costumes. La première image de ce film montre un pied chaussé d'une chaussure de l'armée. C'est Yao qui est en train de préparer le rêve

[670] Huang Shiren est un personnage de *La Fille aux Cheveux Blancs*. Il est une figure représentative des mauvais propriétaires fonciers, il est un représentant de la classe possédante qui exploite cruellement le prolétariat.

de son premier client d'être Patton. Lorsque Yao rejoint ce client dans sa librairie, la première chose que ce dernier fait est de se mettre un casque militaire sur la tête. Dès qu'il le met, il cesse de sourire, l'expression de son visage devient sérieuse. C'est quand il met ce casque qu'il se transforme en Patton.

Aussi, à la fin du rêve, nous voyons que Qian et Liang commencent par enlever le costume du client. Ce patron de librairie, plongé encore dans le rêve de Patton, n'accepte pas qu'on lui enlève son costume, il propose donc de prolonger ce rêve plusieurs jours. Face à l'insistance du client, Yao entre aussi dans l'image. Il commence à enlever le casque de la tête de son client, c'est une action qui confirme la fin de ce rêve. Nous pouvons dire que c'est à travers le changement d'habillement que le client réalise le changement de son identité. Quand il a enfin perdu sa cravate et reste torse nu, la confiance en soi de Patton a totalement disparu et elle reste dans le rêve, le patron de librairie retourne dans sa réalité d'homme ordinaire.

On peut trouver la même situation dans le rêve de monsieur You qui veut éprouver le sentiment d'être un souffre-douleur. Avant qu'il commence à tourner la meule, la femme du propriétaire foncier jouée par Zhou lui demande de changer de vêtement. Dans les séquences suivantes, monsieur You est en guenilles. Dans un autre rêve, celui d'un riche qui veut expérimenter une vie dure, quand Yao Yuan l'amène dans la campagne pauvre, il est habillé d'un costume occidental, ce qui est incompatible avec la campagne. Cela montre que même s'il est à la campagne, il ne se rend toujours pas compte de la dure réalité de la campagne. C'est pourquoi tout en mangeant un morceau de maïs, il en jette des grains aux poulets. Mais deux mois après quand Yao vient le cherche pour retourner à la ville, ce riche n'est plus en costume, il est habillé comme les paysans, il est couché sur le haut de l'ancienne porte du village, la tête ébouriffée, le visage crasseux et vêtu de guenilles.

Dans le postmodernisme, l'identité de soi subit une dissociation (par l'autodérision, l'amusement et la superficialité), cela permet une relation plus floue entre l'identité et l'apparence. Cependant, dans les films populaires, c'est souvent grâce à l'apparence et les caractéristiques données par l'apparence que nous pouvons

saisir d'emblée une identité, parce que dans de nombreux films populaires, l'apparence du personnage est souvent établie selon un stéréotype social. Une femme au foyer est souvent habillée différemment d'une femme qui travaille, même dans un endroit où il n'y a aucun lien avec sa profession, par exemple dans la rue. On peut dire que l'identité, par exemple le métier, la classe sociale et le sexe, dépend souvent de l'apparence, surtout du costume pour se manifester. Donc, l'apparence est une étiquette de l'identité qui n'est pas facile à enlever, elle nous aide à acquérir une identité en peu de temps. D'ailleurs, on peut toujours jouer sur les costumes et les accessoires pour donner ou renforcer l'ambiance d'une situation ou provoquer l'émotion des gens. Par exemple une robe de soirée peut mettre en valeur l'ambiance romantique d'une soirée, le casque et cuirasse renforcer la force d'un guerrier.

De plus, il semble que cette relation correspondante entre l'apparence et l'identité sociale soit montrée de façon extrême dans les films populaires. Souvent, le costume, le style de maquillage, de bijoux et de coiffure d'un personnage détermine son identité. Cela se manifeste parfaitement dans les films d'espionnage : chaque fois que le héros et l'héroïne changent d'identité, ils se présentent sous des apparences correspondantes. C'est ainsi que l'on comprend le changement d'identité des personnages de ce film *The Dream Factory*, comme le patron de librairie qui devient le général Patton, un maître de la famille qui devient un serviteur, le riche qui devient un pauvre. Et au fur et à mesure du développement de l'industrie du cinéma populaire, le cinéma a une capacité de plus en plus grande de montrer la correspondance absolue entre l'apparence et l'identité : les nouvelles techniques de fabrication des vêtements et celles du cinéma peuvent rendre dans un film une belle robe encore plus merveilleuse, des haillons encore plus hideux. Dans *The Dream Factory*, ce principe fonctionne aussi. Dans le rêve de monsieur You, Yao et Zhou Beiyan jouent un couple de propriétaires fonciers. Dans les œuvres littéraires créées depuis le mouvement de la réforme agraire mise en œuvre par le Parti communiste chinois (1947-1952), les propriétaires fonciers sont souvent des gens méchants, exigeants et avides. Par conséquent, dans cette scène, Yao et Zhou sont enlaidis : Yao s'est mis une dent

plaquée argent, et Zhou deux dents plaquées or. Yao a des boutons sur le front, et il semble ne pas pouvoir ouvrir les yeux. Zhou a de gros sourcils qui tombent, et à côté de la bouche un grain de beauté qui attire l' attention. Une partie de sa bouche est couverte de rouge à lèvre. Mais dans le rêve d'amour, Zhou devient une élégante princesse arabe, longue robe flottante avec des bijoux brillants, un voile de perles sur le visage, elle a un charme mystérieux.

Dans la culture populaire, le costume est aussi une façon de satisfaire la vue. La beauté des costumes fait partie des éléments qui attirent les spectateurs. De plus, à l'époque postmoderne où la profondeur est déconstruite, et tout est plan, nous voyons la tendance suivante : les valeurs du divertissement, de la consommation et de la proximité avec le peuple sont soulignées, mais pas la vérité. Cela manifeste que la culture populaire travaille principalement sur l'apparence. Bien que le changement d'identité porté par le costume soit superficiel ou temporaire, la correspondance entre l'identité et l'apparence ne fait aucun doute.

D'ailleurs, nous ne pouvons pas choisir notre identité librement dans la réalité, mais nous pouvons créer l'illusion du changement d'identité en changeant de costume. Donc, changer de costume devient une façon de s'éloigner, de changer, même de se révolter contre la réalité banale et difficile à modifier. Cette révolution de la réalité est effectuée par la modification et le fait de cacher notre identité initiale pour établir une ou d'autres identités. Dans ce film, cela est manifesté dans le cas du patron de librairie et celui du jeune homme qui cherche l'amour. Leur vie réelle est plus ou moins banale et désespérée, c'est en entrant dans une autre identité qu'ils s'éloignent de leur soi et retrouvent une confiance en soi. C'est pourquoi le patron de librairie ne veut pas se déshabiller.

2.2.2. Guérir l'esprit des hommes contemporains à travers des expériences corporelles

Nous avons écrit que dans les années quatre-vingt-dix, on ne croit plus au sérieux et au sublime, et ce phénomène induit une montée du jeu (Youxi 游戏), du

rire, de l'amusement. Dans le contexte de l'époque, l'esthétique populaire a repoussé spontanément la tragédie, regarder le cinéma est un acte de consommation, et le but de la consommation de la culture était considéré comme une détente et un amusement. En conséquence, la culture dont le peuple a besoin est « ni la peur, ni la pitié, ni la peine de purifier l'âme, ni la sublimation du sens, seulement la détente du divertissement[671]. » Le jeu, le rire et l'amusement permettent d'oublier le stress du travail, de survivre et de développer l'économie. Ainsi, est mise en valeur la fonction de thérapie de la culture populaire.

Feng tourne des comédies, ses films détendent les spectateurs, mais Feng n'avoue pas qu'il s'oriente vers la comédie, il ne veut pas que les spectateurs se contentent de rire. Il a dit que ses films étaient en effet « une description de la vie qui le fascine, une façon de vivre », (Milian de Rizi 迷恋的日子, Yizhong Huofa 一种活法) cette façon de vivre peut être résumée par une expression de Feng : « totalement aisée et confortable, la volonté révolutionnaire de progresser disparaissant sans précédent » (Anyi de Yitahutu, Geming Yizhi Kongqian Xiaotui 安逸地一塌糊涂，革命意志空前消退)[672]. Les gens qui vivent de cette façon souvent « respectent les organisations, mais manquent de discipline, ont des idées, mais pas de hauteur spirituelle » (You Zuzhi, Wu Jilü, You Sixiang, Wu Jingjie 有组织, 无纪律, 有思想, 无境界)[673]. Cette attitude de vie ne recherche pas l'ambition de la richesse ou du pouvoir, mais la volonté d'une vie plus riche et confortable. Avec cette attitude, l'homme n'est pas avide, il se contente de rester à une place ordinaire et paisible. Pour profiter de cette vie confortable, il n'a même pas à faire des efforts pour réaliser de grands rêves, mais il se satisfait de s'amuser dans un rêve illusoire.

---

[671] Zou Xinxing 邹欣星, « Yuwang, Fuhaoxiaofei yu Dazhong Shenmei Kongjian de Jiangou 欲望,符号消费与大众审美空间的建构 (Désir, Consommation du signe et la construction de l'espace d'esthétique populaire) », *Movie Review* 电影评介, 2009, n° 20, p.6-8.

[672] Cité de Qian Chunrong 钱春蓉, « Zhongguo Dianying zhong de Yimo Feihong : you *Sirendingzhi* Kuitan Fengshi Wenyiguan yu Pingminmeng 中国电影中的一抹绯红:由私人定制窥探冯氏文艺观与平民梦(Recherche de l'idée artistique et du rêve de la classe moyenne de Feng Xiaogang depuis son film *Personal Tailor*) », *Modern Literary* 现代文学, 2014, n°2, p.121-124.

[673] *Ibidem.*

En effet, grâce à la mondialisation, au développement de l'économie, et au renforcement de la puissance du pays, les Chinois commencent à être remplis de désirs, de confiance en soi. Ils commencent à chercher des biens matériels, à se comparer les uns aux autres et à être insatisfaits, mais malgré leurs efforts et leurs recherches, ils sont toujours angoissés. Pour ce symptôme social chinois, l'attitude de vie mentionnée par Feng est comme un remède pour les Chinois contemporains. D'une part, cette façon de vivre montre que dans une société qui change brutalement, l'homme change aussi : les Chinois ne considèrent plus comme un honneur de pratiquer une vie faite d'abnégation et de labeur, mais approuvent la légitimité de chercher une vie plus confortable : c'est un désir naturel et normal qui s'enracine dans la nature humaine. D'autre part, cette façon de vivre se réfère à la pensée traditionnelle par exemple la pensée taoïste de Laozi : ne pas laisser les désirs enfler sans limites, et *la voie du milieu* dans la pensée confucianiste : ne pas laisser le désir se développer à l'excès, chercher la modération. Cette façon de vivre nous fait prendre conscience que même dans cette époque de consommation, l'homme doit contenir ses désirs, et que c'est ainsi une façon de réduire son angoisse et son stress.

En conséquence, ce film ne fait pas seulement rire les spectateurs au moment où ils regardent ce film, mais il inspire aussi aux spectateurs une façon d'observer ou d'interpréter la vie réelle à l'ère de la consommation. Ainsi, les spectateurs obtiennent la source de la joie qui leur permet de vivre de façon plus heureuse dans leur propre réalité. Le rire déclenché pendant le film peut donc se poursuivre jusque dans la vie réelle. Pour comprendre cette façon d'observer et d'interpréter la vie, il suffit de regarder les quatre personnages du film *The Dream Factory* qui sont tous de petits citoyens mais contents de jouer leur rôle dans les rêves des clients comme dans la société, et qui nous donnent l'impression, à nous spectateurs, de considérer la vie comme un jeu.

Le style de vie que Feng mentionne est en effet une attitude de jeu. Dans une interview, Feng parle du style de son film, il dit que « Si l'on en fait un résumé, il

risque d'être insuffisant […] mais il y a une grande caractéristique, c'est le jeu[674]. » Johan Huizinga nous donne une définition du jeu :

« Sous l'angle de la forme, action libre sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable d'absorber totalement le joueur. Une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité, qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, qui se déroule avec ordre, selon des règles données, et qui suscite dans la vie des relations de groupe, s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le "déguisement" leur étrangeté vis à vis du monde habituel[675]. »

Selon cette définition, le service « une journée de voyage dans le rêve » dans *The Dream Factory* est fondamentalement une activité de jeu. Nous pouvons trouver dans le film presque tous les éléments mentionnés dans cette définition. En particulier, le déguisement est un jeu de rôle qui permet aux personnages du film de devenir quelqu'un d'autre. C'est grâce au jeu que ces quatre cinéastes transforment la réalité en une pièce de théâtre manipulée par l'homme, et l'homme peut intervenir dans un monde fictif, c'est-à-dire que la vie reste entre réalité et fiction. Le travail, l'amour, la communication sociale, tout est comme un jeu.

Il ne faut pas oublier que jouer fait partie d'une thérapie en soi. De même que le jeu « permet à l'enfant de réaliser son moi quand il ne peut le faire par une activité sérieuse »[676], le jeu permet aussi à l'adulte de découvrir et de guérir son soi. Quand on se déguise en une autre personne et que l'on fait l'expérience d'être autre, on peut s'observer comme on observe un autre en face de soi. Le jeu peut soulager le stress que l'individu ressent pour survivre, il « libère l'homme dont la sensibilité est contrainte par le matériel, et la raison par la morale[677]. » Le jeu aide l'homme à se

---

[674] Feng Xiaogang 冯小刚, « Woshi Yige Shimin Daoyan 我是一个市民导演 (Je suis un réalisateur citoyen) », *Film Art* 电影艺术, 2000, n°2, p.48.

[675] Une définition issue du *Vocabulaire de la Psychologie* (Piéron. 1963), citée dans Maryse METRA, *Approches théoriques du jeu*, 5 février 2006. IUFM Lyon.

[676] *Ibidem.* CLAPAREDE,

[677] Chen Li 陈鹂, « Games and Existence: the Comedic and Cultural Features of Fengxiaogang's Movies 游戏·生存:冯小刚贺岁片的喜剧特色及文化特征 », *Journal of Beijing Film Academy*, 2001, n°4, p.1-7.

libérer. Dans le jeu, l'homme est décontracté, il n'a pas de contrainte matérielle, ni de stress spirituel.

Retournons au film, à la fin de chaque rêve, quand les quatre personnages principaux enlèvent les costumes de leurs clients, ils aident leurs clients qui aimeraient rester dans le rêve, à réaliser que dans leur vie réelle, ils peuvent être heureux et satisfaits. En effet, à travers la vie du général Patton, du héros révolutionnaire et de la star, on voit qu'ils n'ont pas une vie plus heureuse ou plus facile que nous, les citoyens ordinaires. Donc, à cette époque qui offre la paix et l'abondance, l'homme devrait se contenter de sa vie réelle. Ainsi, à la fin du rêve de Patton, Yao dit à son client : « Il est suffisant de vivre une journée de cette expérience. A notre époque de paix, même le vrai Patton est obligé de rester tranquille chez lui. S'il se conduit de façon grossière, les policiers vont quand même l'arrêter. Occupez-vous bien de votre librairie et jouez bien votre rôle de citoyen, même s'il y a une guerre, notre pays sera bien protégé par notre forte Armée populaire de Libération. » A travers l'expérience de jouer quelqu'un d'autre, les clients vont réaliser que le rêve vécu n'est pas si magnifique que dans l'imaginaire. Quand le rêve est devenu désillusion, l'aspiration du patron de librairie de vivre la vie de Patton se porte sur sa propre vie dont il est maintenant satisfait.

De plus, dans le jeu, il y a souvent une participation importante du corps. Dans le deuxième rêve, Yao est blessé à la tête par un pot de fleurs, et dans la réalité, Qian est hospitalisé à cause de la fatigue due au travail : nous comprenons ainsi que l'homme doit aimer et prendre soin de son corps, parce qu'il est source de joie. C'est pourquoi quand Qian rencontre le jeune homme qui essaie de se suicider, il pense à le sauver. Dans le jeu, surtout quand il y a des actions, l'acte corporel est une façon de faire avancer le jeu, ainsi le plaisir s'étend de l'esprit au corps.

Dans *The Dream Factory* la fonction de thérapie en soi est réalisée à travers les corps qui jouent. Dans cette thérapie se mêle aussi l'influence de la culture de consommation, du contexte du postsocialiste et du postmodernisme de la Chine.

Premièrement, les rêves transforment l'impossible en possible. Dans plusieurs rêves, on voit un monde éloigné de la vie courante. Dans ce monde construit selon la volonté du client, il n'y a plus la contrainte de la réalité, c'est la raison pour laquelle les personnages peuvent se libérer pour se consacrer au jeu : s'habiller, se maquiller, se comporter et parler avec emphase, laisser sortir les émotions même avec exagération, laisser exprimer leur instinct sans réfléchir.

Dans la scène de la réunion de Patton avec ses subordonnés, le jeu exagéré est exprimé merveilleusement. Quand Patton demande à ses subordonnés où sont leurs troupes, ces derniers tremblent de peur. Quand Patton interroge Yao, celui-ci se met debout lentement, la tête baissée, parce qu'il a peur. En gros plan, on le voit se pencher, regarder en bas et écarquiller les yeux en racontant l'attaque écrasante qu'il a subie la veille. Bien sûr que tout ce qu'il raconte est imaginaire, mais son émotion est vraie et sincère. Puis, quand il doit être entraîné par un garde de Patton en dehors de la salle de réunion, on voit qu'avant que le garde le touche, Yao a déjà commencé à faire comme s'il était tiré par le col. En même temps, il recule vers la porte en énumérant ses mérites et ses succès. Quand il arrive près du garde, ce dernier ne bouge pas, parce qu'il n'est qu'un figurant sans expérience. Yao tourne donc la tête pour lui dire « Vite! Tirez ! Tirez ! » En même temps, il fait semblant d'échapper au garde pour ne pas sortir de la salle. Pour ceux qui voient cette scène, le jeu de Yao est exagéré, il est donc faux, mais cela ne provoque pas de problème, parce que ce qui est important ici est de donner un spectacle à son client qui, maintenant qu'il est Patton, a un grand pouvoir. Ainsi, après que Yao est sorti de la salle, les autres subordonnés ont peur. Dans la séquence suivante où Patton regarde ses subordonnés, les têtes baissées de Qian et Liang remplissent presque tout le cadre. A l'arrière-plan de cette image, dans un long silence, Qian prend un mouchoir et ne cesse de s'essuyer le nez, on peut imagine qu'il joue un personnage qui transpire. Et puis au premier plan, Liang porte une tasse à ses lèvres, mais comme il tremble, le bord de la tasse cogne contre ses dents, et les spectateurs entendent le bruit.

Leurs actes exagérés sont superficiels et faux, mais ils servent bien à satisfaire le plaisir de leur client qui joue Patton. De plus, nous ressentons que le jeu de Yao et du garde pour sortir de la salle est improvisé, donc, le corps est libre de se conduire selon les circonstances. La vie est ainsi présentée comme un spectacle, la profondeur, la vérité et le sens donné ne sont plus importants. Leurs corps sont leurs matériaux, mais ils ne produisent rien, ne cherchent pas un résultat, mais profitent des circonstances pour faire des expériences nouvelles.

Deuxièmement, si dans le rêve du patron de librairie et du chef de Sichuan, on voit des individus désirer vivre la vie de quelqu'un d'autre, dans le rêve de monsieur You et de la star Tang, on voit un problème social lié à la transformation de la société chinoise de l'époque : le fossé entre les riches et les pauvres, et entre les classes sociales. Dans *The Dream Factory*, les changements de rôle permettent à ceux qui ont une place supérieure dans la société de connaître la vie de la classe inférieure, donc, le jeu favorise la compréhension mutuelle, la solidarité entre des classes sociales différentes. Dans cette expérience d'échanges de situation, quand monsieur You s'habille comme les paysans, se couche sur la porte du village et vole des poulets aux villageois à cause de la faim, quand la star Tang abandonne son arrogance et demande aux gens qu'elle méprisait d'avoir une chance de remonter sur scène, les corps des riches et des pauvres, des stars et des gens ordinaires se mêlent et permettent l'égalité.

A travers ces histoires, nous voyons aussi que la société chinoise dans les années quatre-vingt-dix a subi un schisme social. Feng a traité cette fracture de la société chinoise.

Troisièmement, nous avons l'impression que dans ce film, il n'y a plus de vrais individus, parce que tous les individus appartiennent à une collectivité, et personne n'est seul. D'abord, quand les individus rencontrent un problème, ils peuvent avoir recours à la force d'une collectivité pour régler leur problème. Cela se présente dans les sept rêves à travers le travail en équipe effectué pour satisfaire chaque client. Ensuite, les gens font partie d'associations, comme Yao, Zhou, Qian et monsieur You, ou d'organisations gouvernementales comme madame Qi. Ils sont conscients de faire

partie de la société et cherchent à servir et à aider les autres et la société. Par exemple, dans une scène, Yao et Zhou sortent dans la rue pour faire l'éloge de toute personne qu'ils rencontrent. Leurs actes montrent le spectacle d'une société harmonieuse.

Leur entreprise offre aussi gratuitement ses services à des gens. Par exemple, dans le rêve d'amour, les quatre entrepreneurs créent une princesse amoureuse pour un jeune homme à titre gracieux, et dans le rêve d'appartement, Yao prête son propre nouvel appartement au couple. De plus, après que monsieur You a mangé les poulets des villageois pendant les deux mois qu'il a vécus dans le village, avant de partir, il promet de construire un élevage de volailles pour le village. Leurs actes sont en accord avec l'idéal de l'époque propagé par l'Etat : « Da Ai », littéralement, ce terme signifie « Grand amour », nous pouvons le traduire par la « Fraternité ». C'est une façon pour l'Etat de décrisper les conflits sociaux.

Ainsi, ce film offre l'image suivante de la société : dans la société chinoise postsocialiste où les hommes sont de plus en plus seuls, ils savent qu'ils peuvent toujours compter sur la collectivité qui leur fournit solidarité et entraide et peut même remplacer la famille pour prendre soin d'eux. C'est l'image d'une société harmonieuse qui est comme une grande famille chaleureuse. En ce sens, *The Dream Factory* fait partie des films de *mélodie principale* ; c'est-à-dire qu'il fait l'apologie du travail du gouvernement : c'est grâce à ce travail que le peuple peut compter sur lui pour son propre bien et que la société chinoise devient harmonieuse. En tant que film commercial, il montre une convergence entre le capital et le pouvoir dans le développement de l'économie de marché.

2.2.3. Le corps qui joue et le corps qui agit de façon spontanée

Il existe plusieurs groupes de conceptions opposées dans ce film, par exemple le rêve / la réalité, le jeu / la vie, l'imitation / la spontanéité, la scène / les coulisses. Ces conceptions opposées n'ont pas de frontières absolues, elles se mêlent souvent. Ce sont les costumes, les actions corporelles, les paroles, les émotions etc. dans ou en dehors d'une situation qui nous permettent de distinguer les situations les unes des

autres. Mais il n'est souvent pas nécessaire de distinguer les situations, parce que c'est dans le mélange des situations qu'on voit une réalité que l'on connaît et un certain humour.

Dans ce film pour maintenir l'illusion du rêve du client, les quatre cinéastes doivent surtout agir selon certains codes comportementaux qui correspondent au personnage donné. Ils sont comme des acteurs ou actrices qui jouent un rôle dans un film ou une pièce de théâtre, donc, ils ont besoin de cacher leur propre personnalité et leurs comportements habituels pour être au plus près des personnages qu'ils jouent, parce que si au cours du jeu, l'acteur s'écarte du personnage, les spectateurs vont eux aussi sortir du monde créé par la scène. Par conséquent, l'illusion du rêve sera détruite. Donc, normalement sur scène ou dans un film, on ne voit que ce qui correspond aux personnages et à l'histoire, mais pas ce qui se passe dans les coulisses ou en dehors des scènes filmées. Donc, normalement, la scène et les coulisses, la vie réelle de l'acteur et de l'actrice et l'histoire scénique sont séparées.

Mais dans ce film, les quatre cinéastes et leurs clients ne respectent pas cette séparation. Au contraire, la scène et les coulisses sont souvent réunies. Dans *The Dram Factory*, la destruction de la séparation, le mélange entre la scène et les coulisses se fait de trois façons : la première est en montrant le corps ou des objets qui ne concernent pas la scène ou la situation. Par exemple dans le premier rêve, les spectateurs voient que le général Patton est habillé comme un vrai général, mais quand la caméra filme ses pieds, on voit qu'il porte des bottes imperméables que tous les Chinois reconnaissent comme un élément de leur vie quotidienne. La présence de ces bottes imperméables casse tout à coup l'idéal déjà construit de Patton grâce au casque et au costume. De plus, dans la scène où Patton doit expliquer les opérations à mener, comme Yao n'a pas trouvé de carte d'Allemagne, Patton utilise une carte de NanJing, une ville du Sud de la Chine, sur laquelle il désigne les lieux avec une queue de billard. Dans ces cas, les spectateurs retournent dans la réalité et réalisent que ce n'est qu'un jeu.

Toujours dans ce rêve, un soldat africain de l'armée de Patton est joué par un berger chinois dont le visage est teint en noir. Dans le rêve de souffrance, Zhou joue la femme d'un propriétaire foncier qui a deux dents dorées, mais les deux dents sont recouvertes du papier qu'on trouve dans les étuis à cigarettes. Ces deux exemples montrent que le réalisateur cherche à donner aux spectateurs un effet une vérité mais en même temps il ne peut pas dissimuler qu'elle est fausse. C'est comme si on invitait les spectateurs à entrer dans un rêve tout en leur annonçant que c'est faux, les spectateurs réalisent donc immédiatement qu'ils sont dans un mélange de réalité et de jeu.

La deuxième est en perturbant les codes comportementaux des personnages en laissant intervenir spontanément la volonté des acteurs. Par exemple, dans le rêve de souffrance, quand Zhou pique la chair du client qui s'endort, ce dernier crie en colère : « vous me malmenez trop, je vais porter plainte à l'association de consommateurs ! » Quand le corps souffre, l'instinct humain se réveille et l'acteur sort du jeu et retourne à la réalité. La réaction spontanée du corps dévoile le rêve. Tout à coup, le rêve s'arrête, Yao et Zhou ne jouent plus leurs personnages, ils commencent à s'occuper de monsieur Zhang en se disant désolés. Ce film ne cache pas la vérité après le dévoilement du rêve ou de l'idéal. Mais la vérité devient une partie de l'histoire et du film.

Dans le rêve du héros, le cuisinier de plats de Sichuan jette un pot de fleurs du premier étage pour envoyer un message à Yao mais celui-ci tombe accidentellement sur la tête de Yao. Dans l'image suivante, on voit Zhou, revêtue du costume scénique de madame serpent blanc de l'Opéra de Pékin, prendre soin de Yao, qui joue un fonctionnaire de la dynastie Qing. Qian, habillé en soldat de la dynastie Qing, vient regarder et dit à madame serpent blanc : « sinon tu l'amènes à l'hôpital ». Les spectateurs ont l'impression de passer de la scène aux coulisses, de voir en même temps la fiction et l'histoire, le jeu et la réalité, les personnages et l'acteur et l'actrice.

La troisième en montrant directement les coulisses comme on montre une scène. Par exemple, dans le premier rêve, la scène où Zhou se prépare à accueillir le

« général Patton » est une scène qui brise la barrière entre la réalité et le jeu, qui ôte le rideau entre la scène et les coulisses. Ce plan-séquence commence par Zhou qui répond au téléphone à Yao en maquillant un figurant. Zhou est habillée en religieuse, pourtant elle parle impatiemment et maquille le figurant de façon presque violente. Ce figurant est un Chinois dont le visage est teint en noir pour jouer un soldat d'origine africaine. Mais il ne cesse de regarder vers ses moutons, il s'inquiète : « il n'y a pas d'herbe ici, mes moutons ne peuvent pas rester longtemps ». Zhou répond : « Nous vous indemniserons vos moutons si vous les perdez. Rappelez-vous bien de faire le salut dès que vous voyez une Jeep, d'écouter celui qui est le plus autoritaire et brutal. Ainsi, vous allez gagner cent yuan lorsque le soleil se sera couché. Tenez ! Changez de costume ! » Zhou donne un costume et un casque à cet homme et elle part s'occuper d'autres acteurs, laissant le figurant avec une expression perdue sur le visage.

D'après les dialogues, le figurant est un berger à qui on a demandé par hasard de jouer le rôle, mais il ne connaît ni l'histoire ni les personnages. Il n'y a pas de récit, pas de relations entre les personnages, ce figurant agit juste selon certains signes superficiels donnés par les autres, ce qui permet à son jeu d'être une réponse passive et lui permet de rester toujours dans le cadre de la réalité. Dans ce plan continu, après avoir teint le visage du berger, Zhou, toujours habillée en religieuse, va en hâte vers l'arrière-plan pour demander aux trois soldats d'entrer dans la tente. Et immédiatement, elle se retourne et appelle un soldat qui s'assoit sur une voiture et lui demande de s'installer ailleurs pour jouer de l'harmonica et lire un journal anglais. L'homme répond : « Je ne sais pas lire l'anglais. » « Il faut regarder quand même ! » répond-elle. Dès qu'elle a fini de parler, elle se tourne vers un autre soldat pour lui demander de s'asseoir à côté en essuyant un fusil. Puis elle court vers l'arrière plan en criant à deux soldats : « Arrêtez de jouer aux cartes ! » Et elle enlève les cartes de la main d'un soldat et lui dit : « entre dans la tente ! » et puis elle désigne l'autre « Toi, va là-bas pour écrire une lettre à ta famille ! » Elle s'approche d'un mur et demande à quelqu'un de sortir de la tente. Un homme habillé en soldat arrive. En montrant la

douche sur le mur, elle lui demande de prendre une douche ici, et elle ajoute « Sais-tu siffler ? » Enfin, ce plan séquence se termine et dans un plan rapproché poitrine, le soldat répond : « Oui, est-ce que je peux siffler Bubugao (musique de la publicité d'une marque chinoise de produit électronique) » Dans un gros plan, Zhou répond fermement avec les yeux exorbités : « Non, Tu dois siffler *An American in Paris*[678] *!* »

Dans cette scène, ces figurants qui jouent les soldats de Patton, sont des objets arrangés par Zhou plutôt que des acteurs. Ce sont des corps nécessaires dans l'histoire de Patton et qui doivent être vus par le « général Patton » pour que cela ait l'air vrai. Leur présence n'est qu'une présence corporelle et superficielle sans profondeur. Si nous regardons l'image, nous sommes dans une scène historique, mais si nous écoutons ce dont ils parlent, nous sommes dans la réalité d'aujourd'hui. Le fait que Zhou se mette en dehors de la scène et dispose les personnages à leur place dans le jeu détruit la dimension historique et scénique de cette scène, et montre directement les coulisses comme si c'était une scène. Cela correspond au postmoderne où la limite entre la vérité et la superficialité, l'essence et l'apparence est floue, ou disparaît.

Cette fusion entre les coulisses et la scène donne un aspect comique que l'on trouve dans les situations hybrides, en conséquence, ce qu'on voit peut être considéré à la fois comme la réalité et le rêve, mais aussi comme n'appartenant ni à la réalité ni au rêve : le rêve est brisé et la réalité devient absurde. Cette fusion permet aussi aux spectateurs de bien suivre l'histoire. Quand les spectateurs sont invités à entrer dans des situations différentes mais mélangées dans lesquelles tantôt c'est un rêve, tantôt la réalité, dans lesquelles tantôt les acteurs jouent un rôle, tantôt ils sont eux-mêmes, les spectateurs doivent être actifs. Enfin, cette fusion joue aussi sur la psychologie des spectateurs : elle incite les spectateurs à croire qu'ils dépassent les apparences et vont jusqu'à la vérité. Ils passent derrière le rideau et voient les coulisses, et puis ils sortent des coulisses et voient la réalité. Donc, ce film est plus vrai que les autres films. De

[678] Une œuvre classique symphonique du compositeur américain George Gershwin. L'œuvre (uniquement orchestrale) s'inspire du séjour de Gershwin à Paris. La conception musicale est celle d'un poème symphonique évoquant les lieux et la vie de la capitale française dans les années 1920.

plus, quand le rêve est brisé, les spectateurs du film voient deux vérités : l'une est la vérité du désenchantement du rêve, l'autre est la vérité de l'absurdité de la vie. En conséquence, les spectateurs n'éprouvent pas seulement la joie d'approcher la vérité, mais aussi la joie d'une catharsis qui dépasse la vie.

Conclusion

Dans *The Dream Factory*, les corps des personnages dépassent l'identité qu'ils ont dans la réalité du film, les costumes donnent des possibilités variées aux corps et à la vie des personnages. Les « autres possibilités du corps » montrées dans ce film ne sont pas réservées seulement au cinéma mais aussi en dehors du cinéma. Pourquoi ce film qui a pour but de satisfaire les besoins du peuple s'intéresse-t-il au corps ? Pourquoi ce film est-il finalement bien accueilli par les spectateurs chinois ? Pourquoi un corps possède-t-il de nombreuses possibilités ? Et pourquoi un tel corps apparaît-il dans un film de cette époque ? *The Dream Factory* est le résultat de l'étude de la société, de l'époque et des Chinois et un film populaire. A travers l'analyse de ce film, on peut trouver la réponse à ces questions et comprendre les spectateurs, la société et l'époque.

Premièrement, les mêmes personnages jouent des personnes différentes dans des histoires différentes avec des costumes et des comportements différents, c'est d'abord une chose intéressante et en même temps agréable à voir. La grande distance entre ces personnages diversifiés mais représentés par les mêmes acteurs ou actrices produit un contraste qui amène le rire. Un même corps se présentant sous dix apparences différentes est un plaisir pour les yeux : rien n'est sérieux, tout est possible. En conséquence, ce film a plus une valeur de divertissement.

Deuxièmement, les corps variés permettent de montrer des histoires différentes de personnes différentes. Par rapport à une histoire linéaire, ce film utilise un récit combiné de plusieurs histoires pour présenter les rêves de plusieurs clients. C'est une façon efficace de montrer des spectacles plus abondants sur une plus grande échelle. La structure de combiner plusieurs histoires correspond aussi à la

caractéristique de la fragmentation du monde dans le postmodernisme. En conséquence, ce style de récits combinés ne s'accorde pas seulement à l'état psychologique des spectateurs de l'époque, mais il permet aussi aux spectateurs d'être plus détendus : ils n'ont pas besoin de faire un effort pour chercher à comprendre la logique, le développement et le résultat du film, parce que tout est court, les histoires sont indépendantes et simples. En conséquence, les spectateurs peuvent porter leur attention non plus sur la fin de l'histoire mais sur la totalité du film. Ainsi, étant donné que chaque petite histoire est indépendante et complète, le plaisir de regarder ce film est présent du début jusqu'à la fin du film. En ce sens, *The Dream Factory* est un succès en tant que film commercial.

Troisièmement, à travers ces corps divers qui réalisent les rêves des clients, nous voyons qu'à cette époque les Chinois ont des besoins variés. Grâce au développement de l'économie, les Chinois ne pensent plus simplement à manger, à boire, à s'habiller, mais ils ont aussi d'autres désirs. Et regarder ou imaginer ne peuvent plus les satisfaire, ils ont besoin d'expérimenter avec leur propre corps. Dans ce film, on voit que parfois, les clients arrivent juste pour satisfaire leur passion ou pour expérimenter la souffrance. Par rapport au corps immobile plongé dans des activités intellectuelles qu'on voit dans beaucoup de films de la cinquième génération comme *The Black Cannon Incident* (Huang Jianxin, 1986), *Le roi des enfants* (Chen Kaige, 1989), *La Vie sur un fil* (Chen Kaige, 1992) etc., le corps est maintenant mobile et actif. En ce sens, ce corps va au-delà de l'image du corps immobile de la culture traditionnelle. Grâce à ce corps actif, nous voyons aussi le dynamisme économique de cette époque. Dans cette période de transformation de l'économie, les Chinois préfèrent agir au lieu de seulement penser ou observer.

Quatrièmement, le plus important c'est qu'à travers ces corps variés, nous voyons que l'ouverture de la Chine permet à la mondialisation d'étendre son influence en Chine. La connaissance, la visibilité et le désir des Chinois traversent le temps, l'espace et la culture. En 1995, « rejoindre le monde » était un slogan répandu partout en Chine, il influence la pensée et la façon de vivre des Chinois. A travers les

personnages qui s'habillent tantôt en Chinois traditionnel, tantôt en Occidental, tantôt en Arabe, tantôt en homme du passé, tantôt en homme d'aujourd'hui, nous savons que le monde n'est pas seulement montré devant les Chinois, mais que les Chinois participent activement dans la construction de l'image du monde. Les Chinois ont la volonté, la curiosité et la capacité de découvrir la vie sous un autre angle et une autre culture qui se trouve à l'autre bout du monde ; ils ne s'enferment plus dans leur propre monde. De plus, cette ouverture est plutôt heureuse. Dans ce film, le deuxième client parle de la Rétrocession de Hongkong à la Chine, de la traversée du Fleuve Jaune en voiture, et d'autres clients espèrent que le football chinois se renforcera. Ils ont confiance en eux-mêmes, dans l'Etat, dans le développement de la Chine et la capacité des Chinois. Les films de Feng montrent en fait une Chine en train de réaliser une montée en puissance pacifique, les sept rêves dans *The Dream Factory* représentent les rêves chinois les plus intéressants et vivants. La réalisation des rêves est en effet un point de rencontre entre Feng Xiaogang et les spectateurs chinois.

Dans les années quatre-vingt-dix, en même temps que l'économie progresse, que la Chine s'ouvre et que la ville se développe rapidement, les Chinois subissent des conflits, des angoisses et des troubles mentaux. En même temps, la culture du commerce et la culture populaire commencent à s’enraciner dans la vie quotidienne. Le style des films de cette époque devient plus personnel et a plus de liens avec la vie réelle actuelle.

A partir du milieu des années quatre-vingt-dix, le marché international du cinéma chinois ouvert par les films de folklore largement tournés par les réalisateurs de la cinquième génération est sur le déclin. La Chine de l'époque ne peut plus se comprendre simplement avec des éléments du folklore et des images de la Chine historique. Ce marché est continué par des réalisateurs de la sixième génération représentés par Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke, Lu Xuechang. Grâce à leur style personnel et à une image de la Chine réelle et actuelle, leurs films visent le monde extérieur à la Chine et les *films qui célèbrent le nouvel an* de Feng Xiaogang,

qui visent l'intérieur de la Chine, représentent un phénomène important du cinéma chinois dans les années quatre-vingt-dix.

L'Etat chinois devient un spectacle rempli d'ambiguïté hybride. Si l'image de la Chine des années quatre-vingts est celle d'un corps qui se dresse droit : « l'homme majuscule » sur une terre jaune infertile, l'image de la Chine et des Chinois des années quatre-vingt-dix est celle d'un corps rebelle dans une réalité banale, matérielle, injuste, parfois autoritaire où il est difficile de survivre. Les personnages dans les films des réalisateurs de la sixième génération et ceux de Feng Xiaogang ont des stratégies différentes pour se révolter contre cette réalité. Dans les films des réalisateurs de la sixième génération les gens sont errants, s'abîment dans le rock, la drogue, le sexe etc., et dans les films de Feng, les gens se déguisent ou cherchent le plaisir en s'inventant un monde fictif. A travers ces images de Chinois, l'image de la Chine devient concrète et réelle.

IV.3. Corps sacrifié

Au siècle suivant, avec le développement rapide de l'économie chinoise, le processus de la mondialisation et en particulier d'une marchandisation croissante, la Chine a attiré l'attention du monde. La Chine est entrée dans OMC en décembre 2001 et est devenue un chaînon important de la production et de la consommation dans le capitalisme mondial. En conséquence, d'un côté, nous voyons qu'un ordre mondial dirigé principalement par les Etats-Unis s'est formé, d'un autre côté, que la Chine est devenue comme une grande usine mondiale. Ainsi, la Chine s'est élevée de façon paisible au rang de grande puissance, « la montée en puissance pacifique » de la Chine est devenue un fait indéniable.

Etant donné que l'économie de marché demande de jouer un rôle fondamental dans la distribution des ressources, la culture n'est donc pas seulement un service, mais aussi une industrie. Le gouvernement commence à combiner la culture et l'industrie afin de former et de promouvoir une industrie culturelle. Grâce à ce mode

de production de la culture à grande échelle, la culture nous permet, non seulement d'acquérir une dimension sociale, mais également de procurer un bénéfice économique. En octobre 2000, la 5e session plénière du XVe Congrès du PCC a déclaré pour la première fois : « nous devons perfectionner les mesures politiques soutenant l'industrie culturelle, renforcer la construction et le management du marché culturel et promouvoir le développement de l'industrie culturelle ». La formation et le développement de l'industrie culturelle fournissent une condition importante pour que la Chine produise des films compétitifs vis-à-vis des films hollywoodiens.

IV.3.1. Les superproductions chinoises : le cas de *Héros*

L'importation de films étrangers en 1994, surtout hollywoodiens, bien qu'ils aient été peu nombreux, a toujours eu un succès tel qu'elle a entraîné plus de la moitié des recettes du marché cinématographique chinois jusqu'en 2012. Parmi ces films importés, les plus rentables sont des superproductions hollywoodiennes. La plupart d'entre eux sont des films de genre, surtout des films d'actions, donc produits dans un but commercial. C'est le cas notamment de *True Lies* (James Cameron, 1994) *Speed* (Jan de Bont, 1994), *Mission impossible* (Brian De Palma, 1996), *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998) etc. Ces films montrent toujours de vastes scènes ; ils ne cessent d'offrir des spectacles grandioses et merveilleux. Les cinéastes chinois se sont rendu compte que, à cause des superproductions hollywoodiennes, leurs propres films peinaient à satisfaire les spectateurs chinois.

Donc, les cinéastes chinois ont essayé à leur tour de réaliser des superproductions. C'est le cas notamment de films comme *Lanling Wang* (réalisé par Hu Xuehua, 1995, 20 millions d'investissement), *Qin Song* (réalisé par Zhou Xiaowen, 1996, 40 millions d'investissement), *The Opium War* (réalisé par Xie Jin, 1997, 100 millions), *l'Empereur et l'Assassin* (*Jingke Ci Qinwang,* réalisé par Chen Kaige,1998, plus de 15 millions). Au niveau du budget, des décors de scène, du nombre de figurants, ces films offrent déjà toutes les caractéristiques des superproductions hollywoodiennes. Mais ils ont tous rencontré un échec commercial.

Même certains films à grand budget n'ont pas eu la chance d'être projetés en Chine à cause de la censure (en un certain sens, cela montre que les cinéastes ont mal jugé le risque politique) ; c'est le cas de *Les Démons à ma porte* (réalisé par Jiang Wen, 2000).

L'échec de ces films a rendu les cinéastes et les commanditaires plus prudents à produire des films historiques à gros budget ; en effet, au milieu des années quatre-vingt-dix, ils se sont rendu compte que les spectateurs chinois n'étaient pas encore prêts à consommer ce genre de films. Tout d'abord, parce que pour le cinéma chinois le marché n'était pas encore consistant, beaucoup de Chinois choisissaient de regarder la télévision ou d'acheter des DVD pirates. Ensuite, parce que les spectateurs chinois ne font pas totalement confiance à un film de superproduction « made in China ». Il est vrai que l'industrie du cinéma de la Chine restait encore jeune et fragile, on peut dire qu'à cette époque, les films chinois étaient produits selon un mode artisanal ; d'après le réalisateur He Ping, en 2015, cette situation n'avait toujours pas changé[679]. Donc, mettre un grand budget dans un film chinois, c'est prendre beaucoup de risque. L'échec de ces films montre aussi que les spectateurs ont peu d'intérêt pour ces genres de film historique. L'exemple typique en est *The Opium War* qui est porteur d'une forte idéologie politique qui est de moins en moins compatible avec la logique du marché. À cette époque, la production du cinéma en Chine passait à côté d'une conception proprement commerciale[680]qui s'imposait de plus en plus dans le monde. Les cinéastes chinois manquaient surtout de l'expérience permettant de produire et de distribuer des superproductions. Certes, Feng Xiaogang a tenté certaines explorations et a réussi à tourner des films commerciaux, mais ses films qui ne visent que le marché intérieur chinois n'ont pas eu la même puissance que des films hollywoodiens qui sont présentés partout dans le monde.

---

[679] Ren Yi 任义. Li Tingting 李婷婷, « He Ping : Zhongguo Dianying Shang Chuyu Zuofang Jieduan 何平 中国电影尚处于作坊阶段 (He Ping : le cinéma chinois est encore dans la phase artisanale) », *Dazhong Dianying* 大众电影, 2015, n°19, p.92-95.

[680] A l'époque, le cinéma chinois ne réalise pas encore l'importance de produire des films commerciaux pour répondre au besoin du marché.

En conséquence, certains réalisateurs importants ont hésité et même refusé de produire des superproductions. Ainsi, il semble que les superproductions soient devenues un monopole du cinéma hollywoodien, et que tourner des films à moindre budget soit devenu pour le cinéma chinois une façon de résister pour conserver son identité. Le réalisateur Zhang Yimou a d'ailleurs dit en 1999 qu'il n'était pas prêt psychologiquement à tourner des superproductions, et qu'il voulait combattre les superproductions hollywoodiennes avec des films à petit budget, et ainsi s'assurer de « garder une terre pure[681] » (en chinois 守一方净土), c'est-à-dire que jusqu'à la fin du siècle, un grand réalisateur chinois comme Zhang Yimou a considéré les superproductions comme réservées au cinéma hollywoodien, et ne convenant pas au cinéma chinois. Il est vrai que si les superproductions sont de plus en plus un défi que les cinéastes chinois voudraient relever, en même temps ces derniers le considèrent comme non dénué de danger.

Mais en entrant dans le nouveau siècle, ce problème semble devoir disparaître d'un seul coup. L'espérance pour le cinéma chinois face au nouveau millénaire et le fait que la Chine soit entrée dans l'OMC ont influencé l'état psychologique des Chinois. Ces deux facteurs encouragent maintenant les cinéastes chinois à être plus audacieux pour rejoindre les normes du cinéma mondial. Ile cherchent alors à répondre à de nouveaux défis, comme on le voit dans le fait que les deux grands réalisateurs Zhang Yimou et Chen Kaige s'efforcent d'être reconnus par les Oscars du cinéma. Cela montre que pour les Chinois, la vision du « monde » s'est élargie depuis le tiers monde (l'Asie, l'Afrique, l'Amérique latine), jusqu'à l'Occident représenté par l'Europe, et ensuite jusqu'à l'Amérique. Si on considère que les films chinois pénètrent les festivals de cinéma en Europe depuis les années quatre-vingt pour que la valeur (capacité) esthétique du cinéma chinois soit reconnue par le monde, l'intention de gagner des Oscars montre plutôt que les cinéastes chinois ont la volonté ou l'ambition que le marché mondial s'ouvre de plus en plus à leurs films.

---

[681] Huang Shixian 黄式宪, « Yingxiong de Shichang Kaixuan jiai Wenhua Beilun 英雄的市场凯旋及其文化悖论 (Le succès commercial et le paradoxe culturel du film *Héros*) »,*Contemporary Cinema 当代电影*, 2003,n°2, p.19-22.

Dans ce contexte apparaissent les premières superproductions chinoises. Mais avant la sortie du premier film reconnu comme « superproduction chinoise », les cinéastes de la Chine continentale ont été encouragés par le succès tant du point de vue commercial qu'artistique d'un film du réalisateur taiwanais Ang Lee, *Tigre et Dragon* (2000) qui a remporté de nombreuses récompenses dont quatre oscars du cinéma, quatre BAFTA Awards et deux Golden Globes[682]. Ce film fait partie d'un genre spécifique au cinéma chinois : *wu xia pian*[683](武侠片). Selon Chen Mo, « *Wu Xia pian* doit comprendre Wu et Xia ; il y a des combats, des actions, mais aussi deux camps différents celui du bien et celui du mal. Le film tourne autour de ces trois éléments : l'action, la recherche de Xia et de la justice, l'histoire légendaire. La mise en scène de ces trois éléments dépend souvent de l'intérêt du réalisateur et de l'époque[684]. » *Tigre et Dragon* est aussi le résultat d'une coproduction internationale entre la Chine continentale, Taiwan, Hongkong et les Etats Unis. Mais ce qui est plus important pour le succès de ce film est que le réalisateur Ang Lee harmonise les éléments de la culture traditionnelle chinoise, par exemple le Kongfu et la façon d'exprimer les émotions, avec des éléments culturels considérés comme plutôt occidentaux, par exemple l'émergence d'une conscience féministe ; on y trouve aussi des sauts en apesanteur entre des immeubles, sur l'eau et sur des bambous, tout cela correspondant à la façon dont les Occidentaux s'imaginent le kongfu, c'est-à-dire en fait simplement comme le Qinggong chinois[685]. En conséquence, les spectateurs occidentaux ne voient pas seulement des arts martiaux et une image de la Chine

[682] En 2001 Oscars du cinéma : Meilleur film en langue étrangère, Meilleurs décors : Timmy Yip, Meilleure photographie : Peter Pau, Meilleure musique : Tan Dun. BAFTA Awards : Meilleur film étranger, Meilleur réalisateur : Ang Lee, Meilleurs costumes : Timmy Yip, Meilleure musique : Tan Dun. Golden Globes : Meilleur film étranger, Meilleur réalisateur : Ang Lee.

[683] Wu Xiapian : littéralement ce terme peut être traduit par « film de l'art martial et de chevaliers ». C'est un genre cinématographique du cinéma chinois

[684] Chen Mo 陈默, « Leixing pian Yanjiu : Wuxia Dianying Mantan 类型片研究:武侠电影漫谈 (Recherche du film de genre : A propos de film du Wuxia) », *Film contemporain* 当代电影, 1994, n°4.

[685] Qing gong est une discipline de la vélocité et des sauts en apesanteur qui permet de courir rapidement, de se déplacer dans les airs et de défier la gravité permettant de marcher sur l'eau ou gravir des parois verticales. Grâce au Qing gong, le poids du corps est seulement allégé, pet non comme ce que l'on voit dans le film où l'homme vole dans les airs librement.

ancienne dans ce film, mais aussi, à travers la représentation de la culture traditionnelle chinoise, celle d'un sens profond qui atteint les émotions universelles.

Les récompenses obtenues par *Tigre et Dragon* ouvrent au cinéma chinois une porte pour entrer dans le marché mondial. Le succès de ce film montre la voie aux films chinois pour qu'ils puissent être reçus et reconnus par le marché occidental, symbolisé par les Oscars. Les cinéastes chinois ont alors une inspiration : si nous tournons des films comme *Tigre et Dragon*, nous pouvons participer au marché mondial et même remporter des Oscars du cinéma.

Alors, quel est le genre de film que l'on doit tourner après le succès de *Tigre et Dragon* ? Ce genre de film est d'abord une superproduction. C'est-à-dire que le budget d'investissement doit être important, les acteurs et actrices doivent être de grandes stars, le designer de costumes et le créateur de musique doivent être connus. Avant la projection, on fait beaucoup de publicité autour du film et la distribution est particulièrement prise en considération, ainsi la recette de box-office sera énorme. En Chine, la superproduction implique aussi que l'image de la Chine soit représentée de façon favorable. A travers les grandes stars, les costumes sublimes, les scènes vastes ou magnifiques, les paysages pittoresques, ces films construisent une Chine de l'imaginaire. Surtout à travers des scènes vastes et délicates, les films de la superproduction construisent une Chine d'autrefois exotique, orientale qui a des cultures riches, mais avec des moyens si sophistiqués qu'ils témoignent aussi d'une Chine d'aujourd'hui riche et puissante. Ainsi, les Occidentaux se représentent la Chine de façon nouvelle, comme un pays riche. Donc, ces films de superproduction participent au changement d'image et de statut de la Chine dans le monde de cette époque.

Ensuite, ce type de film doit appartenir au genre *wu xia pian* qui met en valeur les actions plutôt que les paroles afin que les spectateurs du monde entier puissent en comprendre le sens, parce que les actions peuvent dépasser les barrières des cultures. De plus, dans un *wu xia pian*, il y a une grande place pour une expression culturelle et artistique : la longue histoire et le mystère de la civilisation chinoise peuvent

parfaitement satisfaire un imaginaire occidental face à un autre monde. Il est aussi important que l'histoire racontée dans ce genre de film se déroule dans l'ancienne Chine. Certes, au siècle nouveau, surtout après que la Chine est entrée dans l'OMC, on parle de moins en moins d'elle comme une réalité opposée à celle de l'Occident, mais d'un point de vue tel que les cultures différentes se fondent ensemble. Parce qu'au fur et à mesure du développement de la mondialisation, « la valeur chinoise est reflétée dans le cadre des valeurs universelles[686]. ». Donc dans ce contexte, il est aujourd'hui difficile de décrire la Chine comme une toute autre réalité. Cette fusion des valeurs chinoises dans un monde universel en facilite la réception culturelle à l'échelle mondiale, mais en même temps en fait disparaître la spécificité, d'où la volonté à travers le genre Wuxia, spécificité de l'esthétique chinoise de montrer l'originalité de l'histoire et de la culture de la Chine ancienne. Ceci dit, si du point de vue de la forme, ce genre de film montre une réalité autre du fait de son ancienneté et de son caractère exotique, du point de vue du fond, il représente des idées universelles contemporaines.

Par ailleurs, ce *wu xia pian* doit être différent par rapport aux genres que nous avons connus pendant les années quatre-vingts ou quatre-vingt-dix, produits souvent par les réalisateurs hongkongais. Leurs *wu xia pian* soulignent les actions dans les combats et offrent une description du monde *Jiang hu*, celle de l'enchevêtrement de l'intérêt personnel et de celui du groupe, de la grâce et de la rancune, de l'amour et de la haine. Mais si on prend le modèle de *Tigre et Dragon*, ce *wu xia pian* ne considère pas la représentation des actions comme un centre ou un but, et même la description de *Jiang hu* n'y est pas la plus importante, mais les actions, les combats, la description de Jiang hu doivent servir ensemble à exprimer une dimension de la culture ou de l'humanisme.

[686] Zhang Xudong 张旭东, « Zhongguo Jiazhi de Shijie Lishi Shiming 中国价值的世界历史使命 (La mission de la valeur chinoise dans l'histoire du monde) », *Wenhua Zongheng* 文化纵横, n°1/2010, p.42-46.

Si les actions, les combats représentent une mise en scène de l'idée du *Wu*, une conception qu'on a connue dans la critique du film *Zhangda Chengren*, (au point de vue de l'activité corporelle, *Wu* représente toutes les activités mobiles concernant les armes, le combat et la guerre), les activités immobiles culturelles et spirituelles sont liées à l'idée de *wen*. *Wen* est une conception souvent utilisée comme s'opposant et complétant celle de Wu. En combinant *wen* et *wu*, ce genre de film doit être un produit combinant les caractéristiques du *Wu xia pian* et celles du film d'art et d'essai. Etant donné son caractère hybride, ce genre de film est appelé souvent *Guzhuang pian* (古装片), traduit littéralement : film en costumes anciens. L'histoire se passe dans l'ancienne Chine. L'avantage de cette appellation est qu'il évite de trancher sur la conception du genre, c'est-à-dire qu'il peut comprendre tous les films qui racontent des histoires anciennes mais à propos desquels il est difficile de distinguer à quel genre ils appartiennent : ils peuvent être un hybride de plusieurs genres de films, par exemple, *Tigre et Dragon* peut être un hybride du film d'action, du film d'amour, et même du western etc. ; ils peuvent aussi relever d'un genre inconnu et même refuser tout genre.

Même, au point de vue de la forme, la combinaison de *Guzhuang pian* et de *wu xia pian* conduit à un modèle unique pour les films commerciaux de superproduction. Zhang Yimou en avait donné la raison après la sortie de son film *Héros* : « la raison est très simple : il faut produire pour le marché étranger. Parce que, si les films commerciaux de superproduction ne dépendent que du marché intérieur chinois, ils font perdre certainement beaucoup d'argent. Parce que le marché étranger et les marchands ne reconnaissent que ce type de film chinois, et pas les autres, ils n'osent donc pas en acheter, et a fortiori à un prix élevé[687]. »

Enfin, ce type de film relève d'une coproduction internationale ce qui joue alors un rôle important pour son identité transnationale. En effet, ce genre de film

[687] Zhang Yimou le raconte dans une interview dans une émission télévisée *Oriental Horizon* produit par Télévision centrale de Chine. Cité de Liang Zhenhua 梁振华, *Dapian Bingzheng Jiedu*"大片"病症解读 (Interprétation des problèmes des films de la superproduction), *Dianying* 电影, 2007, n°3, p.6-7.

témoigne d'une coopération entre des personnes ou des équipes professionnelles internationales, et ceci dans tous les domaines depuis la production jusqu'à la distribution.

Ainsi, le film *Tigre et Dragon* est comme un modèle qui fait entrer le cinéma chinois dans le siècle nouveau pour qu'il s'impose sur le marché étranger et puisse obtenir même un Oscar. En suivant le modèle de *Tigre et dragon*, à partir de 2002, apparaît dans le domaine du cinéma chinois une vague de *superproductions du genre de l'ancien costume* (古装大片). Beaucoup de réalisateurs connus ont participé à cette vague. Pendant cinq ans, trois films de ce type réalisés par Zhang Yimou sont sortis. *Héros* (2002), *Le Secret des poignards volants* (Shimian Maifu 十面埋伏, 2004), *La Cité interdite* (Mancheng Jindai Hungjinjia 满城尽带黄金甲, 2006). Et l'autre grand réalisateur Chen Kaige a tourné le film *Wu ji, la légende des cavaliers du vent* (Wu Ji 无极, 2006), He Ping a tourné *Les Guerriers de l'empire céleste* (*Tian di Yingxiong 天地英雄*) en 2003, et en 2006, Feng Xiaogang a tourné *La Légende du scorpion noir* (Ye Yan 夜宴). De plus, les réalisateurs hongkongais sont allés en Chine continentale pour tourner ce genre de film, par exemple, *The Myth* (Shen Hua, 2005) par Tang Jili (Stanley Tong), *La technique du Chinois* (*Qing Dian Dansheng*, 2005) par Liu Zhenwei (Jeffrey Lau), *A Battle of Wits* (*Mo Gong*, 2006) par Zhang Zhiliang (Jacob Cheung), *Le Maître d'armes* (*Huo Yuanjia*, 2006) par Yu Rentai (Ronny Yu), *Les Seigneurs de la guerre* (*Tou ming zhuang*, 2007) par Chen Kexin (Peter Chan) etc.

Ces films ont beaucoup de points communs : ils sont comme des produits fabriqués dans la même chaîne de montage. Ils font tous partie de la *superproduction de l'ancien costume.* Ils sont produits avec de gros budgets : par exemple, le budget de *Héros* est deux fois plus élevé que celui de *Tigre et Dragon*, soit trente millions de dollars. Par contraste les deux derniers films de Zhang Yimou : *Pas un de moins* (*Yi gedou buneng shao*, 1999) et *Happy Times* (*Xingfu Shiguang*, 2000), qui n'appartiennent pas à ce genre, n'ont coûté au total que l'équivalent de cinq millions de dollars, soit plus de six fois moins que *Héros*. Les films *Wu ji, la légende des cavaliers du vent* en 2006 et *La Cité interdite* en 2006 ont coûté respectivement

quarante-trois millions de dollars et quarante-cinq millions de dollars. *Le Secret des poignards volants* en 2004 a coûté moins cher, mais tout de même douze millions de dollars.

Les grandes stars sont des acteurs et actrices connus en Chine continentale, à Hongkong, à Taiwan, même dans d'autres pays d'Asie (Singapour, Japon, Corée), ou d'autres régions du monde, par exemple, dans *Héros*, on voit des stars hongkongaises bien connues en Asie comme Liang Chaowei et Zhang Manyu, ainsi que des stars internationales comme Jet Li, Zhang Ziyi. De même dans *Wu ji, la légende des cavaliers du vent*, en plus des grandes stars chinoises comme Zhang Baizhi, Xie Tingfeng, Chen Hong, on voit aussi l'acteur japonais Hiroyuki Sanada, et l'acteur coréen Jang Dong-gun ; dans *The Myth*, le rôle de la princesse Ok-Soo est joué par une actrice coréenne, Kim Hee-sun. De plus, les réalisateurs sous toujours très renommés.

La technique du marketing est sans aucun doute un des chaînons les plus importants. Grâce à des équipes professionnelles, la publicité et la distribution du film entrent dans une nouvelle phase. Par exemple pour le film *Héros*, pendant le tournage tout s'est déroulé secrètement, aucune image et aucun scénario n'ont pu être divulgués, ce qui fait que le public a montré une grande curiosité pour ce film. En juillet 2002, cinq mois avant la sortie en salle, quelques images des scènes ont été présentées dans les journaux. Trois mois avant la sortie en salle, un film documentaire nommé *Yuan Qi* est sorti qui montrait le processus d'élaboration et de tournage de ce film. Deux mois avant la sortie du film, les médias ont annoncé que le film *Héros* allait participer aux oscars du cinéma. Un mois avant la sortie, un roman a été publié, qui portait le même titre que le film *Héros*, écrit par Li Feng, le scénariste du film *Héros*. Au début de décembre, un jeu vidéo et une bande dessinée intitulée *Héros* sont sortis et la publicité du film a été diffusée sur les chaînes de *La Télévision centrale de Chine*, habituellement consacrées aux informations officielles de l'Etat. Des annonces du film sont apparues partout dans les médias et aussi, dans l'espace public sur de grands panneaux publicitaire. Des événements ont été créés de temps en temps pour attirer

l'attention du public. Le 14 décembre 2002, l'avant-première du film *Héros* a eu lieu dans le Palais de l'Assemblée Populaire Nationale.

Le film *Héros* est un exemple qui montre la fabrication du film chinois qui devient une industrie culturelle, organisée selon des normes professionnelles, caractérisée par l'attention et le souci de satisfaire le marché, notamment dans sa dimension internationale. Ces films ont été de grands succès commerciaux, pas seulement par la recette du box-office, mais aussi grâce aux recettes liées aux droits d'auteur, aux livres, aux objets dérivés, à la musique, aux jeux vidéo, aux spectacles etc.

Malgré le succès du marché, ces films ont été l'objet d'une critique sévère et même souvent négative. A partir des avis donnés par les internautes chinois, le professeur Chen Shuguang relève dix caractéristiques principales de ces films :

1. Ils racontent tous des histoires qui se passent dans l'ancienne Chine ;

2. Ils se situent presque toujours autour du Palais Royal.

3. Les scènes sont toujours grandioses, et en particulier représentent des foules immenses.

4. Il y a souvent des récits d'incestes.

5. Les héroïnes ont toutes plusieurs amoureux entre lesquels elles ne peuvent pas choisir.

6. Ces films ne respectent pas toujours la vérité historique.

7. Qu'il s'agisse de l'acteur principal, du directeur de l'action (combat, chorégraphie), du compositeur de la musique, du costumier, on trouve toujours de grandes stars.

8. A la fin de l'histoire, les personnages meurent presque tous.

9. Ce sont tous des tragédies.

10. Ils comportent tous des scènes érotiques.

A partir de ces dix points communs à tous ces films, on ne peut dire que Chen Shuguang se moque de ces films qui décriraient aux spectateurs chinois les mêmes situations. Ce qui est plus important, c'est que ces films montrent une tendance à la modélisation du film de superproduction chinoise, à travers laquelle nous voyons que les films manquent d'originalité, sont produits de façon mécanique dans le cadre d'une chaîne industrielle.

Ces films comportent beaucoup d'insuffisances tant pour ce qui concerne la forme du récit, la mise en scène que la cohérence de l'histoire. Ils dévoilent aussi des problèmes du cinéma chinois qui place désormais l'effet visuel en premier dans la création et qui fait tout pour répondre aux besoins du marché. Ils montrent également des problèmes de la Chine qui accorde plus d'attention à la vitesse et à l'efficacité du développement de l'économie qu'au développement de la spiritualité. Quand l'industrie culturelle offre des produits semblables à ceux des fast-foods, elle ignore que le besoin spirituel ne peut pas être satisfait par la logique du marché.

Certes, pour les spectateurs chinois qui connaissent les premiers films des réalisateurs de la cinquième génération, il est difficile de faire un lien entre *Le Sorhgo Rouge* réalisé par Zhang Yimou en 1987, avec les films récents qu'il a produits, comme *Héros* (2002), *La Cité Interdite* (2006). Il en va de même pour les films réalisés par Chen Kaige, si l'on compare *La terre Jaune* (1984), *le Grand de Parade* (1986) et *Le Roi des enfants* avec *Wu ji, la légende des cavaliers du vent* (2003). C'est aussi le cas des films réalisés par He Ping où l'on mesure la grande différence entre *Swordsmen in Double Flag Town* (1992) et *Les Guerriers de l'empire céleste* (2003). Même le réalisateur commercial Feng Xiaogang qui au moins contentait le peuple avec ses comédies populaires s'éloigne de la vie réelle et réalise un film de *superproduction du genre de l'ancien costume* : *La Légende du scorpion noir* (2006).

Ces prestigieux réalisateurs tournaient tous leurs films avec une attitude sérieuse et sincère pour y chercher une dimension esthétique et humaine ; mais dans les superproductions, ils semblent tous abandonner leur passé et se plonger activement et même passionnément dans cette vague commerciale en faisant preuve

de démagogie. Ce phénomène montre que devant la vague commerciale et la concurrence mondiale, les cinéastes ne peuvent plus garder une sérénité propice à la création, du fait de la séduction exercée par la suprématie de l'intérêt commercial et la volonté de rivaliser avec les superproductions hollywoodiennes. Donc l'exigence de suivre la tendance du monde à faire des films de superproduction commerciale n'est pas seulement commandée par la volonté chez les réalisateurs chinois de survivre, mais aussi par celle de développer le cinéma chinois.

Nous pouvons aller plus loin. Selon Zhang Huiyu [688], ces films de superproduction en costumes d'époque réalisés depuis 2002 racontent toujours la même histoire, celle de héros qui renoncent à demeurer dans le *Jiang hu* (江湖 le monde qui échappe à l'autorité) pour reconnaître finalement les valeurs de *la cour soumise à l'autorité impériale* (庙堂, 宫廷). C'est à dire que la volonté de liberté et de révolution disparaît pour être remplacée par le désir de se mettre du côté de l'autorité, du pouvoir dominant, en somme de l'Empire. Cela montre que les films de superproduction commerciale représentent en fait des idées dominantes, donc, ce sont des films de la *mélodie principale* (Zhu xuan lü 主旋律). Cela montre aussi que le processus de convergence entre le capital et le pouvoir continue à se développer.

Comme exemple significatif des superproductions, nous allons étudier de façon détaillée le film *Héros* de Zhang Yimou. Ce film est souvent considéré comme un miracle ou un mythe dans le cinéma chinois[689]. Il est le film qui ouvre l'ère de la superproduction du cinéma chinois. Sa recette au box-office a atteint 2400 milliards de yuan en deux mois, ce qui est un chiffre incroyable pour un film chinois de l'époque. Certes, dans cette ère de superproductions chinoises ouverte par *Héros*, le marché devient l'élément le plus important à considérer dans la production d'un film, et l'emporte sur le sens profond du contenu ainsi que sur la valeur artistique du film.

---

[688] Zhang Huiyu 张慧瑜, il est vice-chercheur dans Graduate school of chinese national academy of arts.

[689] Wang Yichuan 王一川, « Zhongguo Dianying de Hou Qinggan Shidai : Yingxiong Qishilu 中国电影的后情感时代：《英雄》启示录(Une époque post émotionnelle du cinéma chinois : révélation du film *Héros*) », *Contemporary Cinema* 当代电影, 2003, n°2, p.16-18.

Héros

L'histoire du film *Héros* se passe il y a 2000 ans, au temps des Royaumes Combattants, lorsque la Chine était divisée en sept royaumes. Les peuples enduraient les souffrances d'interminables guerres. Parmi les royaumes, le Qin était le plus acharné à conquérir tout le pays, et son roi avait la volonté d'unifier tous les peuples de ces royaumes. Il était alors perçu comme une menace par les six autres royaumes. Donc, de nombreuses personnes dont Ciel Étoilé, Lame Brisée et Flocon de Neige, venant du royaume du Zhao, cherchent à assassiner le grand roi de Qin. Le roi déclare alors que ceux qui supprimeront ces trois assassins recevront une récompense. Sans Nom est cet homme qui amène au roi les armes de ces trois adversaires qu'il a vaincus ; et et ce triple acte de bravoure lui permet de s'approcher du roi à une distance de dix pas. Mais en fait, la véritable identité de Sans Nom est celle d'un assassin qui s'est entraîné pendant dix ans pour tuer le roi de Qin à dix pas de distance. Mais grâce à des échanges avec le roi de Qin, et l'inspiration donnée par Lame Brisée, Sans Nom réalise que le roi de Qin est le seul homme qui peut mettre fin aux guerres et ainsi apporter la paix pour tous les peuples. Donc, au moment où Sans nom peut tuer le roi, il renonce à cette mission. Mais à la fin du film, Sans Nom est criblé par des milliers de flèches des archers de Qin, et alors le roi regrette de perdre un homme avec lequel il avait noué des liens de sympathie.

L'histoire de *Héros* se passe dans deux espaces, l'un est l'espace où se rencontrent le roi de Qin et l'assassin Sans Nom, l'autre est l'espace où se déroule l'histoire que Sans Nom raconte au Roi. Dans ce dernier la façon de raconter peut trouver sa référence dans le film *Rashōmon* réalisé par Akira Kurosawa en 1950, c'est-à-dire que les spectateurs découvrent plusieurs versions différentes de l'histoire.

Dans *Héros,* en tant que film de superproduction commerciale, l'intérêt esthétique du corps est lié à la culture de consommation. Le corps devient un élément visuel dominant, l'élément central du spectacle qu'offre l'image cinématographique. Dans ce spectacle, le sexe et la violence sont les deux moyens les plus importants pour représenter le corps. Comme dans les films de superproductions

hollywoodiennes, ces deux moyens dépassent la barrière de la culture, de la classe sociale, du sexe des spectateurs, et c'est grâce à eux que le corps peut être regardé et compris de façon hédonique. Le corps devient finalement un objet visuel privilégié au service d'un intérêt commercial.

3.1.1. Le corps entre le *Wen* et le *Wu*

Le film *Héros* fait référence à de nombreuses significations traditionnelles chinoises, par exemple dans la scène de la rencontre de Sans Nom et de Ciel Etoilé, on les voit s'affronter dans le jeu de go chinois, puis en un duel pendant qu'un musicien joue d'un ancien instrument musical à cordes ; et un peu plus tard on entend un air de l'Opéra de Pékin. De même, dans la scène de l'école dans le royaume Zhao, on voit la pratique de l'art calligraphique. Dans ces activités culturelles, nous percevons la beauté paisible des corps immobiles qu'on connaît dans la vie des anciens lettrés chinois. Ces activités culturelles s'étendent même dans la façon de percevoir la nature, par exemple dans la scène de la salle du jeu de go où plusieurs plans représentent la pluie. La pluie donne une inspiration artistique : avec le mouvement lent de la caméra et son angle d'observation, nous percevons dans la pluie qui tombe une dimension de poésie, de philosophie et de spiritualité. C'est dans l'immobilité des corps que, par contraste, les spectateurs sont obligés de percevoir le mouvement de la pluie, des cordes de l'instrument de musique. D'ailleurs, ce mouvement, au départ discret, finit par s'imposer à l'attention des spectateurs.

De même, la signification traditionnelle chinoise est aussi offerte par de nombreuses images sublimes de combat d'arts martiaux chinois où l'on entend les cris des combattants et le cliquetis les armes qui s'entrechoquent. Il y a aussi la course fantastique sur l'eau, le combat au milieu des feuilles d'automne et la lutte contre les flèches etc. Dans ces combats de formes différentes, nous trouvons des actions abondantes et des mouvements extrêmes du corps. A travers eux, nous découvrons la dimension mobile et dynamique du corps. Si on dit que dans les activités culturelles on voit le corps dans un état immobile : *jing* 静, et que les actions dynamiques dans

l'art martial représentent le corps dans un état mobile : *dong* 动, ces deux états permettent au corps d'avoir en même temps une dimension intérieure spirituelle et une dimension extérieure physique. Autrement dit, les personnages dans *Héros* n'ont pas seulement une capacité à maîtriser leur corps physique, mais font également attention à prendre soin de leur monde intérieur.

Si l'état corporel immobile correspond au talent de l'homme *wen*, alors que l'état corporel mobile correspond à celui de *wu*, *wen* et *wu* sont deux caractères principaux pour un homme de talent ; la combinaison de ces deux talents caractérise la perfection de l'homme selon l'esthétique de l'ancienne Chine. De plus, la combinaison de *wen* et *wu* permet au film *Héros* de ne pas être un simple film d'action (*wu xia pian*), mais, par son souci de l'intériorité, de viser une dimension esthétique qu'on trouve dans les films d'art et d'essai.

Si nous allons plus loin, nous pouvons réfléchir sur le sens du titre de ce film : Héros. Qu'est ce qu'un « héros » ? Dans la langue chinoise, héros se dit *ying xiong*. Ce mot rassemble deux qualités, que Liu Shao présente ainsi dans son livre *Renwu Zhi* : « ceux qui montrent une intelligence remarquable sont des Ying, ceux qui font preuve d'un courage exceptionnel sont des Xiong (聪明秀出谓之英，胆力过人谓之雄)[690]. » Dans cette définition, Ying et Xiong désignent chacun une qualité, et le héros est donc celui qui combine ces deux qualités. Si nous examinons bien ces deux qualités : d'un côté l'intelligence et la sagesse, de l'autre le courage, nous trouvons que l'intelligence et la sagesse correspondent à la dimension de *wen*, et le courage à la dimension de Wu. Donc, Liu Shao a dit : « les hommes qui ont du *wen* et du *wu* plus remarquables que les autres sont appelés des héros (故人之文武茂异，取名于此) ». On voit bien alors que le titre de ce film montre que l'histoire va porter sur les deux dimensions essentielles de la vie et de l'homme : celle du *wen* qui concerne la culture, l'intelligence et la sagesse, et celle du *wu* qui concerne l'action, le combat, l'art martial.

[690] Liu Shao 刘邵, *Renwu Zhi* 人物志 (Traité des caractères), chapitre Yingxiong 英雄.

Essentiellement, ce film traite de la relation entre ces deux dimensions ; la signification profonde de ce film est à chercher dans la relation complexe entre ces deux conceptions qui sont tantôt en conflit, l'une dominant l'autre, tantôt en harmonie, l'une engendrant l'autre ou se transformant en l'autre. Ainsi, c'est à partir de ces deux conceptions, *wen* et wu, et surtout à travers leur relation, que nous allons examiner et analyser les grands thèmes de ce film : la violence et la paix. Enfin, nous allons montrer que la façon de traiter la relation entre ces deux dimensions est comme un miroir qui reflète la réalité de la Chine de l'époque.

3.1.1.1. *Wu* : La dissolution de la violence

Certes la violence est un des moyens principaux pour représenter le corps dans les films d'action ; et d'ailleurs dans *Héros* nous trouvons au total dix scènes de combat. Mais si nous examinons de façon détaillée ces scènes, nous voyons que *wu* y est en fait l'occasion de représenter le charme de l'art martial chinois ; sa caractéristique violente est alors réduite, et même dissoute.

Dans la première scène, celle du combat entre Ciel Etoilé et les sept grands guerriers du Qin dans la salle du jeu de go, même si les protagonistes se battent, ils se présentent tous d'une façon polie et digne devant leur ennemi. En conséquence, nous ne voyons pas du tout de rage ou de haine dans leurs émotions au cours de ce combat. De plus, pendant tout le temps du combat, Ciel Etoilé n'enlève jamais le fourreau qui protège la pointe de son arme ; cela montre qu'il n'a pas la volonté de tuer.

Dans la deuxième scène, Ciel Etoilé combat avec Sans Nom dans la cour de la salle de go. Premièrement, par rapport à un combat violent, on dirait plutôt qu'à travers des éléments naturels et des éléments artificiels musicaux et corporels, cette scène est un concerto qui célèbre la beauté harmonieuse du corps et de l'esprit. A l'extérieur du corps, la pluie fine tombe de façon rythmée sur les dalles de pierres, accompagnant la mélodie de l'instrument de Guqin ; ces deux types de son renforcent la tension psychologique des combattants. Ici, le rythme des sons montre la participation de *wen* dans le combat, qui abaisse ainsi la violence de wu, encore que,

par rapport à un combat véridique, ce combat là est plutôt du style de ce qu'on connaît dans les films de Hu Jinquan[691]. Dans le *wu xia pian* de Hu Jinquan, les actions dans les combats sont comme celles de l'opéra Ping[692], donc ressemblent essentiellement à des danses.

Deuxièmement, comme l'a dit Hu Jinquan des scène des combats de ses films, ce sont des « danses d'images cinématographiques », et qui relèvent d'un « kongfu transcendant[693] »; il ne s'agit pas pour les réalisateurs de filmer des combats acrobatiques en direct et avec réalisme, mais de créer des actions et des mouvements grâce à diverses techniques cinématographiques, comme par exemple le montage, les mouvements de caméra, les changements de cadrage et l'ajout des effets spéciaux par traitements informatiques. Donc, dans cette scène de *Héros*, le combat apparaît comme une danse liée à l'art martial (Wu-Wu 武-舞) du cinéma. Le sens de la violence est ainsi dissout.

Troisièmement, le réalisateur Zhang Yimou utilise un extrait des chants et de la musique de l'Opéra de Pékin pour accompagner le combat. Ainsi, les mouvements corporels correspondent bien aux rythmes du chant et des battements de tambour. En conséquence, cette scène de combat ressemble à un jeu ou à une danse scénique. Quatrièmement, selon les paroles de Sans Nom, ce combat se déploie à l'intérieur de son esprit contre celui de Ciel Etoilé, donc, il n'est en fait pas mis en scène dans la réalité. Cinquièmement, ce combat fait partie du stratagème de Sans Nom : c'est en effet seulement un spectacle pour faire croire aux sept guerriers du Qin qu'il a vaincu Ciel Etoilé. Donc, Sans Nom et Ciel Etoilé jouent tous les deux dans ce combat. Selon ces cinq aspects, le combat dans cette scène n'a rien de réellement violent.

---

[691] Hu Jinquan 胡金铨 (1932-1997) : réalisateur chinois surtout dans le genre du film *wu xia pian*. Ses films importants sont : *The Story of Sue San* (玉堂春,1964), *L'Hirondelle d'or* (大醉侠,1966), *A Touch of Zen* (侠女, 1970), *L'Auberge du printemps* (迎春阁之风波,1974), *Raining in the Mountain* (空山灵雨,1979), *Legend of the Mountain* (山中传奇,1979).

[692] Pingju or Ping Opera (Chinese : 评剧, píngjù) est une forme d'Opéra chinois qui est originaire du nord de la Chine.

[693] Huang Ren 黄仁, *Hu Jinquan de Shijie* 胡金铨的世界 (Le monde du Hu Jinquan), Taibei 台北 : Taibei Yatai Tushu Gongsi 台北亚太图书公司,1999, p.111, 115.

La troisième scène représente Flocon de Neige et Lune dans une forêt de peupliers. Selon l'histoire, il y a un confit entre les deux femmes, parce que Flocon de Neige a tué Lame Brisée, le maître de Lune qu'elle veut alors venger. Mais au début, Flocon de Neige refuse le combat ; c'est Lune qui insiste, et Flocon de Neige, qui est plus forte, se défend juste et n'a pas la volonté de tuer Lune. De plus, cette scène est vraiment remarquable par ses images esthétiques où l'on voit la couleur rouge des robes se détacher sur la couleur jaune des feuilles. Grâce au mouvement des cheveux, des robes et des feuilles dans le vent, la violence du combat est affaiblie. Même si, à la fin de la scène, Lune a reçu un coup d'épée dans le ventre, la violence est atténuée par le fait que l'on ne voit que quelques gouttes de sang sur cette épée. N'oublions pas non plus que ce combat est juste une histoire créée par Sans Nom pour être racontée au roi de Qin.

La quatrième scène de combat a lieu entre Sans Nom et Flocon de Neige dans le camp militaire de Qin ; c'est encore une histoire inventée par Sans Nom faisant partie de son stratagème. Etant donné que Flocon de Neige se prête au stratagème de Sans Nom, il est certain qu'elle n'a pas la volonté de tuer Sans Nom ; c'est encore un spectacle à montrer au roi de Qin. Ce combat combine la force ferme masculine (yang) et la tendresse souple féminine (ying) ; c'est une représentation de la danse dans l'art martial chinois.

Le cinquième combat a également lieu dans l'esprit de Sans Nom et Lame Brisée. Tous les deux se battent en volant sur l'eau. Nous revoyons le corps énergique du Qi, et grâce à cette dimension vide du corps, la violence du combat a disparu.

Le sixième combat a lien dans la bibliothèque. Après avoir vu la technique de Sans Nom pour « tuer à dix pas », Flocon de Neige décide de l'aider à tuer le roi de Qin, mais Lame Brisée les en empêche. Flocon de Neige s'est battue contre Lame Brisée pour que celui-ci ne s'oppose pas au projet fomenté par Sans Nom de tuer le Roi. Dans cette scène, les combats entre Flocon de Neige et Lame Brisée, et entre Sans Nom et Lune n'ont pas pour but de tuer l'autre.

Le septième combat est représenté dans la scène où Flocon de Neige et Lame Brisée se précipitent dans le Palais du royaume de Qin. Même s'ils affrontent de nombreux soldats du Qin, les spectateurs ne voient que la chute des armes des soldats, mais pas de blessés, de morts et en général pas d'images sanglantes.

Le huitième combat a lieu entre Lame Brisée et le roi de Qin dans le palais. Au début du combat, la présence des rideaux verts constitue un labyrinthe mouvant dans lequel les corps des combattants se cachent et se retrouvent. Quand tous les deux se battent enfin face-à-face, on ne voit pas de rage dans les yeux de Lame Brisée qui ferme les yeux, c'est-à-dire qu'il perd son désir de tuer le Roi. Il a eu l'opportunité de le tuer, mais comme il change l'avis, sa lame ne laisse qu'une trace superficielle sur le cou du Roi. Lame Brisée renonce à tuer le Roi.

Dans le neuvième combat Sans Nom donne un coup d'épée sur le dos du roi avec le manche de son épée. Il renonce ainsi à tuer le Roi.

Le dixième combat oppose Flocon de Neige et Lame Brisée. Flocon de Neige attribue l'échec de l'assassinat à Lame Brisée ; elle le pousse alors à se battre. Pour montrer son amour pour Flocon de Neige, Lame Brisée se laisse tuer par Flocon de Neige. Elle découvre la puissance de leur amour et elle se suicide alors en prenant Lame Brisée dans ses bras. C'est après que les deux protagonistes se sont donné mutuellement la mort par amour que la violence est enfin apaisée.

Ces dix scènes de combat sont en forme de wu, mais elles ne donnent pas l'impression d'une réelle violence, mais sont seulement des représentations symboliques de la violence. Dans la scène où Sans Nom et Lame Brisée se battent sur l'eau, ils se renvoient une goutte d'eau de leurs lames : il n'y a pas de lésion mortelle, pas d'image de sang ; mais cette scène montre la beauté et le charme du corps et de l'art martial.

3.1.1.2. La transformation de *wu* en *wen* et la supériorité de *wen*.

Dans le film *Héros*, la représentation de *wen* est partout. Par exemple, dans la représentation de l'art des lettrés : l'instrument de musique, le jeu de go, la

calligraphie, et dans l'attention à l'esthétique des actions à travers l'habillement (les robes colorées) et l'environnement (le paysage), dans lequel on voit une beauté spirituelle de l'homme.

Hors de ces scènes qui représentent directement l'activité de *wen*, dans ce film, nous trouvons aussi la transformation de l'activité de *wu* en celle de *wen*.

D'abord, c'est la façon de traiter le combat comme une danse. Comme nous l'avons vu dans l'analyse de certaines scènes, le combat ressemble à une danse qu'on trouve dans l'opéra traditionnel. Les actions ne sont pas du tout les mêmes que dans la vraie pratique du kongfu, mais visent principalement l'effet esthétique. Donc, ce que vise Zhang Yimou à travers des scènes de violence, c'est la quête d'une esthétique où le *wu* se transforme en *wen*. D'ailleurs, la musique, tant instrumentale (tambour, Guqin) que vocale (selon le style de l'Opéra de Pékin), qui rythment le combat, contribue aussi à transformer le *wu* en *wen*. Nous pouvons aussi évoquer la danse selon le style de l'art martial dans le film *Tigre et Dragon* interprétée par Yu Jiaolong (jouée par Zhang Ziyi) dans la scène de restaurant, ainsi que dans la danse au milieu de la forêt de bambous. Ce que nous voyons aussi dans *Le Secret des poignards volants* où la danse interprétée par Xiao Mei (jouée par Zhang Ziyi) est rythmée par les battement des tambours frappées par ses manches. Plus tard, dans le film *La Légende du scorpion noir*, la danse est même représentée indépendamment de l'art martial. Cela montre qu'au fur et à mesure du développement des films de la superproduction chinoise, l'attention pour le *wen* est de plus en plus présente.

Il faut parler aussi des moyens cinématographiques qui donnent au combat une dimension esthétique et spirituelle. Ces moyens cinématographiques permettent aux actions dans les combats de pouvoir être effectuées, observées et organisées ensemble de façon esthétique. On perçoit que le réalisateur Zhang Yimou cherche un sens esthétique dans les actions à travers le contrôle de leur rythme. Par exemple, dans une suite d'actions rapides, Zhang, grâce à la technique de la photographie rapide, intercale des ralentis et même des arrêts sur images qui permettent de saisir certains détails de l'action dans un temps long qui semble figé. En conséquence, nous voyons

une beauté que nous ne pouvons voir que si nous sommes dans un état corporel et mental paisible. C'est en effet uniquement dans cet état de tranquillité et de concentration que nous pouvons entrer dans le même espace-temps presque immobile où se situent les personnages. Autrement dit, on peut dire que dans ces scènes, la photographie rapide d'une suite d'actions imite la façon dont l'homme les perçoit et reproduit un processus humain de concentration ; finalement, dans l'illusion d'un espace-temps figé, nous sommes conduits par les images à une concentration qui nous permet de percevoir les détails des actions. Pour les spectateurs, la compréhension des personnages dans ce processus comprend deux niveaux : d'abord nous voyons le corps physique du personnage qui se meut très rapidement, puis grâce à la manipulation de l'espace-temps, spécialement au cours de l'action ralentie, se produit en nous une résonance psychologique avec le corps du personnage. Ainsi, les actions possèdent une réelle dimension esthétique et spirituelle.

Dans ce film, il semble qu'entre *wu* et *wen*, le réalisateur privilégie le *wen*. Si nous revenons à la définition du héros selon laquelle ce dernier est quelqu'un qui est remarquable par ces deux qualités que sont la sagesse et le courage, dans ce film, ces deux aspects ne sont pas égaux. En effet, tous les personnages dans ce film, depuis le roi de Qin jusqu'à la servante Lune et aux élèves du royaume Zhao, sont tous courageux donc animés par le wu. C'est ainsi que lorsque les armées de Qin lancent des milliers de flèches sur l'école de Zhao, les élèves ont le courage de rester assis et de continuer à écrire. De même, quand le maître de Lune est blessé par Flocon de Neige, bien que Lune soit consciente d'être moins forte que Flocon de Neige, elle lance une attaque, prête à sacrifier sa vie pour défendre la volonté de son maître. Ces personnages humbles sont spontanément courageux, mais pour être véritablement un héros, leur manque l'intelligence qui relève du *wen*.

L'intelligence et la sagesse représentent la dimension du *wen*, en particulier dans la capacité d'élaborer et de mettre en œuvres des stratagèmes. Ainsi, dans plusieurs scènes de combat qui n'ont pas lieu dans la réalité mais existent seulement dans l'histoire inventée par Sans Nom pour que le roi de Qin croie qu'il a tué les trois

assassins qui menaçaient le Roi, et dans les scènes de combat qui sont seulement un spectacle pour obtenir la confiance des spectateurs (les sept guerriers du Qin, et les soldats du Qin) à l'égard de Sans Nom, les combats ne sont qu'une partie des stratagèmes de Sans Nom. Ainsi, les scènes de *wu* sont intégrées dans le cadre de l'histoire de *wen*. *Wen* est supérieur et doit l'emporter définitivement. Cette idée peut être montrée dans deux autres scènes.

La première scène se déroule dans l'école du royaume Zhao : en réponse à la demande de Sans Nom, Lame Brisée, à l'aide d'une tige de bambou, s'exerce à écrire le caractère qui représente « lame ». Soudain, une pluie de flèches lancées par des archers de Qin déferle sur l'école. Lame Brisée ne cesse pas d'écrire ; il reste serein et d'un seul coup il saisit dans sa main une flèche ; il la brise et alors il s'en sert pour continuer à écrire. Dans la deuxième scène, avant que Sans Nom entre dans le Palais du roi de Qin, Lame Brisée cherche à le convaincre de renoncer à son projet de tuer le Roi. Sur le sable, il écrit alors avec son épée « tian xia (unis sur terre) ».

Dans ces deux scènes, la flèche et l'épée, qui sont normalement des armes pour tuer, apparaissent alors comme des instruments pour écrire (une activité culturelle). Grâce à cette façon nouvelle d'utiliser les armes, l'image de l'homme est transformée : de celle d'un assassin elle devient celle d'un sage. Son corps change, passant d'un état mobile violent à un état paisible. Comme nous l'avons écrit dans le chapitre précèdent, lorsque le sang et le souffle vital sont dans toute leur vigueur, ils excitent à la querelle et au combat. Alors l'activité du *wu* trouble l'état de sérénité de l'homme. Contre cet état l'activité de *wen* est une façon de maîtriser le sang et le souffle vital, grâce à laquelle l'homme retrouve son état serein. Il est intéressant de remarquer que dans les *wu xia pian* traditionnels, tous les objets pouvaient être utilisés comme armes pour tuer, par exemple des baguettes qui servent à manger[694], une flûte[695], un

[694] On peut trouver dans *L'Hirondelle d'or* (*Da Zuixia 大醉侠*, réalisé par Hu Jinquan 胡金铨, 1966) et *Le Règne des assassins* (*Jian Yu 剑雨* réalisé par Su Zhaobin 苏照彬, 2010)

[695] Voir dans *The Magic Crane* (*Xin Xianhe Shenzhen 新仙鹤神针*, réalisé par Chen Musheng 陈木胜, 1993)

éventail[696]et une aiguille à broder[697]etc. Dans beaucoup de wu xia pian, on voit même un culte de l'arme, par exemple dans *Seven Swords* (Tsui Hark, 2005). A la différence des films où les objets peuvent servir à tuer et où l'arme est respectée et objet de crainte, dans *Héros*, la flèche et la lame peuvent abandonner leur rôle initial pour servir à cette activité de l'esprit qu'est l'écriture. Elles ne font plus peur, mais transforme en douceur l'esprit de l'homme.

En fait, à partir de *Tigre et Dragon*, on voit déjà l'importance du respect de la vie, et à propos de l'épée, selon le personnage Li Mubai, le nom de son épée, *Qing Ming*, que tout le monde a envie de posséder n'est qu'un titre vain (虚名). C'est pourquoi Li peut la donner aux autres sans aucun regret. En ce sens, le film *Héros* prolonge cette idée selon laquelle il faut mettre l'arme de côté, et chercher le calme et la paix depuis l'intérieur de l'homme.

Dans *Héros*, en dehors du fait que l'arme est utilisée comme moyen pour écrire, on voit aussi que le réalisateur cherche à assimiler le mouvement de l'épée dans l'escrime à l'art de la calligraphie. Selon Lame Brisée, la calligraphie et l'art de l'épée procèdent de la même volonté : « Le sens de la calligraphie vient de notre âme ; il en va de même de l'art de l'épée : tous deux visent la simplicité et la vérité. » Lame Brisée progresse dans la technique de l'épée grâce à la pratique de la calligraphie. Et selon Sans Nom, les deux techniques sont intrinsèquement similaires : la force de la calligraphie et celle de l'épée découlent toutes les deux de la force du poignet et du souffle de la poitrine ; pour évaluer l'attitude de Lame Brisée à l'épée, Sans Nom utilise une ruse qui consiste à lui demander d'écrire.

Le *wen* est porté à son niveau le plus haut par le fait que les caractères de l'écriture revêtent un sens supérieur comme celui de représenter l'esprit d'une culture et d'un pays. Dans la scène de l'école de Zhao, quand le professeur voit que les élèves s'enfuient pour ne pas être transpercés par les flèches, il profère des paroles

[696] Voir dans Snuff Bottle Connection (*Shentui Tieshan gong 神腿铁扇功, réalisé par Dong Jinhu* 董今狐 1977) et dans *Bloody Mission* (*Xue Qi Bian 血旗变*, réalisé par Lei Chenggong 雷成功, 1982

[697] Voir dans *Swordsman II* (*Xiaoao Jianghu : Dongfang Bubai 笑傲江湖 东方不败* , réalisé par Cheng Xiaodong 程小东, 1992).

encourageantes : « Aussi destructrices que soient leurs flèches, si elles peuvent mettre notre royaume à feu et à sang, jamais elles ne pourront annihiler notre culture ; aujourd'hui nombreux sont ceux qui parmi vous vont découvrir ce qu'est le sens de cette culture. » Après ses paroles, il revient dans la salle et s'assoit d'un air serein ; il prend un pinceau et commence à écrire au milieu de la pluie de flèches. Puis tous les élèves l'imitent en retournant à leur siège et en se mettent à écrire. Cette scène qui est assez émouvante met la culture à une très haute place dans la vie d'un pays.

Wu et *wen*, ces deux types d'activités corporelles représentées dans *Héros* donnent une image typique de la Chine. Mais elles n'occupent pas une place égale. Même si les éléments de *wu* sont plus visibles et occupent une place plus importante dans le récit, ils sont secondaires par rapport aux éléments de *wen*. Abaisser la violence, promouvoir le *wen* a pour but finalement d'aborder le thème de la paix. Cela implique aussi en dehors de l'écran, un appel à la paix dans le contexte des Attentats du 11 septembre 2001. On voit dans le film documentaire qui décrit la préparation et la réalisation de *Héros*, apparaître une déclaration qui présente la Chine comme étant en train de grandir, mais de façon paisible, grâce à la culture et à la morale comme moyens de contrer la violence.

3.1.2. Le corps et le plaisir du regard

Par rapport à d'autres réalisateurs chinois, Zhang Yimou a souvent la réputation d'être très habile dans la création de la beauté plastique. Depuis son premier film *Le Sorgho Rouge*, jusqu'aux films plus tardifs comme *Epouse et concubines*, *Ju dou*, et jusqu'à ses films réalisés dans le siècle nouveau, à savoir *Héros*, *La Cité Interdite* et *A Woman, A Gun And A Noodle Shop* (*San Qiang Pai An Jingqi*, 2009), nous percevons qu'il accorde beaucoup d'attention à la couleur, aux scène grandioses et à la plastique des acteurs et actrices etc. Il avait dit que la chose la plus importante pour tourner un film est que ce soit « hao kan[698] » ; littéralement,

[698] Zhang Ming 张明, *Yu Zhang Yimou Duihua* 与张艺谋对话 Une conversation avec Zhang Yimou, Pékin 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2004, p.56. Zhang YImou a dit : « Je n'exclus pas la capacité de pensée raisonnable du film, un film qui n'a pas de pensée n'est pas de l'art.

cette expression veut dire beau à voir ou qui fait plaisir à voir. Pour un film elle peut désigner deux dimensions : l'intérêt de l'histoire et la beauté de l'image ; c'est à cette dernière qu'il donne la préférence. C'est pourquoi les superproductions réalisées par Zhang Yimou sont souvent considérées comme *films du spectacle* (Jingguan Dianying). Film du spectacle, cette expression désigne une conception qui peut être séparée de celle du film narratif[699]. Pour un film du spectacle, le plaisir du regard vient des images extraordinaires et éblouissantes qu'il offre, parmi lesquelles, celles du corps sont essentielles. Cela est ainsi un élément décisif pour la réussite de *Héros*.

3.1.2.1. L'importance de la star, de l'apparence, de la couleur, de la plastique et de l'environnement

Dans l'analyse des films précédents, nous avons parlé des personnages, mais presque pas des acteurs et actrices. Cependant pour analyser le film *Héros*, et aussi les autres films de superproduction chinoise produits après *Héros*, on est obligé de parler des acteurs et des actrices en tant que stars qui participent à l'interprétation des rôles dans ce film. Leur renom, leur apparence nouvelle dans ce film, leur visage magnifique, leur style de maquillage, leur silhouette parfaite, leurs robes sublimes, l'exposition de leur corps qui suscite envie et désir et le caractère fascinant de leur image sont des éléments importants pour attirer les spectateurs et pour donner de l'importance au film et créer finalement un plaisir à le regarder.

Pour un film commercial, surtout pour une superproduction internationale, dans le cas du marché populaire du cinéma, il semble que ce soit la réputation des acteurs et des actrices qui joue le plus grand rôle pour attirer les spectateurs et les

---

Mais le niveau du film ne peut pas seulement être jugé par la pensée qu'il transmet. Le cinéma doit tout d'abord avoir une force lui-même, quand on filme, on doit réfléchir davantage à comment ce film peut être bon, mais pas à la philosophie, à la conscience sociale. Je trouve toujours que dans la création du cinéma, on attache trop d'importance à la tendance à la tradition de la « littérature comme véhicule des valeurs morales » (wen yi zai dao 文以载道), si tous les films sont des réflexions sur le destin et la culture de la nation, alors tous ceux qui filment et qui regardent doivent être fatigués.

[699] On peut voir cette idée dans Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999, p.833-844.

pousser à aller voir un film. Par rapport aux exigences du marché, le renom des acteurs et des actrices est plus important que leur capacité à bien jouer et que leur proximité avec un personnage.

Héros a réussi à regrouper les stars les plus connues à Hongkong, en Chine continentale, dans d'autres pays asiatiques et même en Occident. C'est le cas de Li Lianjie (Jet Li), Zhang Manyu (Maggie Cheung), Zhang Ziyi, Liang Chaowei (Tony Leung), Zheng Zidan (Donnie Yen) et Chen Daoming. Grâce à ces stars, ce film a fortement suscité l'intérêt du public dès le début de son tournage.

A part leur renom qui traduit en un certain sens leur force pour attirer le public, ils ont aussi une belle apparence qu'on a plaisir à regarder. Par exemple, l'acteur Liang Chaowei est très bien accueilli par les spectateurs surtout les femmes. Il est connu pour son regard profond lié à une allure charmante et triste qui suscite des sentiments troublants. Zhang Manyu est connue internationalement pour sa beauté dans le film de Wang Jiawei *In the Mood for Love*. Chez elle on trouve un charme oriental fascinant. Zhang Ziyi est connue dans le monde entier grâce à *Tigre et Dragon* pour sa beauté et son caractère indomptable. A partir de 2001, elle apparaît plusieurs fois dans les magasines américains comme *People*, *Playboy* et *FHM* comme une des femmes les plus belles ou les plus sexy du monde.

Dans le film *Héros*, outre leur belle apparence et leur allure naturelle, leur beauté est renforcée par des moyens cinématographiques. Grâce à la façon figée de les représenter, l'image des personnages est renforcée. Dans plusieurs plans fixes, on voit le visage d'un personnage en gros plan. C'est au moment où nous nous rendons compte que nous contemplons un visage longuement, que nous découvrons la façon de représenter le corps d'une manière figée. C'est un peu comme dans les vignettes des bandes dessinées, le visage des personnages occupe souvent un grand espace et l'expression du visage est figée dans une émotion. C'est ce qu'on voit dans *Héros* : la tête des personnages ne bouge pas et ils sont filmés en gros plan avec une expression figée sur le visage. Par exemple, quand Lame Brisée demande à Lune de partir après qu'il a rendu jaloux Flocon de neige, la caméra nous montre le visage de Lune. Il y a

d'abord un gros plan fixe de son cou à son front, on ne voit que le mouvement d'une larme qui coule sur sa joue et les petits mouvements de son cou à cause des sanglots ; elle regarde vers la caméra, et ses yeux qui sont au centre de l'image ne bougent pas. Puis sur un très gros plan fixe du même visage entre les sourcils et la bouche, on retrouve les mêmes yeux. Grâce à l'élargissement du plan, ses yeux et l'émotion sur son visage sont soulignés. Dans ces deux plans du visage de Lune, le renforcement de l'émotion de Lune est simplement réalisé par le changement de cadrage depuis un gros plan jusqu'au très gros plan, mais pas par le renforcement de l'émotion dû au jeu de l'actrice. De plus, cette image qui semble figée dure six secondes, c'est long. Dans le plan suivant, le réalisateur utilise la même façon de représenter le visage de Lame Brisée : un gros plan sur le visage presque immobile. Il semble que dans ce plan, l'image du film soit transformée en un tableau. Grâce à cette façon de représenter l'expression du visage immobile par de gros plans fixes, les personnages deviennent le centre absolu de l'image, et leurs sentiments sont renforcés grâce aux plans qui durent plus longtemps que d'habitude. Ainsi, contempler la beauté de ces grandes stars, satisfait les spectateurs.

En fait, on trouve d'autres images figées dans ce film, pas seulement d'un visage, mais aussi d'un corps entier, par exemple dans la scène où Lune cherche à se battre avec Flocon de Neige. Dans un plan d'ensemble fixe, le réalisateur montre un paysage pittoresque, le mouvement est produit par le vent qui fait tomber des feuilles jaunes et qui fait flotter la robe rouge et les cheveux noir de Flocon de Neige ; cependant, le corps de Flocon de Neige est immobile. Il semble que sa silhouette immobile est fondue dans la nature et dans cette image. Ainsi, cette image ressemble à un tableau figé. De même, dans le plan d'ensemble fixe suivant, à part ses cheveux et sa robe flottant dans le vent, Lune est immobile. En passant de ce plan d'ensemble à un plan moyen, on approche de Lune qui reste immobile. L'immobilité du corps de Flocon de Neige et de Lune permet à ces deux personnages de devenir un paysage eux-mêmes à regarder, il n'est plus possible d'ignorer la beauté du visage ou du corps

des acteurs et des actrices. Comme un beau tableau, de nombreuses images de *Héros* présentent une immobilité visible et une esthétique indépendante du récit.

La beauté des personnages est aussi manifestée à travers le travail des divers plasticiens. La plastique visuelle la plus remarquable dans ce film concerne la couleur des robes. Le réalisateur Zhang Yimou utilise cinq couleurs pour distinguer les récits et les sentiments. Dans les scènes du palais de Qin, tout le monde est habillé en noir. Cette couleur évoque la loi, la raison froide, le sérieux et la puissance d'un règne etc. Dans l'histoire de l'amour triangulaire entre Lame Brisée, Flocon de Neige et Lune, les gens sont tous habillés en rouge, ce qui insiste sur le désir, l'amour, la passion, la vengeance, la jalousie, l'impulsion etc. Dans la scène où Flocon de Neige se sacrifie pour le plan de Sans Nom, elle est habillée en vert et Lame brisée qui hésite à participer au plan de Sans Nom est habillé en bleu violet. La couleur verte signifie une volonté de se sacrifier pour les autres ; la couleur bleue violette signifie une ambivalence affective. Quand Sans Nom raconte la véritable histoire, tous les personnages sont habillés en blanc, une couleur qui signifie la pureté, la vérité sans subjectivité ; en même temps elle évoque deux esprits saints : c'est-à-dire l'esprit de *xia yi* (l'esprit de droiture et de valeur morale propre aux héros d'arts martiaux) marqué par le souci de l'unité de genre humain ainsi que l'esprit du sacrifice.

Ces cinq couleurs apparaissant dans l'habillement des personnages indiquent la structure du film. De plus, elles ont une signification indépendante et favorisent le récit. Selon notre interprétation, nous pouvons trouver à travers les différentes couleurs l'expression du désir, des émotions, du sacrifice. Par leur effet visuel, les belles couleurs donnent un effet scénique à l'image de *Héros* ; elles enrichissent largement les facteurs visuels de ce film. Nous devons remarquer que ces couleurs sont utilisées de façon audacieuse, c'est-à-dire qu'elles ignorent ou dépassent la réalité, parce que si l'on se réfère à l'époque à laquelle vivaient les personnages, les techniques de la couture ne permettaient pas aux gens de s'habiller de façon si somptueuse, avec de si belles couleurs et de si fines étoffes. En conséquence, la couleur est utilisée comme un moyen de rendre plus beau. C'est aussi grâce à la

couleur que ce film n'est pas seulement un film du genre d'action, mais aussi un film d'art et d'essai.

Si nous allons plus loin à propos de l'ignorance de la réalité, nous pouvons trouver des anachronismes dans de nombreux détails de l'habillement et des accessoires chez les personnages. Par exemple, les soldats de Qin sont équipés comme des soldats romains, sur leur casque se dresse une plume rouge. De plus, la coiffure et les robes ont une allure japonaise. En fait, le designer de l'habillement est une japonaise, Emi Wada, connue pour ses créations orientalisantes. Elle a dit dans une interview que ce qu'elle considère comme le plus important pour créer des costumes pour un film est de représenter le caractère du personnage. Donc, les costumes ont plus de liens avec le scénario qu'avec la réalité. Ils sont donc souvent conçus librement et indépendamment de l'histoire véritable. Ainsi, la création des robes dans *Héros* vise plutôt l'effet scénique ou la valeur artistique, et non pas la vérité historique. En conséquence, ce que nous percevons ce n'est pas un style authentiquement chinois, mais une sorte d'hybride entre le style japonais, chinois, et occidental. De toute façon, le plus important est que l'image soit belle et que le spectacle soit extraordinaire, quelle que soit la source culturelle de ces matériaux visuels.

Des problèmes similaires apparaissent aussi dans les autres films de superproductions. Par exemple à la fin de l'histoire du film *Wu ji, la légende des cavaliers du vent*, on voit des personnages se coiffer comme des généraux japonais de l'époque du bakufu. Leurs cheveux sont coupés en partie, mais dans l'ancienne Chine, sauf dans quelques dynasties gouvernées par des minorités comme celles des Liao, des Jin et des Qing, se couper les cheveux était interdit. Dans *La Cité Interdite*, et *La Légende du scorpion noir*, nous voyons que, de leur apparence à leurs armes et à leur comportement, les assassins ressemblent à des Samouraïs japonais. On ne doit donc pas attendre de ces films hybrides qu'ils nous apportent une connaissance précise sur l'histoire et la culture de cette époque.

Mais peut-être, pouvons-nous comprendre ce phénomène de cette façon : ces éléments visuels hybrides montrent les efforts accomplis par les réalisateurs chinois en vue de mélanger les aspects exotiques et internationaux afin que leur film de superproduction puisse obtenir les faveurs du marché mondial. Dans ces films de superproduction créés pour le plaisir des yeux, des éléments sont empruntés à diverses traditions orientales entre lesquelles le public occidental ne voit pas de différence. Grâce à ces éléments, créés pour le plaisir des yeux, et qui sont empruntés à diverses traditions orientales reconnues par le marché étranger, les films de superproduction offrent plus de spectacles visuels extraordinaires.

A part l'esthétique qui vient des acteurs et des actrices, de la couleur des objets et des personnes et de la plastique des personnages, la quête de l'esthétique se traduit aussi par le fait que les images placent toujours les corps des personnages dans des paysages pittoresques ou des architectures grandioses et par le fait que les combats se déroulent dans un environnement superbe, ainsi se trouvent combinées la beauté des corps et celle de la nature. Nous trouvons dans cette unité de l'homme et de la nature une grande beauté à la fois visuelle et spirituelle.

A travers ces analyses, nous voyons que dans *Héros*, l'esthétique de l'image et son impact sur le plaisir visuel sont deux considérations importantes, même si elles surpassent l'intention de la représentation des événements et des expressions des émotions, et sont porteuses finalement d'une valeur esthétique indépendante.

3.1.2.2. Beauté de l'homme et de la femme : de l'habileté extravagante et de l'ingéniosité excessive

Si le plaisir du regard vient partiellement des belles images grâce à la plastique, nous ne devons pas oublier une autre source : les spectacles érotiques. Même si le thème du film *Héros* concerne la grandeur de la nation, la paix universelle, le réalisateur Zhang Yimou ne traite pas que de sujets sérieux, mais il mêle des descriptions érotiques pour le plaisir des yeux. Comme ce que nous avons dit dans le chapitre précédent, dans la culture traditionnelle, normalement, la beauté

extérieure n'a pas de valeur esthétique indépendante, mais elle doit accompagner une beauté intérieure. Mais étant donné l'importance donnée aujourd'hui au plaisir du regard, la représentation de la beauté corporelle par des techniques qui excitent le désir des corps devient un élément indispensable dans les films, surtout dans les superproductions.

Héros est un film androcentrique, dans lequel les rôles les plus importants sont donnés à des hommes, les femmes servant plutôt à enrichir l'image de l'homme : grâce à Lune, Lame Brisée est un maître charmant ; grâce à Flocon de Neige, Lame Brisée est un homme fidèle et amoureux. Et toutes les histoires sont racontées du point de vue de l'homme, ici représenté par Sans Nom. Les femmes sont plutôt celles qui créent des conflits, faute de se contrôler lorsqu'elles agissent sous l'impulsion du moment ou de la jalousie, et par contraste, elles témoignent de l'héroïsme de l'homme. Bref, les femmes ont une place secondaire par rapport aux hommes. Dans *Héros*, il y a deux femmes, Flocon de Neige et Lune. La vie de Flocon de Neige est toute entière orientée par la volonté de venger son père, et elle choisit de suivre dans la mort l'homme qu'elle aimait. Donc, son existence n'a pas un sens indépendant, mais est toujours attachée à un homme. De son côté, Lune est une servante de Lame Brisée ; elle vit pour lui et son corps est comme un objet dont Lame Brisée peut profiter facilement pour rendre jalouse Flocon de Neige.

Dans *Héros*, grâce à la représentation de leur corps, ces deux femmes sont représentées comme fascinantes. Lame Brisée et Flocon de Neige sont deux amoureux, mais du fait que le premier a échoué dans son projet de tuer le roi de Qin, pendant trois ans ils ne se parlent plus. Cependant, tous les jours à minuit, Lame Brisée regarde clandestinement Flocon de Neige. Et plus tard, Flocon de Neige fait la même chose derrière la chambre de Lame Brisée. Dans leurs regards clandestins mutuels, coule un désir de l'un vers l'autre. Le corps de l'un devient pour l'autre un objet à regarder et à désirer.

Si les spectateurs ne peuvent diriger leur désir vers le corps de Flocon de Neige, ils le peuvent vers celui de Lune. Dans la scène où Flocon de Neige regarde

Lame Brisée par la porte de sa chambre, pour rendre jalouse Flocon de Neige, il se retourne soudain et se jette sur le corps de Lune. Dans un gros plan presque du point de vue de Lame Brisée, Lune arbore un sourire satisfait. Mais elle ne regarde pas la caméra. Si la caméra prend le point de vue du regard de Lame Brisée, les deux personnages n'échangent pas de regards. On peut dire, d'après cet échange corporel mais pas spirituel, qu'il n'y a pas d'amour, seulement du désir : si Lune réalise son désir de s'unir à Lame Brisée, ce dernier trouve en Lune un moyen de substitution à Flocon de Neige et pire encore, sachant que cette dernière les voit, cherche à se venger du refus de celle-ci de s'unir avec lui. Les spectateurs réalisent leur désir de regarder les grandes stars à travers des personnages qu'ils jouent, et le réalisateur Zhang Yimou réalise son désir de satisfaire le désir des spectateurs.

Dans le plan suivant, sous une grande couverture rose on perçoit la forme de leur corps qui s'enlacent et se meuvent. Visuellement, sous la couverture, leurs corps atteignent une joie libre hors de la réalité. Cela montre que lorsque deux personnes sont sans identité, elles peuvent donner libre cours à leur passion sexuelle. Cependant, on n'entend que le rire de Lune, pas celui de Lame Brisée. C'est-à-dire que d'une part, l'esprit de Lame Brisée est absent parce que Lune n'est qu'une substitution de Flocon de Neige que Lame Brisée désire ; d'autre part, le réalisateur a voulu montrer le désir d'une femme envers un homme. Dans le sourire satisfait directement face à la caméra et les rires audacieux et joyeux de Lune, nous voyons que c'est Lune qui profite de Lame Brisée ; c'est une femme qui jouit librement et heureusement d'un homme qu'elle désire. Mais, n'oublions pas non plus que, derrière la porte, Flocon de Neige regarde tout, c'est-à-dire qu'une autre femme désire en même temps Lame Brisée. Flocon de Neige est jalouse parce que Lame Brisée s'unit avec Lune. Ici, l'homme, à travers son corps, devient un enjeu pour lequel les femmes se disputent. Cela représente un narcissisme de l'homme, c'est peut-être le signe que le cinéma met fin à la perte de virilité caractéristique des hommes chinois depuis les films des années quatre-vingts.

Après le départ de Flocon de Neige, Lame Brisée sort de la couverture et s'assoit sur le lit en tournant le dos à Lune. Son corps est à moitié nu : une épaule et une partie de son torse sont exposées. Entre montrer et cacher, son corps est filmé de la même façon qu'on représente le corps attirant d'une femme. La beauté sexuelle masculine devient un objet à filmer et à montrer. Après avoir réussi à rendre jalouse Flocon de Neige, Lame Brisée demande à Lune de partir. Lune reste couchée sur le ventre dans une position horizontale qui contraste avec celle, verticale de Lame Brisée. Elle étend une main pour essayer de tirer discrètement le vêtement de Lame Brisée, mais il ne bouge pas et dit « Obéis ! » d'un ton froid et ferme. Lune s'en va en pleurant, pleine d'amour déçu envers Lame Brisée, qui est à la fois son maître et l'homme qu'elle désire et qui exerce une domination sur elle. En peu de temps, à travers son attirance pour une femme et le pouvoir qu'il exerce sur elle, un homme peut facilement posséder le corps de cette femme, et sans se soucier de l'avoir blessée, la quitter. Ainsi, il semble que la virilité des hommes chinois soit rétablie : ce n'est plus l'image d'un homme faible face à une femme forte comme on le voyait auparavant dans les films ; la relation entre les deux sexes s'inscrit de nouveau dans l'ordre de la culture traditionnelle selon laquelle les hommes sont plus forts que les femmes. Ce retour ne doit pas être séparé du contexte marqué par le fait que la Chine est en train de devenir un pays puissant dans le monde.

Si on va plus loin dans l'interprétation de cette scène, elle peut être considérée comme ayant uniquement un but érotique en vue d'offrir des images propres à susciter le désir et procurer le plaisir chez les spectateurs, parce que cette scène est imaginée par Sans Nom dans l'histoire qu'il raconte au roi de Qin. Et l'absence de cette scène n'influencerait ni le récit, ni la construction du caractère des personnages. Donc, l'existence de cette scène vise juste à ajouter une dimension érotique nécessaire pour une superproduction. Ce phénomène se réalise aussi dans d'autres superproductions ; on a là même le développement d'une ruse pour représenter à propos du sexe un

spectacle du style « de l'habileté extravagante et de l'ingéniosité excessive »[700] (qi ji yin qiao 奇技淫巧). C'est le cas de *Le Secret des poignards volants*, de *Wu ji* et de *La Cité Interdite* etc. Dans *Le Secret des poignards volants*, au cœur d'une maison de prostitution, la beauté de la femme aveugle Xiao mei séduit profondément les hommes et dans les regards dirigés uniquement vers son corps, sa danse devient un jeu érotique. Le réalisateur crée une danse extraordinaire : le client jet des haricots sur des tambours, et Xiao mei doit trouver les tambours touchés par les haricots avec son ouïe et les frappe avec ses manches en dansant. Et, dans une autre scène, lorsque Xiao mei veut se baigner, pour l'assurer qu'il ne la regardera pas, le lieutenant Jin propose de s'éloigner et de faire avec sa lame un bruit qui l'assurera qu'il sera loin d'elle. Mais en fait il attache un écureuil à la lame ; tandis que le bruit ne cesse de se produire, il reste derrière Xiao mei pour la regarder. Dans *Wu ji*, le caractère fascinant de Qing Cheng se montre lorsqu'elle demande à toute une troupe de soldats : « Voulez-vous savoir comment je suis habillée sous ma cape ? Alors désarmez-vous ». Elle est sur le toit du palais royal, dans un plan en contre plongée, elle enlève sa cape et la jette sur les soldats qui sont en bas. Quand le roi la critique, elle demande encore une fois à la troupe de soldats : « Voulez-vous savoir comment je suis habillée sous cette robe ? Alors prenez vos armes et visez-le. » La beauté physique est tellement puissante que tous les hommes se prosternent devant elle. Plus tard, elle est enfermée dans une immense cage d'oiseau faite en or et forcée de s'habiller d'un vêtement fait de plumes. Elle est transformée visuellement en un canari domestique. Dans la culture populaire chinoise, l'expression « canari domestique » est une métaphore qui signifie une jolie femme entretenue. Dans *La Cité Interdite*, le réalisateur Zhang Ymou montre en gros plan des femmes disposées en ligne et toutes exposent la moitié de leur poitrine. Ces

[700] Cette expression est l'origine de *Shang Shu* 尚书 chapitre III Taishi 泰誓: [商王]作奇技淫巧，以悦妇人。C'est-à-dire, le roi de Shang fait d'extravagantes habiletés et des ingéniosités abusives pour faire plaisir aux femmes. Cette expression qualifie les habiletés et les objets qui sont extraordinaires et ingénieux mais futiles et inutiles, et même nuisent à la volonté et mentalité des hommes. Il y a souvent un sens péjoratif pour critiquer les objets qui poussent les gens à renoncer à leurs ambitions et les activités et les techniques qui permettent aux gens de se complaire dans le confort et de ne pas tenir compte de leurs devoirs.

scénarios extravagants et ces scènes qui demandent beaucoup de travail délicat n'ont qu'un même but : transformer le corps des femmes en objet de désir.

Dans *Héros*, le corps des femmes est fascinant, à travers des situations qui en font voir les défauts (Xiao mei est aveugle), et parfois l'animalité (Qing Cheng est décorée comme un oiseau), on voit ainsi que leur corps est élaboré comme un corps différent, étrange et singulier. Ces corps permettent à la surproduction d'offrir un spectacle extraordinaire. C'est ainsi qu'on voit chez le réalisateur Zhang Yimou un changement de conception du cinéma à travers sa façon nouvelle de représenter les corps des hommes et femmes : il passe d'un cinéma consacré à la culture et au sens profond à un cinéma commercial centré sur la beauté visuelle. Auparavant, Zhang représentait souvent la volonté des femmes de se révolter contre les répressions imposées par les hommes. Par exemple, dans *Le Sorgho Rouge*, le père de Jiu Er la vend à un lépreux ; dans *Judou* le mari impuissant impose une souffrance sexuelle à Judou ; dans *Epouse et concubines* le massage des pieds est une façon de contrôler les femmes. Mais dans ses films récents, ces habiletés extravagantes et ces ingéniosités excessives ne nous offrent que le plaisir des yeux et un choc sentimental.

Ainsi, malgré l'inégalité entre les deux sexes, ils sont tous les deux des objets à désirer et à regarder. Mais à part dans les scènes érotiques, le corps de l'homme est généralement représenté comme le signe de la politique et de la morale. Le roi de Qin est revêtu d'une armure et porte l'épée ; quand il s'assoit dans le palais grandiose, il a une aura grave et majestueuse. Son image est exactement celle des soldats qu'on voit dans les statues de guerriers en terre cuite du tombeau de l'empereur de Qin. La beauté masculine chez le roi de Qin incarne la confiance d'une nation puissante. Lame Brisée renonce rapidement à tuer le roi après l'avoir rencontré, il en va de même pour Sans Nom. Cela montre la façon dont les deux assassins apprécient la virilité et la majesté du roi de Qin dont émane une beauté ou une force qui les vainc. Le terme *Wei Yi* (威仪) rend bien compte de cette majesté. Le roi de Qin représente parfaitement le Wei Yi. Ainsi, il n'est pas seulement un guerrier, mais aussi un homme d'honneur. Chez Sans Nom et Ciel Etoilé, il y a aussi une beauté masculine ; cette beauté est

représentée essentiellement à travers deux dimensions. La première est leur technique de l'épée, surtout qu'ils n'utilisent pas cette technique pour tuer les gens, parce que Lame Brisée et Sans Nom renoncent tous les deux à tuer le roi de Qin. La deuxième est leur beauté masculine qui représente la morale. Ils ont le souci du bien du peuple en général, pas d'eux même ; ils n'hésitent pas à se sacrifier pour la vérité, l'amour et la paix du monde. Nous ressentons que la virilité qui était troublée, abaissée et qui avait même disparu depuis longtemps dans le cinéma chinois réapparait.

3.1.3. Le corps sacrifié

Malgré une forme de *wu xia pian*, *Héros* renverse notre conception de ce genre de film. C'est principalement à cause de la fin de l'histoire : au moment où Sans Nom peut accomplir son projet de tuer le Roi, il abandonne parce qu'il croit que le roi de Qin est le seul homme qui puisse mettre fin aux guerres et apporter la paix à tous les peuples par l'unification des pays. Son aspiration est belle et grande ; cependant ce comportement détruit une image de *xia* (chevaliers errants), et le message de paix ne résiste pas à des réflexions profondes et il n'appartient pas non plus au monde de *wu xia*. L'esprit de wu xia est transformé en un discours autoritaire. Dans le sacrifice de sa vie accompli par Sans Nom en vue d'épargner un pouvoir dominant, on voit une servilité qu'on peut comprendre depuis l'expérience personnelle du réalisateur Zhang Yimou, mais aussi depuis la puissance croissante de la Chine dans le monde, sous la direction du gouvernement chinois.

3.1.3.1. Un sacrifice pour la « nation » ou pour *tian xia* (tous les peuples sous le ciel) ?

A travers son apparence digne et son allure majestueuse, Sans Nom reconnaît que le roi de Qin est un homme d'honneur ; à travers sa découverte de toutes les ruses de Sans Nom et son estime pour l'assassin Lame Brisée, le roi de Qin montre son intelligence et sa largeur esprit. A ce moment, les flammes des bougies sont toutes droites et immobiles, ce qui signifie que Sans Nom n'émet plus un souffle meurtrier

(sha qi 杀气), parce que sa motivation de tuer est affaiblie. Mais il n'a pas encore abandonné.

Lorsque le roi apprend que Sans Nom a pensé le tuer avec sa propre épée, il n'émet aucun signe de peur, mais un sourire discret. Dans un plan en contre plongée depuis Sans Nom, on voit le roi debout, grand et majestueux. Il jette alors son épée à Sans Nom. Si les jugements favorables envers le roi de Qin n'étaient jusque là que théoriques, le fait que le roi lui jette son épée prouve qu'il incarne un grand homme d'honneur.

Le visage de Sans Nom ne change pas, mais alors les flammes des bougies devant lui s'agitent. Le roi tourne le dos à Sans Nom. Ce dernier prend l'épée et la pointe vers le roi. Les flammes s'inclinent vers le roi, évoquant chez Sans Nom le retour d'un souffle meurtrier puissant ; mais à ce moment, le roi de Qin réalise la vérité contenue dans le caractère écrit auparavant par Lame Brisée. C'est grâce à cette illumination que Sans Nom renonce à tuer le roi : il donne un coup d'épée sur la taille de roi, mais seulement avec le manche.

L'illumination du roi de Qin grâce à la calligraphie de Lame Brisée est le dernier facteur important qui permet à Sans Nom de décider de ne pas tuer le Roi. Etant donné que la calligraphie et l'art de l'épée procèdent de la même volonté, à travers la calligraphie, on peut approcher de la vérité de la vie ou du monde. Voici la vérité que le roi de Qin a découverte dans l'écriture de Lame Brisée.

« Il y a trois enjeux : le premier est la fusion de l'homme et de l'épée. Lorsque l'épée est dans l'homme et que l'homme est dans l'épée, même un brin d'herbe insignifiant peut s'avérer tranchant. Le deuxième, lorsque l'épée absente dans la main reste présente dans son cœur, même sans elle, le maître d'arme peut déraciner ses ennemis à une distance de cent pas. Le troisième, de ne pas avoir l'épée ni à la main, ni dans le cœur, alors le maître d'arme embrase toute chose par la pensée ; il ne cherche plus à semer la mort sur son passage, mais la paix dans le cœur des hommes. »

Ces trois enjeux se situent dans un ordre qui va de *wu* à *wen* : depuis la violence jusqu'au souci de l'humanité. Depuis la volonté d'accomplir une vengeance familiale et nationale, jusqu'à celle d'embrasser tout et chercher la paix, on a là peut-être une sublimation de l'esprit. Il est vrai que ces trois enjeux pour le maître d'arme évoquent dans dans *Zhuangzi*, livre de sagesse taoïste, l'histoire du boucher du prince Hoei de Leang, celle du nageur de Liu-leang, du menuisier K'ing, de l'artisan Chouei, qui maîtrisent leur activité selon leur pratique du Tao. En effet, leur corps et leur esprit sont tous deux dans un état paisible. Ainsi, le film *Héros* montre un processus de transformation de l'art de la chevalerie (xia) en pratique taoïste. La devise « Sans agir 无为 » de la pensée taoïste se transforme ici en « ne pas tuer 不杀 ». Ainsi, la paix est le Tao qui est au-delà de la technique de l'épée et de l'art de tuer.

Mais dans l'histoire du roi de Qin (Qin Shihuang 秦始皇) que tout le monde connaît, l'image de ce monarque est celle d'un tyran cruel et sanguinaire ; c'est ainsi que la dynastie fondée par Qin Shihuang se termine trois ans après sa mort de maladie avec la fin du règne de son fils. Donc, pour les spectateurs de *Héros* qui connaissent l'image de Qin Shihuang dans l'histoire, le renoncement à tuer le roi de Qin suscite en nous principalement deux problèmes.

Le premier : si venger sa famille, son pays et tous les peuples anéantis par l'armée du royaume de Qin relèvent d'un esprit de *xia yi* (侠义), chez Sans Nom, Lame Brisée, Flocon de Neige et Ciel Etoilé, renoncer à tuer le tyran est un contresens de *xiayi*. Renoncer à la justice pour chercher à obtenir la paix, compter sur un tyran pour assurer le bonheur des peuples, cela n'est pas conforme à l'esprit de la chevalerie, et ceci pour quatre raisons. D'abord, nos deux héros Sans Nom et Lame Brisée considèrent l'ambition d'un tyran d'unifier la terre comme correspondant à l'aspiration du peuple et au but recherché par xia. Ils font finalement confiance à un meurtrier pour qu'il apporte la paix au peuple ; c'est une distorsion par rapport à la quête de la justice chez le xia. Ensuite, l'usage de la force (wu) est une façon d'aider xia à réaliser la justice ; l'abandon de *wu* ou son affaiblissement nie la manière dont xia fonctionne. Ce film *Héros* ne désarme pas seulement les armes que les « xia » tiennent à la main,

mais aussi celles qui sont dans leur cœur. Puis, le renoncement à tuer le roi de Qin va contre les normes de comportement des xia, qui consistent à être fiables dans leurs paroles, décidés dans leurs actions et sincères dans leurs promesses. C'est ainsi que Sans Nom trahit ces trois exigences envers Ciel Etoilé, Flocon de Neige. Enfin, devant le pouvoir, xia représente souvent un esprit libre, c'est-à-dire indépendant de l'autorité. Mais lorsque Sans Nom et Lame Brisée pensent au bien du peuple en montrant une identité de vue avec l'autorité, le roi de Qin, ils se soumettent au pouvoir et s'éloignent de l'indépendance du xia envers l'autorité. Même dans ce film, ils deviennent les complices du roi. Dans un gros plan, lorsque le roi est touché par la compréhension de Lame Brisée, il ferme les yeux et des larmes coulent sur ses joues. Dans l'image où se trouve encadré le roi de l'épaule au front sur un fond flou, le roi semble très grand et en même temps seul. Sans Nom et Lame Brisée sont maintenant pour lui une consolation. Par l'acte de se soumettre, l'esprit de xia a disparu chez eux, tel qu'il existait dans la culture traditionnelle.

Le deuxième : s'il y a une morale dans la raison de renoncer à tuer le roi, c'est du point de vue du roi de Qin et de l'autorité : l'homme le plus puissant peut apporter la paix et la soumission du peuple à ce dernier facilite son avènement. En conséquence, le thème de l'histoire de *Héros* consiste à montrer comment l'assassin renonce à tuer le tyran et comment les opposants les plus fanatiques au pouvoir se transforment en des partisans les plus déterminés de celui-ci[701]. Ainsi, dans ce film les personnages Sans Nom et Lame Brisée ne sont que des instruments pour mettre en valeur le roi de Qin, et l'histoire de l'assassinat d'un tyran devient celle d'une dévotion à l'égard du pouvoir. Dans ce sens, le film *Héros* n'a pas pour objet de représenter l'esprit xia yi, mais de donner une légitimité à l'idéologie dominante.

Si on va plus loin, nous pouvons dire que raconter une histoire qui porte sur un passé révolu peut apparaître comme satisfaisant un intérêt actuel. Nous pouvons alors

[701] Dai Jinhua 戴锦华, « *Perspective on Phenomena of Chinese at a Centennial* 百年之际的中国电影现象透视 Bainian Zhiji de Zhongguo Dianying Xianxiang Toushi », *Wenxue Yishu Shuping* 文学艺术论评, 2006, n°11, p.113-121.

nous demander pourquoi le réalisateur Zhang Yimou transcrit l'histoire de Qin Shihuang en flattant ainsi le pouvoir ; pourquoi ce film, qui vise le marché et un prix artistique du cinéma au niveau international, donne-t-il une image honorable du premier empereur Qin Shihuang (qui a unifié l'empire de Chine), ignore-t-il sa cruauté et le transforme-t-il en héros de la paix ? Quel est le message dernier ? Il est certain que Zhang voudrait dépasser le cadre de l'histoire concrète de la Chine et cherche à diriger le récit vers une dimension universelle qui transcende l'histoire d'un pays ou d'une nation et va jusqu'à s'étendre à « tous les peuples sous le Ciel » (*Tian xia* 天下). Zhang montre une logique du point de vue des puissants, selon laquelle la révolte contre l'autorité est contestée plus que jamais : la paix pour « tous les peuples sous le Ciel » est un objectif qui légitime la violence des puissants. Ainsi le respect de l'ordre du monde revêt un sens absolu. Alors, que Zhang Yimou en ait conscience ou non, ce film est une allusion à l'ordre du monde de nos jours maintenu principalement par les pays les plus puissants.

Il est intéressant de remarquer que cette logique de la puissance est contraire à ce que Zhang Yimou a représenté dans son premier film *Le Sorgho Rouge* dans lequel il glorifie la liberté de l'homme et la volonté de résister par la force contre toutes les répressions exercées par la puissance, y compris celles de caractère culturel, en particulier patriarcale, ainsi que politique et militaire. Si dans le film *Le Sorgho Rouge*, en face de l'image de l'homme qui se tient dignement debout entre la terre et le ciel, il y a un pouvoir contre lequel il lutte et une répression qu'il n'accepte pas, on peut dire par contraste que dans le film *Héros*, ce pouvoir est ce que l'homme défend, même en sacrifiant son corps. Dans ce passage de la lutte au sacrifice, on peut interpréter le changement de la Chine dans le contexte de la mondialisation.

Différente de la Chine des années quatre-vingts, celle du siècle nouveau a accepté la logique des puissants en tant que valeur dominante du monde, et le film *Héros* est une représentation chinoise de cette valeur. C'est pourquoi derrière des éléments chinois qui restent superficiels, ce film vise essentiellement des valeurs occidentales. Il est à cet égard important de faire un lien entre *Héros* et les attentats du

11 septembre 2001, comme Zhang l'a évoqué lui-même plusieurs fois dans le film documentaire *YuanQi* (缘起) pour expliquer sa motivation de faire le film *Héros*. Il a dit que dans les actions contre le terrorisme, il est juste de recourir à toutes sortes de moyens, y compris ceux de la force. Donc, à la fin du film *Héros*, le roi de Qin ne doit pas être tué pour que soit maintenu la paix du monde ; mais Sans Nom doit être tué pour que ne soient pas encouragés les actes terroristes.

Le fait de choisir que le héros renonce à tuer le roi peut aussi être compris comme le signe d'une servilité enracinée chez Zhang Yimou. Selon certains articles, cette servilité a comme origine un complexe : l'attachement à la terre (lian tu qingjie 恋土情结)[702]. En conséquence, Zhang comprend le monde inconsciemment du point de vue du propriétaire d'une terre qui a tout pouvoir sur elle pour la protéger. Ainsi, il est difficile pour lui d'accorder de la valeur au xia qui est détaché de la terre et erre dans le Jiang hu, et qui a un esprit libre indépendant de toute autorité.

3.1.3.2. Un sacrifice pour le commerce

A côté du sacrifice du corps de Sans Nom et de ceux qui l'ont aidé dans son projet pour maintenir le pouvoir, on voit aussi le sacrifice de la représentation du corps pour que ce film soit mieux vendu. Si le sacrifice du corps pour le pouvoir pose des problèmes par rapport au sens profond de ce film, tout le travail pour satisfaire les yeux permet aux spectateurs d'oublier la question de la profondeur du film. Mais ainsi, la représentation du corps semble sacrifiée pour favoriser un meilleur succès commercial.

D'abord, nous avons l'impression que dans ce film les personnages ne sont pas vivants et exubérants, mais que leurs personnalités sont faibles, fades, plates, même artificielles. Ils sont figés et indifférents comme des personnages de certaines bandes dessinées qui ne sont pas représentées de façon vivante. Dans de nombreux plans, leur

[702] Voir dans les deux articles : Ceng Xiangjian 曾相见, « Weida de Paomo : Yige Yingxiong de Shenhua 伟大的泡沫： 一个英雄的神话 (Une grande mousse : un mythe du héros) », *Baixing* 百姓, 2003, n°1, p.16-17. Aussi dans « Ci Xiang *Yiongxiong* de Yijian 刺向 « 英雄 »的一剑 (Un coup d'épée à *Héros*) ». *New Films* 电影新作, 2003, n°1, p.17-18.

posture et l'expression de leur visage sont toujours fixes ; on ne voit pas beaucoup de changement. Pour rendre compte de cette manière de représenter les personnages de façon fixe, nous avons vu plus haut que c'était en vue de mettre en valeur leur beauté plastique extérieure. Mais nous devons maintenant constater qu'à travers cette fixité, on se contente de montrer des éléments plastiques et on ignore l'expression corporelle, en sacrifiant ainsi la profondeur des personnages. Par exemple, dans la scène du combat entre Flocon de Neige et Lune, ces deux personnages sont réduits à deux taches rouges en mouvement au milieu des feuilles jaunes qui offrent une belle image. Même si on voit sur le visage de Lune quelques expressions de haine, elles ne sont pas importantes par rapport à la priorité accordée aux éléments plastiques et aux actions martiales ; et étant donné qu'il n'y a personne d'autre dans ce film qui montre des expressions de visages subtiles et pleines de passion, l'expression du visage de Lune semble une exception par rapport à l'ensemble du film. Etant donné que le réalisateur Zhang Yimou travaille plus sur le récit et l'esthétique formelle, et non pas sur les personnages, les émotions que *Héros* nous apporte restent superficielles. Bref, comme dans la lecture d'une bande dessinée, du fait que beaucoup de scènes manquent d'expression corporelle, surtout du visage, les spectateurs sont obligés de compléter par leur propre imagination la psychologie des personnages.

De plus, si les anciens Chinois à chaque époque ont leur façon de parler, de se comporter, dans *Héros* et beaucoup d'autres superproductions contemporaines, on trouve parfois que les personnages dialoguent et se comportent non pas selon les normes de l'époque où ils sont sensés vivre mais comme aujourd'hui. Nous avons l'impression que ce sont des personnages d'aujourd'hui qui sont simplement habillés comme autrefois. Dans *Héros,* parfois le jeu entre Lame Brisée et Flocon de Neige nous donne l'impression qu'on est en train de regarder un film moderne de Hongkong comme ceux du réalisateur Wong Kar-wai. Du fait que leurs dialogues qui se veut littéraire est en réalité formulée dans un langage courant et moderne, les émotions des personnages ne sont plus ce qui découle naturellement des rôles, mais seulement un arrangement ou une disposition qui dépendent de scénario. Nous voyons le même

problème dans presque tous les autres films chinois de superproductions. Certes, les dialogues dans le style de Wong Kar-wai exercent une grande attirance sur de jeunes spectateurs, et conviennent très bien aux films romantiques, surtout ceux qui racontent l'histoire d'un amour inextricable entre les hommes et les femmes qui vivent dans les grandes villes modernes. Ce style de dialogues donne une ambiance poétique qui nous permet de sortir du chaos de la société ; mais pour un film qui, comme *Héros*, met en scène des stratagèmes politiques dans l'ancienne Chine, ce genre de dialogues rend difficiles pour les spectateurs d'entrer et de rester dans le contexte historique du film. Mais nous pouvons supposer que la superficialité des émotions et la modernité du langage des personnages permettent aux superproductions d'avoir moins de problèmes de compréhension dans sa diffusion au monde entier. Donc, la représentation des personnages est sacrifiée pour une considération commerciale.

D'ailleurs, grâce à la représentation du corps à travers la violence et le sexe etc., certaines émotions des spectateurs sont suscitées, mais il est plus pertinent de parler de « volupté », parce que ces superproductions ne touchent souvent pas les dimensions spirituelles. En conséquence, les émotions des spectateurs sont provoquées grâce à la représentation de corps violents et séduisants mais elles s'arrêtent aussi au niveau corporel. Cette façon de représenter le corps cherche en effet à satisfaire la volupté de regard, essentiellement c'est pour que le film soit mieux apprécié et mieux vendu. Par conséquent, la représentation du corps sacrifie la profondeur, les émotions sincères à la satisfaction de la volupté visuelle, qui nous rappelle que nous sommes dans une époque de l'économie de l'œil.

Conclusion

Héros est considéré comme le premier véritable film de superproduction chinoise réussie. Zhang Yimou a également inauguré une nouvelle forme de films qui favorise une meilleure pénétration du marché mondial, soit une superproduction soutenue par une équipe de production transnationale et bien accueillie à l'intérieur de

la Chine comme à l'extérieur. Cette superproduction est un nouveau symbole de la marchandisation et de la mondialisation de la Chine.

Depuis *Héros*, le réalisateur Zhang Yimou est considéré comme un grand maître qui met en valeur l'image de la Chine grâce à la flatterie du pouvoir dominant et à sa capacité de montrer la tendance de l'art en Chine. Ainsi, le gouvernement chinois lui a confié l'organisation de la cérémonie d'inauguration des Jeux Olympiques de Pékin en 2008. On voit dans cette inauguration que Zhang exprime encore l'idée de paix et un espoir d'harmonie dans le monde. Cet espoir, par rapport à ce qu'il espère pour tous les pays du monde, est plutôt de faire connaître au monde l'attitude et la position de la Chine : les valeurs chinoises sont en harmonie avec celles du monde représentées principalement par la civilisation occidentale.

Dans le contexte de la mondialisation, le corps sacrifié au pouvoir dominant montre un retour de la supériorité de la collectivité, ou même un retour de l'idée de nationalisme. Peut-être est-ce parce qu'après avoir passé une période d'individualisme dans les années quatre-vingts, les Chinois ont besoin de chercher des valeurs pour soutenir leur propre conviction, l'individu a donc recours à une communauté. Plus que la croissance de la place de la Chine dans le monde, les Chinois redécouvrent l'importance de la nation et du pays, et font face aux puissants du monde extérieur en montrant l'identité chinoise. Donc, dans cette résistance envers les puissants étrangers, on voit en même temps un accord avec le pouvoir chinois.

La superproduction chinoise qui vise à la consommation représente la puissance générale et le niveau de l'industrie culturelle de la Chine. Mais en même temps que les techniques sont élevées et les images plus magnifiques, il faut aussi penser à la valeur humaine du contenu et à la logique de l'histoire d'un film. Zhang Yimou ne peut pas expliquer pourquoi Sans Nom soutient le roi de Qin au nom de la paix, mais ce dernier n'unifie pas les pays de façon paisible, mais violente, ni pourquoi d'un côté ce film met en valeur la culture de Zhao et le fait qu'il existe vingt façons d'écrire un caractère, Zhang représente donc une aspiration au multiculturalisme. Mais d'un autre côté, à la fin du film, Sans Nom se découvre une

identité de vue avec le roi de Qin qui unifie les façons d'écrire les caractères, et qui transforme tous les signes en un, c'est-à-dire que le roi de Qin détruit la coexistence de cultures différentes. La superproduction ne doit pas devenir une porte parole de l'hégémonie à l'ère de la mondialisation, mais un média pour partager la culture, les pensées dans ce monde multiculturel.

Ce genre de problème provoque de l'inquiétude dans le cinéma chinois. Dans les cinq années suivantes, ce problème est toujours présent, la superproduction et le cinéma chinois appellent un changement.

IV.3.2. Les superproductions du *film dominant* : le cas de *Héros de guerre*

Les superproductions de l'ancien costume ont été très nombreuses après le succès de *Héros*. Tout en battant les records du box-office des films chinois, elles ne cessent de provoquer des critiques négatives : les signes qui font référence à la Chine, par exemple les paysages, l'art martial, l'Opéra de Pékin, le jeu de go, la calligraphie, la médecine chinoise, le Palais royal, deviennent tous des éléments décoratifs, c'est-à-dire qu'ils sont montrés pour donner un spectacle chinois, ils ne jouent aucun rôle dans l'histoire du film. Quant au sujet, le mythe, la légende, les histoires de cape et d'épée et celles de conflit politique à la cour royale, il est de plus en plus invraisemblable, il ne construit pas de relation avec la réalité. Ces films ne permettent pas aux spectateurs chinois principaux, la classe moyenne, de trouver leur place dans la société : leurs désirs, leurs rêves, leurs intérêts, leurs problèmes ne sont pas traités. Il semble aussi que ces superproductions ne cessent de montrer l'image des révoltés qui abandonnent la résistance et qui adhèrent au pouvoir dominant.

Le rôle le plus important de ces superproductions produites après le film *Héros* est de faire grandir un groupe de spectateurs chinois. Grâce à ces *superproductions de l'ancien costume*, de nombreux Chinois ont pris l'habitude d'aller au cinéma et commencent à avoir la volonté de choisir un film chinois. En 2003, la recette du box-office annuel du marché chinois est de 1 milliard, en 2006, ce chiffre passe à 2.6 milliards. De plus, en 2004, 2005 et 2006, les recettes du box-office du

cinéma chinois sont plus importantes que celles du cinéma étranger importé[703], les superproductions chinoises exercent une grande influence[704].

Derrière la croissance forte de la recette du box-office du cinéma chinois, nous observons un changement du regard que les Chinois portent sur eux-mêmes. Ce changement de regard est lié à la montée de la confiance de la nation. Et la confiance de la nation vient de la montée du statut économique et politique de la Chine dans le monde.

En fait, une tendance au nationalisme émerge dans la culture populaire chinoise depuis le changement de siècle. Plusieurs séries télévisées commencent à représenter les grands empereurs de l'histoire chinoise, par exemple *Yongzheng Dynasty* (雍正王朝, 1999), *Kangxi Dynasty* (康熙王朝, 2001), *The Emperor in Han Dynasty* (汉武大帝, 2005). Dans ces séries, les empereurs sont représentés de façon positive comme des héros nationaux : ils sont intelligents, courageux, moraux et efficaces dans les situations difficiles ; ils gouvernent la Chine avec l'idée qu'ils ont la mission de développer cette nation. Ils sont aussi décrits comme des hommes ordinaires qui éprouvent des émotions, du stress. Ces séries mettent aussi en valeur l'histoire et la culture traditionnelle chinoise. Ces séries ont un succès non seulement commercial mais aussi idéologique, elles sont bien accueillies par les spectateurs de sorte qu'elles repassent plusieurs fois sur les chaînes.

Ces séries offrent un récit historique qui comble les ruptures dans l'histoire chinoise, dues au fait que les récits historiques dirigés par le Parti Communiste Chinois ont souligné les caractéristiques réactionnaires, oppressives et les inégalités des hommes dans l'histoire féodale, et parce que c'est aussi le féodalisme qui a

[703] Yin Hong 尹鸿, « 2006 nian Zhongguo Dianying Chanye Beiwang 2006 年中国电影产业备忘 (Mémorandum de l'industrie du cinéma chinois en 2006) », *Film Art*, vol. 313, n°2007/2, p.5-14.

[704] Par exemple, *Ibidem.* Selon YinHong, en 2006, dans le marché chinois, les trois films chinois les plus rentables : *La Cité Interdite, La Légende du scorpion noir et Huo Yuanjia* gagnent deux cent millions de plus que les trois films importés les plus rentables : *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006), *King Kong* (Peter Jackson, 2005) et *Mission impossible III* (Jeffrey Jacob Abrams, 2006). De plus, les dix films chinois occupent plus de 59 pour cent du box-office des films chinois de toute l'année 2006.

conduit la Chine au déclin au XIX^{e} siècle. Le fait de considérer ces empereurs comme des héros nationaux est différent des conventions de la Chine socialiste, c'est l'idéologie principale dans la culture populaire de l'époque. En accompagnant la montée en puissance de la Chine, la représentation d'hommes puissants et l'aspiration à une époque de prospérité[705] satisfont une nouvelle mentalité et une nouvelle image du nationalisme.

Comme ces séries télévisées, *Héros* met en scène la même idéologie dans le domaine du cinéma. Si ces œuvres comblent les ruptures de l'histoire féodale chinoise, d'autres comblent celles de l'histoire contemporaine. Depuis 2002, une tendance de « récriture de l'histoire révolutionnaire » se manifeste dans la culture populaire chinoise. De nombreuses séries télévisées traitent de l'histoire révolutionnaire, par exemple, *Jiqing Ranshao de Suiyue* (激情燃烧的岁月, Kang Honglei, 2001), *Lishi de Tiankong* (历史的天空, Gao Xixi, 2004), *Liang Jian* (亮剑, Chen Jian et Zhang Qian, 2005), *An Suan* (暗算, Liu Yunlong, 2005), *Lang Duhua* (狼毒花, Huang Wenli, 2006), *Zhongguo Xiongdi Lian* (中国兄弟连, Ning Haiqiang, 2008), *Wo de Xiongdi jiao Shunliu* (我的兄弟叫顺溜, Hua Qing, 2009), *Chuang Guandong* (闯关东, Zhang Xinjian, 2008), *Zou Xikou* (走西口, Li Sanlin, 2009). Ces séries adaptent l'histoire révolutionnaire (en particulier la Guerre sino-japonaise, la Guerre civile chinoise et la Révolution culturelle) pour mettre en valeur le parcours des personnages en termes familial, émotionnel, moral et spirituel etc. Ainsi, le personnage ordinaire est intégré dans la grande histoire nationale et à travers l'expérience de sa vie, l'histoire contemporaine est déroulée.

En fait, depuis la nouvelle période qui commence par la réforme et l'ouverture de la Chine, il existe un décalage entre le discours officiel du parti communiste et ce que pense le peuple. De plus, depuis la nouvelle période où le développement économique devient un sujet central dans la construction du socialisme chinois,

[705] Kong Yushu 孔书玉, « Rebuilding the Empire 重建帝国：历史正剧与中国当代民族主义在大众文化中的新的表现形式 », *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies* vol. 4, n^{o}.1, January 2007. p.1-9.

l'histoire révolutionnaire n'est plus un centre d'intérêt pour le peuple, elle est même coupée de la vie réelle. D'autre part, depuis la nouvelle période, certains événements, par exemple la Guerre civile chinoise entre le parti national et le parti communiste et la Révolution culturelle sont considérées comme des sujets sensibles dans l'histoire communiste chinoise, leur absence dans les récits historiques provoque des ruptures dans l'histoire contemporaine chinoise.

Cependant, le peuple chinois manifeste une admiration pour ces séries qui présentent des histoires de guerre, des héros vivants et ordinaires. Plus important, ces récritures de l'histoire permettent aux Chinois de se remémorer l'histoire révolutionnaire, la déconnexion entre l'histoire révolutionnaire et la vie actuelle des Chinois a disparu. Selon Zhang Huiyu, ces séries ont une fonction idéologique : elles favorisent l'intégralité et la continuation du récit de l'histoire contemporaine chinoise qui avaient été rompues[706].

Ainsi, on observe que la réécriture de l'histoire ancienne et contemporaine chinoise s'intéresse soit aux époques de prospérité dans l'histoire chinoise, soit aux périodes de guerre ou de crise nationale. Cette réécriture favorise l'amour pour la nation, ainsi l'histoire féodale et révolutionnaire se transforme en mythe national. Cette réécriture de l'histoire soutient aussi le discours de la montée en puissance de la Chine et explique son parcours historique : la montée en puissance de la Chine a besoin de réparer les ruptures historiques et de démêler son parcours historique. En conséquence, l'apparition de ces séries télévisées, qui sont des produits du patriotisme, témoigne de la convergence de l'idéologie dominante de l'Etat et du capital (étatique ou populaire).

En dehors des séries télévisées, les médias dominants expriment leurs idées sur la Chine d'une façon plus directe : en 2006 et 2007, CCTV a élaboré et diffusé deux documentaires qui s'appellent *The Rise of the Great Powers* et *The road to renaissance*. *The Rise of the Great Powers* traite de la montée en puissance, depuis le

[706] Zhang Huiyu 张慧瑜, *Mubei yu Jiyi : Geming Lishi Gushi de Changhuan yu Chongjian* 墓碑与记忆: 革命历史故事的偿还与重建, Taibei 台北: Xiuwei Chuanbanshe 秀威出版社, 2012. p.120-121.

XV^{e} siècle, de neuf pays capitalistes par exemple le Portugal, les Pays-Bas, l'Angleterre, la France, le Japon etc. Ce documentaire considère la mondialisation du capitalisme comme l'histoire de la montrée et de la chute des Etats-nations. De ce point de vue, la situation actuelle de la Chine, en tant qu'ancien empire et pays moderne qui se développe pacifiquement, est pensée de la même façon que ces neuf pays qui ont rencontré et vont rencontrer des risques et des enjeux dans leur développement. Les six épisodes du documentaire jumeau *The road to renaissance* présentent l'histoire de la Chine de 1840 à 2007 en mettant en valeur les efforts de la Chine pour se moderniser et en montrant comment elle y parvient. Ces deux documentaires mettent la Chine actuelle au rang des pays modernes, comme le Portugal, l'Angleterre qui ont été les premiers et comme la Russie et les Etats-Unis qui sont venus après. À travers cette façon différente d'observer l'histoire contemporaine de la Chine, il est clair que pour les Chinois de l'époque, l'identité de la Chine dans le monde change et qu'ils prennent conscience de la montée en puissance de la Chine.

De plus, les Chinois de maintenant n'ont pas seulement confiance dans leur nation, mais ils montrent aussi une cohésion. En particulier, à travers les secours après le tremblement de terre à Wenchuan en mais 2008, et les jeux Olympiques à Pékin en août 2008, la coopération entre le gouvernement et le peuple chinois montre qu'en grande partie, les valeurs dominantes représentées par l'Etat sont en accord avec celles de la classe moyenne : la classe moyenne reconnaît l'idéologie du gouvernement communiste chinois dans le gouvernement du pays. Cette coopération montre aussi que le Parti Communiste Chinois a réussi à transformer le parti révolutionnaire en un parti de gouvernement. Dans ce contexte, les Chinois ne croient pas seulement que la Chine est un pays qui continue à être riche et puissant, mais aussi un pays qui respecte la valeur de chaque vie, qui a une force solidaire, pacifique et persévérante.

C'est dans ce contexte que le film de la superproduction *Héros de guerre* est sorti en 2007. Dès sa sortie, il a obtenu un grand succès critique et commercial, il provoque aussi les larmes des spectateurs qui sont émus. Comme les autres films de

Feng Xiaogang, ce film transcrit bien la psychologie des Chinois, mais cette fois-ci, ce film ne représente plus la vie réelle de la classe moyenne des villes, mais raconte une histoire réaliste dans un style épique. La première partie de ce film met en valeur les qualités de courage, de justice, de morale et de bravoure des soldats à travers des scènes cruelles de guerre civile entre le parti national et le parti communiste, la deuxième partie raconte l'histoire après la guerre du héros du film qui cherche à donner à ses soldats morts dans la guerre une distinction honorifique.

Ce film concilie l'histoire particulière chinoise, les pensées patriotiques, avec des techniques hollywoodiennes et des valeurs et des émotions universelles. De plus, il semble que, depuis *Héros de guerre*, les films chinois aient trouvé une manière de faire partie des superproductions hollywoodiennes en racontant des histoires locales et réelles. Ainsi, ils rompent avec les *superproductions de l'ancien costume* qui combinent des histoires fictives, avec les arts martiaux et les amours incestueuses.

Ce qui est plus important pour *Héros de Guerre*, c'est que ce film montre une façon de combler les ruptures historiques. La guerre représentée dans ce film est la guerre civile qui oppose le parti national au parti communiste. De nombreux films de guerre des années cinquante à soixante-dix abordent la guerre civile, parce qu'elle représente bien les idéologies différentes des deux partis. Ainsi, la victoire du parti communiste est considérée comme celle du socialisme, et le fonctionnement du parti communiste est considéré comme essentiel dans l'histoire révolutionnaire. Bien que cette guerre permette au parti communiste d'avoir une légitimité pour diriger la Chine, c'est quand même une cicatrice nationale dans le cœur des Chinois, parce que les deux partis sont constitués de Chinois. Ainsi, si on ne prend pas le point de vue du parti communiste, cette guerre est comme une rupture dans l'histoire contemporaine chinoise.

Dans ce film, les cinéastes ne se détournent pas des épisodes sanglants et des injustices de l'histoire de la révolution. Ce film ne cache pas l'idée que parfois les organisations communistes ne sont pas fiables. En conséquence, s'il existe une chose élevée qui mérite d'être exaltée dans l'histoire révolutionnaire, cela doit d'abord être

chaque personne ordinaire, pas l'organisation communiste, s'il existe une chose qui inspire aux gens le sacrifice de leur vie, cela doit être la nation ou l'amour du peuple pour la nation, pas l'organisation communiste ou l'idéal socialiste. Donc, l'histoire révolutionnaire n'est plus le grand récit qui raconte la fondation et la prise du pouvoir du parti communiste, mais l'histoire de l'homme ordinaire dans laquelle la valeur de l'homme et la place de la nation sont privilégiées par rapport au fonctionnement du parti communiste chinois. Ainsi, le discours idéologique communiste ne fonctionne plus. C'est à cette condition que les spectateurs chinois de cette époque peuvent accepter de nouveau l'histoire et les héros de la révolution. Alors, le fait que l'Etat confirme la valeur de chaque personne ordinaire et qu'il honore le sacrifice d'une vie pour la nation est une façon de combler les ruptures de l'histoire. Quand ces inconnus obtiennent une stèle funéraire comme héros de la nation, leur identité est confirmée en même temps que cette histoire[707].

C'est aussi de cette manière non révolutionnaire (去革命化) et qui met en valeur chaque vie ordinaire que se réconcilient l'individu et l'Etat, le capital et le gouvernement, l'idéologie dominante et les intérêts commerciaux, et même la tradition et la modernité, la Chine sous la direction du parti communiste et l'Occident.

En fait, l'harmonie de ces éléments manifestés dans ces produits de la culture populaire a un lien avec la construction d'une société harmonieuse et la proposition de la *valeur du noyau du socialisme* (社会主义核心价值观). Au VIII[e] Congrès des Représentants des Travailleurs de la Littérature et de l'Art[708] en 2006, le président chinois Hu Jintao a déclaré clairement que « faire prospérer la culture avancée du socialisme, construire la culture harmonieuse, se consacrer à la construction de la société harmonieuse socialiste est le thème du travail culturel de la phase actuelle de

[707] Zhang Huiyu 张慧瑜, *Mubei yu Jiyi : Geming Lishi Gushi de Changhuan yu Chongjian* 墓碑与记忆: 革命历史故事的偿还与重建, Taibei 台北, Xiuwei Chuanbanshe 秀威出版社, 2012. p.120-121.

[708] Le *VIII[e] Congrès des Représentants des Travailleurs de la Littérature et de l'Art* a eu lieu à Beijing le 10 novembre 2006, C'est aussi le VII[e] Congrès des Représentants des Associations des écrivains.

notre pays [et] la mission solennelle des travailleurs de la Littérature et de l'Art[709]. » Donc, le cinéma de cette époque doit aussi servir à la construction de la société harmonieuse socialiste. Dans la réunion de travail du cinéma de la Chine en janvier 2007, Zhao Shi, le vice-président de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision[710], a précisé que l'essentiel pour construire une culture harmonieuse est de construire et d'améliorer le système de *la valeur du noyau du socialisme*, constitué de ces quatre aspects : le premier, insister sur la place dominante du Marxisme (坚持马克思主义的指导地位) ; le deuxième, asseoir l'idéal commun du socialisme (树立社会主义共同理想) ; le troisième, promouvoir et développer l'esprit de la nation et de l'époque 弘扬民族精神和时代精神 ; le quatrième, retenir la conception socialiste de l'honneur et du déshonneur[711] (树立社会主义的荣辱观).

Sous ces directives de l'Etat, des discussions sur le « film dominant » (Zhuliu Dianying 主流电影) sont apparues de 2006 à 2012[712]. Dans l'histoire du cinéma chinois depuis la nouvelle période (depuis 1978), les réalisateurs de la cinquième et

---

[709] Voir dans le compte rendu de ce congrès « Jianshe Hexie Wenhua shi Xian Jieduan Wenhua Gongzuo de Zhuti 建设和谐文化是现阶段文化工作的主题 (La construction d'une culture harmonieuse est le thème du travail culturel actuelle) », *Guangming Ribao* 光明日报, le 14 novembre 2006.

[710] *L'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision* 国家广播电影电视总局. En 2013, cette dernière a été fusionnée avec *l'Administration générale de la presse et de l'édition* 中华人民共和国新闻出版总署. La nouvelle entité qui est directement rattachée au Conseil des affaires de l'État, s'appelle *l'Administration générale de la presse, de l'édition, de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision* 国家新闻出版广播电影电视总局.

[711] Les « huit vertus socialistes 八荣八耻», proposées par le président de la République populaire de Chine de l'époque Hu Jintao en 2006, permettant de distinguer l'honneur du déshonneur dans un pays socialiste : il est honorable d'aimer sa patrie, il est honteux de lui nuire ; il est honorable de servir le peuple, il est honteux d'aller à son encontre ; il est honorable de se consacrer à la science, il est honteux d'être ignorant ; il est honorable de travailler dur, il est honteux de courir après l'aisance ; il est honorable de s'entraider, il est honteux de commettre des actes égoïstes aux dépens des autres ; il est honorable de s'en tenir à l'honnêteté et à la loyauté, il est honteux d'oublier son devoir à la vue du gain ; il est honorable d'être discipliné et de respecter la loi, il est honteux de se livrer à des entreprises illicites ; il est honorable de rester laborieux et sobre, il est honteux de s'abandonner aux plaisirs de la vie.

[712] Zhang Fa 张法. Wang Lili 王莉莉, « Zhuliu Dianying : Qiyi xia de Zhongguo Dianying xue Zouxiang“主流电影”：歧义下的中国电影学走向 (Film Dominant : la direction d'étude du cinéma chinois sous les opinions divergentes) », *Wenyi Zhengming* 文艺争鸣, n°5/2009, p.111-116.

sixième génération cherchent à développer les films d'art et d'essai. Leurs films ont été récompensés par de nombreux prix et ont eu une influence artistique dans le monde entier, mais n'ont jamais été considérés comme « films dominants ». Les films de la *mélodie principale* avaient la volonté d'être le genre de film dominant en Chine, cependant, malgré le soutien politique et économique de l'Etat, les histoires révolutionnaires, les valeurs patriotiques, les héros communistes représentés dans ces films semblent ne pas être adaptés à l'époque et au besoin du peuple, ces films ont été reçus avec beaucoup de froideur sur le marché. Ainsi, les films de la *mélodie principale* ne sont pas des « films dominants », mais restent comme un des types de films sur le marché du cinéma chinois. Quant aux films de divertissement, en particulier *les films qui célèbrent le nouvel an* réalisés par Feng Xiaogang, ils ont un succès commercial et aussi critique, cependant, le succès ne concerne pas l'ensemble du cinéma chinois, mais seulement les films du réalisateur Feng Xiaogang. Donc, les films de divertissement ne sont pas non plus des « films dominants ». Grâce aux *superproductions de l'ancien costume*, dans le marché chinois, la proportion des films chinois au box-office surpasse celle des étrangers. Mais de plus en plus, la faiblesse de la valeur artistique déçoit les spectateurs. Ce sont des grands films d'un point de vue visuel, mais pas dominants.

Malgré la difficulté à définir le « film dominant », deux dimensions importantes sont à retenir pour définir le « film dominant » : les films dominants sont presque tous des succès commerciaux et ils représentent *la valeur du noyau du socialisme*. Pour l'apparition du « film dominant » il faut deux conditions importantes : la première, le développement de l'industrie du cinéma chinois ; la deuxième, la convergence entre l'idéologie dominante promue par le gouvernement et les valeurs du peuple. Donc, le « film dominant » n'apparaît pas avant que la Chine commence à promouvoir *la valeur du noyau du socialisme* pendant la construction d'une société et d'une culture harmonieuses, et à promouvoir l'industrie culturelle en tant que soft power de la Chine dans sa montée en puissance pacifique.

La sortie du film *Héros de guerre* en 2007 est souvent considérée comme le véritable commencement du « film dominant ». Son succès montre que ce genre de film a une force qui permet au cinéma chinois de ne pas seulement rivaliser avec le cinéma hollywoodien sur le marché mais aussi de montrer au monde une image positive de la Chine et d'exalter un sentiment d'identité nationale chez les spectateurs chinois. Cela est dû à la façon de traiter les valeurs suivantes. D'abord, la morale générale ne doit pas céder à la consommation. Selon Yin Hong, ce que la création du film dominant doit d'abord éclaircir, c'est la relation entre la consommation et la morale[713]. Dans beaucoup *de superproductions chinoises de l'ancien costume*, la morale est souvent sacrifiée au plaisir visuel ou pour susciter des émotions et des sensations. Mais *Héros de guerre* tout en gardant ce qui plait aux spectateurs, les actions, les explosions etc. met en valeur les notions essentielles à l'homme comme la dignité, l'amour, la justice et la foi. Ensuite, ce film insiste sur les valeurs traditionnelles, plus précisément, la valeur du confucianisme. Selon, Wang Yichuan, dans ce film, les héros n'ont pas seulement des qualités que l'on montre fréquemment, par exemple se sacrifier pour les autres, être impartial, mais aussi des qualités promues par le confucianisme comme la bonté, la discrétion, la quête de l'harmonie, la fidélité à sa parole et l'influence sur les autres par ses propres actes[714]. Ces valeurs confucianistes et universelles répondent à la demande de la construction d'une société harmonieuse. Elles évoquent donc le passé et le présent communs des Chinois et leur donnent le sentiment d'avoir des racines communes, et un futur commun. Enfin, ce film montre la fusion des valeurs patriotiques et des valeurs qui sont au-delà de la nation et qui appartiennent aux peuples du monde entier. Ces valeurs convergent sous *la valeur du noyau du socialisme* que le gouvernement promeut.

---

[713] Opinion de Yin Hong 尹鸿 dans *The Conference of Cultural Identity and Industrial Development of Popular Cinema Under Globalization* 全球视野下主流电影的文化认同及产业发展学术研讨会, voir dans le compte-rendu de cette conférence, résumé par Xu Jing 许婧, *Film Art*, n°2008/1. p.152-153.

[714] Wang Yichuan 王一川, « The Confucian Turn in the Master-Cantus Film 主旋律影片的儒学化转向 », *Contemporary Cinema*, n°2008/1, p.15-20.

Depuis le succès de *Héros de Guerre*, il semble qu'un modèle de film apparaisse. Ce modèle peut être caractérisé par quatre groupes de combinaisons : la combinaison du patriotisme avec ce genre de film de guerre, ainsi le caractère de propagande du film est plus léger ; la combinaison de la révolution avec les désirs et les intérêts du peuple, ainsi les peuples peuvent être attirés par ce film ; la combinaison de la singularité du héros avec les émotions et les sentiments de l'homme ordinaire, ainsi les héros ne sont plus ceux que l'on voit dans les films des années cinquante à soixante-dix, qui sont presque des robots grands, forts et parfaits, mais des hommes de chair et de sang comme tout le monde ; la combinaison de l'idéologie promue par la société avec l'art populaire, ainsi, il n'y a plus de séparation entre les films d'art et d'essai, les films commerciaux et ceux de la *mélodie principale*, parce que la séparation entre la culture populaire, élitiste et autoritaire n'est plus claire, « tous les types de cultures doivent représenter *la valeur du noyau du socialisme* et cette valeur pénètre tous les types de films (c'est cela le modèle du film dominant) [715]. » En conséquence, tous les films dominants cherchent à allier les qualités artistiques et esthétiques ainsi que les valeurs dominantes de la société.

Après le succès de *Héros de Guère*, de nombreux films de ce genre sont sortis : *Mei Lanfang* (梅兰芳, réalisé par Chen Kaige, 2008), *The Founding of a Republic* (建国大业, réalisé par Huang Jianxin, 2009), *Le Message* (风声, réalisé par Gao Qunshu, 2009), *Bodyguards and Assassins* (十月围城, Chen Desen, 2009), *Aftershock* (唐山大地震, Feng Xiaogang, 2010), *East Wind Rain* (东风雨, Liu Yunlong, 2010), *Beginning of the Great Revival (*建党伟业, *Han Sanping, Huang Jianxin, Li Shaohong, Lu Chuan, 2011), The Flowers Of War* (金陵十三钗, Zhang Yimou, 2011), *Back to 1942* (温故 1942, Feng Xiaogang, 2012), *The Silent War* (听风者, Mai Zhaohui, Zhuang Wenqiang, 2012), *La Bataille de la Montagne du Tigre* (智取威虎山, Xu Ke, 2014) etc. Nous voyons que les grands réalisateurs chinois comme Zhang Yimou et Chen Kaige ont tous tourné ce genre de *films dominants*.

[715] Zhao Weifang 赵卫防, « The Cultural Identity and Development Tactics of the Mainstream Films 中国主流电影的文化认同及发展策略 », *Contemporary Cinema*, 2008, n°1. p.30-32.

De plus, tous ces films sont des superproductions. Au niveau financier, ces films ont bénéficié de financements divers qui proviennent de la Chine continentale, de Hongkong, de Taiwan, même de l'étranger. Mais étant donné qu'ils sont tournés pour le marché continental chinois, au niveau du contenu, ils sont considérés comme faisant partie du cinéma national chinois. Les budgets sont importants, les images sont délicates, beaucoup de stars sont présentes, les scènes sont souvent grandioses, les costumes sont très travaillés, les équipes étrangères participent à la production etc. Donc, ces films sont souvent appelés les *films dominants de superproduction (Zhu liu da pian 主流大片)*.

Par rapport aux *superproductions de l'ancien costume*, ces films témoignent que le cinéma chinois retrouve sa raison. La superproduction trouve enfin un équilibre entre l'idéologie principale, la qualité artistique, et le commerce. Nous allons prendre le film *Héros de guerre* comme un exemple, et à travers l'analyse de la représentation du corps dans ce film, nous pouvons approcher le retour raisonnable du cinéma chinois, en particulier de la superproduction chinoise.

Héros de guerre

L'histoire de *Héros de guerre* raconte la guerre civile avant la fondation de la République populaire de Chine jusqu'à la fin des années cinquante, c'est-à-dire la période de la construction du socialisme. Ce film a deux parties. La première moitié représente la guerre entre le parti communiste et le parti national. En 1948, pour retarder les ennemis, le chef de compagnie Gu Zidu et ses quarante-sept soldats ont accepté la mission de se porter au devant des ennemis pour permettre au reste du régiment de se retirer. Le chef de régiment promet à Gu Zidi de sonner le clairon, pour que sa compagnie puisse aussi se retirer. Dans les durs combats, la compagnie de Gu repousse trois fois les attaques des ennemis, détruit deux tanks, et de nombreux ennemis. Face à l'attaque acharnée, le chef de peloton Jiao dit à Gu qu'il a entendu la sonnerie du clairon qui doit sauver la vie des soldats. Mais Gu croit qu'il a mal entendu, finalement, les quarante-sept soldats de sa compagnie sont tous morts. La deuxième moitié montre Gu à la recherche de son régiment et de son chef de

régiment. Il veut vérifier si le clairon a sonné pendant le combat. De plus, ses soldats sont considérés comme perdus, donc pas comme des héros de guerre de la nation. Donc, Gu Zidi va retrouver leurs corps et chercher la reconnaissance du caractère héroïque de leur sacrifice.

Héros de guerre est un film adapté du roman *Procès* de Yang Jingyuan publié en 2002. Mais le film a fait de nombreux changements. Ces changements satisfont le besoin de *la valeur du noyau du socialisme* et de la culture de consommation. Surtout la moitié du film est consacrée à représenter la vraisemblance et les combats féroces. Alors que dans le roman, même si Gu a participé à de nombreuses guerres, aucune n'est représentée de façon détaillée. Ce changement donne une grande place à la représentation du corps : la guerre trouble les besoins essentiels du corps, la faim et la saleté des corps des soldats, les tremblements et l'incontinence des personnes qui ont peur. Cela permet de révéler la nature humaine des héros, la valeur de la vie et la grandeur du sacrifice de leur vie, et aussi d'ajouter une valeur de consommation au film : les actions abondantes et les explosions frappantes satisfont le plaisir des spectateurs qui peuvent donner libre cours à leurs émotions.

Dans le roman, le héros Gu Zidi a une famille, et une femme choisie par ses parents qui l'attend dans sa ville natale. Gu rencontre aussi une femme quand il cherche son régiment. Mais dans le film c'est un orphelin trouvé dans un champ de millet, et il est toujours célibataire : le film supprime le désir de Gu envers les femmes, mais renforce son sacrifice pour ses camarades qu'ils soient vivants ou morts. Dans le roman, il n'y a pas la recherche des cadavres des quarante-sept soldats, mais dans le film, c'est un événement important : le traitement digne pour ces cadavres de héros est l'équivalent du respect de la dignité d'une vie. La mise au tombeau et la réhabilitation de ces héros permettent non seulement à Gu de se déculpabiliser, mais plus important, c'est aussi un remboursement de l'Etat envers chaque individu qui s'est sacrifié pour le pays : le prix du sang et de la chair est enfin récompensé par la reconnaissance de leur valeur et de leur disposition d'esprit.

3.2.1. Révolution : au nom du besoin du corps

Dans la première moitié du film, le corps dans la guerre est représenté comme un corps primitif. Il a faim, il cherche à être assouvi ; il est sale, le visage, les cheveux, la peau nue et les vêtements sont couverts de terre, de sang, de la poudre des armes ; il est fragile, même un bruit d'explosion peut perturber son fonctionnement, et le rendre incontinent par exemple. Ce corps primitif se transforme en un corps dont les besoins essentiels ne sont pas satisfaits : le besoin de manger, d'être propre, d'être en sécurité. Donc, les souffrances du corps le poussent à faire la révolution. Ainsi, l'idéologie de la révolution est réduite, la révolution devient un choix naturel pour satisfaire les besoins essentiels du corps et un choix pour respecter la nature humaine.

3.2.1.1. La faim

Au début de film, Gu Zidi annonce aux armées du parti national que ses soldats ont préparé deux choses, des balles et des raviolis. S'ils continuent à combattre, ce sont des balles qui leur seront servies, s'ils capitulent ils pourront manger des raviolis avec eux. Nous voyons l'importance des raviolis parce que c'est une époque où il y a pénurie de nourriture. En effet, au premier plan, en suivant le mouvement de la caméra panoramique, nous voyons que deux soldats sont en train de manger un crêpe dans une ambiance tendue.

L'action ordinaire de manger apparaît de nombreuses fois dans ce film, mais il semble que dans ce film, manger soit une chose sérieuse et sacrée. Dans la réunion de bilan du combat, tout en écoutant, le chef de régiment Liu Zeshui épluche une pomme de terre silencieusement devant tout le monde. La caméra ignore la réunion mais s'approche de Liu en gros plan. Le visage de Liu se trouve net au premier plan, les gens de la réunion sont au fond, de plus flous. Ainsi, les spectateurs entendent le bilan du combat, et ne voient qu'un homme éplucher et puis manger une pomme de terre soigneusement.

Dans l'entrepôt où Gu Zidi est consigné à cause du meurtre d'un soldat ennemi qui se rendait, un autre soldat Wang JIncun lui propose de manger. Dans un gros plan

qui montre la main de Gu tendue vers une écuelle de pommes de terre, nous voyons qu'au début, Gu touche une seule pomme de terre, mais après une hésitation, il prend l'écuelle contenant toutes les pommes de terre. De plus, dans le plan suivant, il se retourne et met l'écuelle sur le lit où Wang est assis et puis s'installe entre Wang et l'écuelle. Quand il mord dans une bouchée de pomme de terre et lève la tête pour regarder le ciel, dans ce plan poitrine en plongé, Gu qui est en train de mâcher la pomme de terre semble imprégné d'une aura.

Dans la séquence suivante, le chef de régiment parle de sa prochaine mission à Gu. Au premier plan, Gu se concentre sur ses plats. Devant lui, ce sont deux assiettes et un bol de soupe chaude et bien remplis qui fument. Gu ne cesse de manger et ne détache pas les yeux des plats. Il se concentre sur la nourriture et ne parle pas de sorte qu'on ne peut pas juger s'il entend ce que dit le chef. Les baguettes dans sa main portent rapidement la nourriture à la bouche. Le chef finit de parler de la mission, mais Gu ne dit rien mais mange toujours. Le chef lui demande : « Tu ne dis rien ? » Gu s'arrête enfin de manger et s'assoit en face de Liu en disant : « Ils (les plats) sont trop bons ».

Dans la séquence où la compagnie de Gu se prépare au combat, il fait les présentations entre Wang Jincun et ses soldats. Le chef de peloton Jiang Dapeng est présenté comme celui qui a failli mourir en s'étouffant avec des crêpes pendant la fête où était célébrée la victoire à Luoyang. Quand Gu rencontre Zhao Erdou qui était en train de manger une crêpe, il pense à Jiang Dapeng. Selon Gu, ce sont deux personnes dans lesquelles se sont réincarnés des esprits qui sont morts de faim dans leur dernière vie.

Bref, dans ce film à travers l'acte de manger, on peut trouver de nombreux éléments concernant la faim. La première fois même que Gu Zidi réalise l'importance de faire reconnaître l'honneur de ses soldats c'est à cause de l'angoisse de la faim : la famille d'un héros va recevoir sept cents livres de riz, cinq cents livres de plus que la famille d'un disparu. La nourriture devient donc une mesure des mérites d'un homme dans la guerre. Si les soldats consacrent leur corps en échange de nourriture, Gu Zidi

qui combat pour l'honneur de ses soldats le fait aussi dans ce but : gagner plus de nourriture pour les familles de ses soldats. La révolution devient ainsi une lutte pour la nourriture.

Nous pouvons remarquer que dans les films de guerre tournés dans les années cinquante à soixante-dix, faire la révolution est souvent dû à la rencontre de l'idéologie communiste. De plus, dans ces films, la faim qu'un corps ressent est souvent liée à la politique. La faim n'est pas seulement une sensation du corps mais aussi le produit d'une idéologie politique déraisonnable. Il en était ainsi pendant la révolution culturelle pendant laquelle les Chinois croyaient que la difficulté d'être vêtus chaudement et d'être bien nourris pouvait être résolue à condition de vaincre les obstacles idéologiques. Mais dans *Héros de guerre*, ces discours idéologiques habituels sont absents, on voit même que le réalisateur ne daigne pas de présenter ces discours : dans la séquence de la réunion des communistes, l'image s'intéresse seulement au fait de manger une pomme de terre. Dans *Héros de guerre*, la faim n'est plus le produit d'une idéologie déraisonnable, mais un phénomène qui témoigne d'une époque spéciale de crise de la nation. Cette non idéologisation transforme la révolution en une explosion spontanée contrainte par la faim. En même temps, cela confirme le besoin naturel du corps qui a des désirs essentiels, des besoins animaux.

3.2.1.2. La saleté

Dans son livre *Purity and danger*[716], Douglas oppose les deux conceptions : pureté et pollution. Elle pense que la pureté et la pollution ne désignent pas les choses en elles-mêmes, mais impliquent un ordre : la pureté est l'image d'un bon ordre, et c'est le contraire pour la pollution. La pollution signifie que les choses ne se situent au bon endroit, c'est-à-dire qu'elles sont désordonnées ou mal placées et deviennent donc inacceptables.

[716] Mary Douglas, *Purity and danger An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo,* London and New York, 2002 by Routledge.

Dans le film *Héros de guerre*, nous éprouvons le sentiment que Wang Jincun n'est pas à sa place. Son apparence est différente de celle des autres soldats : il est distingué et courtois. Il a un visage blanc et une écharpe rouge et propre, son souci de la propreté contraste avec la saleté des autres soldats pendant la guerre. Quand Gu touche son échappe, on peut sentir la gêne de Wang. Dans la séquence où la fiancée de Wang lave les casques des soldats dans la rivière avec Gu, elle lui décrit Wang : il adore la propreté, il est toujours bien coiffé et bien habillé. Gu Zidi confirme que même au moment de sa mort il n'était pas décoiffé : il a été tué par un tout petit éclat d'obus de sorte qu'on ne réalise pas qu'il est mort, c'est comme s'il dormait. Leurs dialogues sur Wang tournent autour du sujet de la propreté. Pourquoi ici la propreté est-elle un sujet si important ? Pourquoi Gu décrit-il l'apparence de Wang mort de façon soigneuse et insiste-il sur la propreté de son apparence ? Il prend même un caillou pour préciser la petite taille de l'éclat d'obus.

L'habitude de Wang de rester propre en fait un homme qui a du mal à accepter son rôle dans la guerre ou bien qui a du mal à vivre dans cette époque troublée. On peut imaginer qu'un homme comme lui devrait vivre dans une époque paisible, dans laquelle la vie est belle et où le temps passe lentement, où il pourrait fonder une famille avec sa fiancée et où il enseignerait la culture. Mais la guerre ne lui permet pas de vivre une telle vie ordinaire et paisible. Ainsi, la perte de la propreté de Wang devient une dénonciation du mal de la guerre.

A travers son soin de la propreté, on sent que Wang est un homme qui aime son corps, et cet amour va jusqu'à son esprit. La propreté du corps soutient la volonté de garder la pureté de l'esprit. Dans un monde souillé, Wang garde ses distances vis-à-vis des autres soldats, et ne considère pas comme importante la punition qu'il a subie à cause de son incontinence dans le combat, mais il s'attache à la vie paisible représentée par sa fiancée et sa famille qui sont loin. Dans la séquence de la rencontre de Gu et Wang, face aux questions de Gu, Wang parle peu, mais se concentre sur la lettre qu'il est en train d'écrire.

Donc, Wang essaie de se garder propre pendant la guerre, c'est en fait une façon de contrer la guerre. Même si c'est un film tourné sous le gouvernement communiste chinois et qui exalte les héros morts pour le parti communiste, ce film ne s'est pas limité à privilégier l'idéologie communiste, mais concerne la vie de tous les partis politiques et toutes les nations. Le réalisateur ne fait pas du parti communiste une cause juste. Dans la guerre, ce n'est pas parce qu'il fait partie du parti communiste que Wang a le courage de combattre, mais plutôt parce que sa vie est menacée et que ses amis meurent.

Ainsi, le personnage de Wang Jincun dénonce le fait que chaque soldat a une identité unique de soldat, et montre que les caractéristiques de chaque personne peuvent dépasser leur identité de soldat, que dans la guerre chacun a sa singularité, et que chaque vie est unique. Donc, la description de l'image du soldat dans *Héros de guerre* sort du cadre de l'image de soldat qu'on voit dans les films tournés entre les années cinquante et soixante-dix qui traitent des héros révolutionnaires. C'est une preuve que le cinéma chinois s'éloigne de la révolution depuis la nouvelle période, et porte attention à la nature humaine. Cela montre que le parti communiste chinois n'est plus un parti révolutionnaire, mais un parti qui gouverne en réalisant l'importance de respecter la valeur de la vie du peuple.

Retournons au film *Héros de guerre* : Gu Zidi demande à Wang Jincun de participer à leur compagnie. Dans les combats, Wang Jincun joue le rôle de guide pour les spectateurs : grâce à ce personnage qui n'a jamais vécu une guerre, c'est-à-dire, un personnage qui est plus proche de nous, les spectateurs, nous comprenons et ressentons ce qu'est vraiment la guerre. Le combat pour Wang commence quand son visage est sali par les explosions, mais les circonstances ne lui permettent pas de se nettoyer. Cependant quand il voit le visage tout noir d'un camarade mort, il ne supporte plus la tension et commence à crier. Dans ce cri, on comprend que ce qu'il ne supporte pas c'est un monde désordonné. Il n'attaque pas les ennemis, mais essaie seulement de se protéger. Dans deux plans Steadicam, on voit que Wang s'enfuit dès qu'il voit un camarade mort non loin de lui. Il marche d'un pas chancelant dans la

tranchée et très vite, son avance est arrêtée par des explosions. Pendant les explosions, il tourne sur place ne sachant où aller. Quand il tombe par terre à la renverse dans la tranchée, la terre soulevée en l'air à cause de l'explosion retombe sur son corps comme de la pluie. Wang se protège de cette pluie de terre des deux mains comme s'il avait peur d'être souillé. Encore ahuri de stupeur, Wang se lève et retombe par terre encore une fois. Dès qu'il voit la tête sanglante de son camarade juste à côté, il se lève rapidement et se met à courir. Mais encore une fois, il est arrêté par des explosions. Quand la fumée se dissipe, Wang est par terre, puis il se lève rapidement et avant de reprendre conscience, il est rejeté encore par terre par une bombe. Après la bombe, la caméra s'approche d'un soldat qui a perdu une jambe dans l'explosion et qui demande de l'aide à Wang en lui étreignant une jambe. Mais ce dernier essaie de s'en débarrasser. Dans les plans suivants, nous voyons enfin clairement le visage de Wang : sa morve et ses lunettes tombent sur son écharpe. Wang baisse la tête mais il semble qu'il ne les voit pas. Il est figé et respire silencieusement. Le fait de ne pas tenir compte de son apparence et le fait de regarder les blessures ensanglantées à la fin de ces plans est le signe que Wang commence à entrer dans son rôle de soldat.

A part Gu Zidi, Wang Jincun est le dernier soldat qui reste. Son rôle est maintenant de s'occuper des cadavres de ses camarades pour qu'ils ne soient pas pris par les ennemis. Au moment où la couleur rouge de l'écharpe de Wang ne peut plus être distinguée, et où les corps des soldats sont sales, Wang fonctionne comme un gardien de la pureté de ces corps. Quand il allume la dernière bombe pour bloquer l'entrée de la caverne, on peut imaginer que les corps sont endommagés dans l'explosion, mais pour Wang, leurs corps vont rester purs pour toujours.

Dans la guerre Wang Jincun vainc sa peur et oublie de soigner son apparence, il devient un vrai soldat. On peut dire qu'il renonce à ses habitudes pour être un vrai soldat, et se sacrifie pour que le monde retrouve son ordre. Et c'est dans ce monde bien ordonné qu'il lui est possible de rester propre. Wang est comme les soldats qui participent à la guerre à cause de la faim, ils cherchent tous à satisfaire les besoins essentiels de leur corps. Quant aux souffrances racontées par un soldat de la

compagnie de Gu, c'est une cause supplémentaire pour faire la révolution. Raconter les souvenirs des coups d'un propriétaire foncier, ou plus généralement raconter les souffrances du passé est une façon de critiquer l'ancienne société souvent utilisée dans les films tournés pendant les années cinquante à soixante-dix. Mais ici, à travers le récit des souffrances, on ne voit pas qu'un conflit entre deux classes sociales, mais l'influence profonde d'une souffrance corporelle. Quand le corps est frappé, ce n'est pas seulement un mal physique que le sujet supporte, mais aussi un sentiment d'humiliation. Pensons à l'histoire de « deux pêches tuent trois héros » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. L'homme peut sacrifier sa vie pour la moralité et à la dignité. Nous pouvons comprendre que c'est ainsi que le soldat participe à la guerre. C'est pour ne plus souffrir dans leur corps et ne plus subir d'humiliation. A travers l'analyse de ces trois dimensions, la révolution obtient une légitimité qui dépasse l'idéologie et s'enracine dans la nature humaine.

3.2.2. La ruine du corps : blessure, torture et mort

Dans les films qui traitent de la guerre, les blessures du corps et la mort sont souvent des sujets incontournables. Depuis les films des réalisateurs de la cinquième génération, les corps abîmés par la guerre sont traités de façon soigneuse et détaillée, c'est ce que nous avons montré par le film *Le Sorgho Rouge*. Dans la réécriture de l'histoire au XXI^{e} siècle, il semble que la description détaillée de la ruine du corps va plus loin. Certains films, par exemple *Le Message* (Gao Qunshu, 2009) a suscité des discussions à cause des nombreuses tortures infligées aux corps des révolutionnaires : les chiens méchants, le fouet en cuir, la chaise électrique, l'aiguille toxique, le scalpel, les cordes sont présentés un par un dans ce film. Montrer ces différentes façons de torturer ne font pas avancer le récit, mais servent plutôt à donner un spectacle sanglant. On peut expliquer l'apparition de ce phénomène selon trois points de vue. Au point de vue artistique, le réalisateur cherche à montrer la vérité. A travers la représentation de la torture et de la souffrance du corps, les spectateurs peuvent croire entrer dans l'histoire vraie la plus détaillée. Au point de vue commercial, il s'agit de montrer des images frappantes : la mise en scène du corps torturé dans *Le Message* est

une esthétique de la violence ; c'est essentiellement le témoignage que dans la société de la consommation, les corps sont « le plus bel objet de consommation[717]. » Au point de vue idéologique, ce film se termine par le succès des révolutionnaires. Ils ont réussi à cacher leur identité et à transmettre le message. Donc, au point de vue idéologique, plus dure est la souffrance supportée par les corps, plus profonde est la conviction enracinée dans le cœur de ces révolutionnaires.

Dans *Héros de guerre*, la souffrance du corps a un lien avec le champ de bataille. Dans *Le Message* on a l'impression que le réalisateur veut nous montrer la torture des corps : sa volonté de montrer la torture des corps comme un spectacle surpasse les autres explications raisonnables qu'on peut trouver. Mais dans *Héros de guerre*, on ressent la nécessité de représenter la souffrance corporelle, parce que le réalisateur a la volonté de représenter la vérité. Et cette vérité qui dévoile l'état du corps dans la guerre nous invite ou nous force à penser à la valeur de la vie, et à la mort. Ainsi, la représentation de la violence trouve sa légitimité et même sa nécessité dans ce film.

3.2.2.1. Perception corporelle dans les films de guerre

Le succès du film américain *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998) influence profondément *Héros de guerre*, surtout dans la première moitié du film au niveau de la mise en scène, des effets spéciaux, des plans de caméra et des jeux d'acteurs. Avant sa sortie, *Héros de guerre* est même présenté comme la version chinoise du film *Il faut sauver le soldat Ryan.* La scène de débarquement sur la plage du début de ce film est tenue en haute estime. Le réalisateur Song Yeming, qui a réalisé plusieurs films et séries télévisées de guerre, a dit que « cette scène représente bien la psychologie et les corps des individus et montre ainsi la cruauté et la violence de la guerre. Ce point de vue n'est plus celui des films de guerre précédents dans

[717] Titre d'un chapitre dans la troisième partie du livre *La société de Consommation*, écrit par Jean Baudrillard.

lesquels les personnages étaient placés à un endroit d'où on avait une vue plongeante sur le champ de bataille[718]. »

Nous pouvons dire que la révélation la plus importante apportée par *Il faut sauver le soldat Ryan* est la façon de traiter les corps. *Il faut sauver le soldat Ryan* montre que les films de guerre ont un grand espace pour représenter les corps. S'ils s'attachent à la représentation du corps, saisissent l'état des corps sur le champ de bataille et le représentent de façon réelle et vraisemblable, ils peuvent frapper les cœurs des spectateurs. Ainsi, la guerre n'est plus ce qu'on a connu dans les films de style post contemporain, c'est-à-dire, quelque chose de fragmentée, absurde et liée au jeu, mais pré contemporain, elle est primordiale, sauvage et animale. Ainsi, l'histoire devient sérieuse et réelle.

La façon de représenter le corps est réelle. Dès le début du film, quand Gu Zidi parle avec ses soldats, ses paroles sont brèves et directives, donc le récit avance grâce aux actions. La caméra suit étroitement le mouvement des corps. Certaines parties du corps sont mises en valeur grâce aux gros plans. Quand Gu demande aux autres soldats de trouver six casques pour Jiao, l'action suivante de Gu est de faire passer les casques à Jiao qui en met un. Puis Gu demande des fumigènes, et immédiatement, on voit son pied en gros plan, Gu Zidi lance un coup de pied à un soldat, et dans le même gros plan on voit la main de celui-ci prendre un fumigène à sa ceinture et le transmettre à deux mains. Les actions des acteurs et le montage des images sont nets et efficaces. Dans le plan suivant, Jiao appelle un soldat Jiang Maocai, Jiang porte immédiatement son regard sur Jiao. Jiao commence à faire des signes de sa main. Dans ce plan fixe, la main de Jiao occupe un centre absolu : au premier plan, on trouve une partie du profil de Jiao qui regarde vers l'arrière-plan, et à l'arrière-plan, on voit deux soldats qui regardent vers la caméra. La main de Jiao se situe entre Jiao et les deux soldats ; elle est le centre du regard des personnages, et le centre de

[718] Zhang Yan 张嫣, « Huayu Zhanzheng pian Xin Siwei : Yiqie Weile "Zhenshi gan"华语战争片新思维 一切为了“真实感”(Nouveau concept du film de langue chinoise : tout est fait pour créer un sentiment de Vrai) ». *Waitan Huabao* 外滩画报, n° 2007/48.

signification de l'image. Après avoir vu les signes de la main, Jiang hoche fermement la tête. Et immédiatement, dans un gros plan des mains de Gu, on voit qu'un fumigène est allumé et puis lancé. Dans cette séquence, tout se déroule rapidement, les actions prennent une place centrale dans l'expression. Et la façon de représenter les actions est simple : d'abord lancer une demande avec ou sans parole, puis répondre à cette demande en actions. Ainsi, la représentation de la scène de guerre n'est plus une grande scène générale, mais on en montre des parties et des détails, surtout les corps des hommes.

Dans la séquence suivante, Jiao Dapeng et six soldats sortent des casemates pour vérifier si l'ennemi est présent. On voit que la caméra s'attache toujours au mouvement du corps. Le gros plan met en valeur les mouvements rapides des jambes et des pieds dans la cour, puis un autre gros plan en contre plongée montre le visage de Jiao, on voit qu'il regarde attentivement et discrètement vers l'immeuble que l'ennemi occupe. Quant au son, une respiration précipitée dépasse tous les autres bruits et crée une ambiance tendue. Dans les plans suivants, la communication entre les personnages est effectuée seulement à travers les signes de mains et les actions. A ce moment là, tous les sons qui ne sont pas provoqués par les corps sont indésirables et perturbants. Un bruit de verre cassé provoqué par un chat alarme tous les soldats, après un tremblement du corps instinctif, ils se baissent en pliant les genoux. Leurs réactions sont le résultat d'une discipline fondée sur l'instinct humain.

Le combat commence par la blessure au poignet d'un soldat. Malgré la brièveté de l'image, dans ce gros plan du poignet et de la main, nous pouvons sentir clairement la force de la balle qui traverse le poignet, et nous voyons la peau arrachée et le sang jaillir. De même, dans le combat, quand Jiao s'aperçoit qu'un ennemi tente de lancer une grenade à main vers les soldats de Gu Zidi, il tire une balle sur la main de cet ennemi. Puis, on voit que la main de cet ennemi s'est détachée de son bras et aussitôt la main tombe par terre avec la grenade. Ces représentations détaillées et réalistes des corps blessés montrent une cruauté que l'on n'a jamais vue dans l'histoire du cinéma chinois. Peu importe que les corps appartiennent aux soldats de tel ou tel

camp, les blessures des corps sont traitées de la même façon. Nous voyons que plutôt qu'une guerre entre deux partis politiques, il s'agit de montrer des vies individuelles, où les humains ne sont pas différents : ils sont tous constitués de chair et de sang. Dans les séquences suivantes, on voit de nombreuses images qui montrent le sang qui coule des jambes cassées, des bras coupés et des corps écartelés. Les hommes gémissent désespérément, leurs corps remuent douloureusement sur la terre comme des vers. Nous voyons que la vie est pleine d'énergie mais aussi si fragile.

Pour représenter le combat, la caméra est moins stable, et le rythme des mouvements s'accélère. Il semble que la caméra représente le regard de quelqu'un au milieu du combat, perturbé par les balles. Dans certains plans, la caméra tremble, elle imite la réaction biologique des humains, ainsi, les spectateurs ont l'impression d'approcher et de participer à un combat véridique.

Bref, dans ce film de guerre, on ne voit plus les soldats communistes comme une incorporation de l'idéologie communiste, mais avant tout comme des individus particuliers. Quand l'instructeur est tué par une bombe, Gu Zidi et ses soldats perdent la raison. Ils refusent la capitulation des ennemis et les forcent à reprendre les armes. Même s'ils savent bien que tuer les ennemis est interdit dans la discipline de l'armée, dès qu'un ennemi reprend son pistolet, Jiang le tue. L'homme est réduit à sa part d'animalité, il est dominé par ses émotions, il peut oublier la discipline et la raison. Les guerres sont souvent provoquées par des conflits idéologiques, c'est ce qui est souligné dans les films de guerre des années 50-70, mais dans ce film sont montrés les corps victimes de la guerre, alors que le conflit idéologique est secondaire, et n'est même pas présenté.

3.2.2.2. Recherche des cadavres : le pays paye sa dette aux individus

Dans l'histoire du parti communiste chinois, la collectivité est considérée comme au dessus de l'individu, donc, le pays est important, le parti communiste est important, le peuple comme entité est important, mais l'individu n'a aucune valeur, sauf s'il se sacrifie pour le pays, le parti ou le peuple et devient ainsi un héros. Dans

les œuvres qui réécrivent l'histoire, il est remarquable d'écrire l'histoire à travers des gens inconnus. On trouve cette caractéristique dans des *films dominants de superproduction*, comme *Héros de guerre, Bodyguards and Assassins, La Triade du Papillon* (réalisé par Lou Ye, 2003), *Le Message* et *The Flowers of War* etc. Dans tous ces films, les réalisateurs mettent en valeur la grandeur morale chez les personnages les plus humbles. Grâce à leur grandeur morale qui se manifeste dans leurs comportements et leurs sacrifices, ces films démontrent que l'homme ordinaire mérite aussi d'être célébré par l'histoire et que son nom doit être inscrit dans les annales. Par exemple dans *Bodyguards and Assassins,* les personnages ont des professions différentes et viennent de diverses classes sociales, comme le général Fang, le moine Shaolin Wang Fuming, le mendiant Liu Yubai, le joueur Sheng Chongyang, le tireur de pousse Deng Sidi etc. Peu importe d'avoir une identité humble dans la société, chaque personnage qui a pour mission de protéger le révolutionnaire et « le père de la Chine moderne » Sun Zhongshan, bénéficie d'une description détaillée. Grâce à tous ces personnages, la Chine passe du système impérial à la République de Chine. A la fin du film, leur nom, leur ville natale et leur date de la naissance et de décès sont inscrits sur l'écran. De même, dans le film *The Flowers of War,* les treize prostituées sacrifient leur vie en remplaçant les treize élèves pour aller voir les Japonais, elles n'ont pas laissé leurs noms dans l'histoire, mais leur sacrifice mérite d'être célébré par les gens d'aujourd'hui. A travers la réécriture de leur histoire, ces films ont accompli une cérémonie du souvenir pour les gens inconnus qui se sont sacrifiés pour la nation. De plus, la représentation de cette grandeur morale peut trouver son écho dans la Chine d'aujourd'hui qui tente de construire une société socialiste harmonieuse et qui réalise donc l'importance de soulager les individus qui ne sont pas satisfaits de la société.

Héros de guerre a aussi la volonté d'écrire l'histoire pour les gens qui n'ont pas laissé leur nom dans l'histoire et de faire mémoire de leur prouesse et de leur nom pour le pays et le public chinois d'aujourd'hui. Cette volonté est représentée principalement par deux aspects. Le premier, c'est le respect et le soin des dépouilles

des soldats morts. Le deuxième, c'est de chercher à réhabiliter les quarante-sept soldats comme des héros, non pas comme des gens perdus.

Dans les combats, Gu Zidi donne toujours l'ordre de mettre les cadavres de ses soldats dans un endroit sûr pour que les cadavres soient complets, parce que : « S'ils sont cassés, on ne peut plus les modeler ». Quand Gu Zidi trouve que les ouvriers des mines de charbon utilisent les casques de l'armée pour mettre leurs urines, il ne retient pas sa colère, il crie : « Ce sont des choses que les soldats mettent sur la tête ! Comment vous pouvez y mettre des urines ! » Dans la scène suivante, on voit qu'avec la fiancée de Wang Jincun, il lave les casques soigneusement dans une rivière. Il pense que les cadavres de ses soldats sont enterrés sous les montagnes de charbons, il commence donc à creuser pour retrouver les cadavres et pour qu'ils puissent être reconnus par l'Etat comme morts pour le pays. Le soin pour les cadavres montre le respect de la vie. Bien sûr que le but de Gu en recherchant les cadavres est aussi de prouver que ses soldats ont sacrifié leur vie au combat : ils doivent être reconnus comme des héros, pas comme des disparus.

Outre ces dépouilles physiques, Gu Zidi porte aussi attention aux noms des personnes. Dans un cimetière, Gu regarde soigneusement les stèles où est écrit « soldat inconnu », la fiancée de Wang lui dit : « Il n'y a rien, il n'y a pas de nom…c'est un cimetière de soldats inconnus. » Gu répond : « Pourtant leurs parents leur ont bien donné un nom. Comment ont-ils pu devenir des inconnus ? » Le nom des personnes a une importance considérable dans le cœur de Gu Zidi. En fait, le nom d'une personne représente son existence dans le milieu du singe, c'est par son nom qu'une personne est connue dans l'histoire. Souvent, c'est le fait d'appeler un homme par son nom que l'on montre que l'on ne l'oublie pas. Le nom est aussi lié au renom. Ainsi, mémoriser un nom est nécessaire pour mémoriser une personne, et la restitution de l'honneur concerne souvent la suppression du nom des personnes d'une catégorie et son inscription dans une autre. En ce sens, dans *Héros de guerre*, Gu Zidi ne fait que deux choses pour ses soldats : enterrer dignement leurs cadavres et leur redonner leur nom.

Dans les films de guerre entre les années cinquante à soixante-dix, on ne voit presque jamais l'image de "vrais" cadavres, parce que dans ces films, les corps de soldats sont une incarnation de l'esprit communiste, donc qu'il soit vivant ou mort, un héros est toujours une incarnation de cet esprit. C'est-à-dire que même si son corps physique est mort, on peut dire qu'il est toujours vivant, parce que, comme on le répète souvent : « l'esprit d'un martyr révolutionnaire est éternel ». Et à l'image, étant donné que sa foi communiste est constante, à part une tache de sang sur son costume, le "cadavre" de héros est toujours beau, fort et énergique. Ainsi, le moment où un héros meurt, c'est le moment où son existence devient immortelle. De plus, dans ces anciens films de guerre, à travers le sacrifice de sa vie, la transformation d'un héros, d'un être physique en un esprit immortel, n'attend pas la confirmation de l'organisation communiste, c'est-à-dire qu'il n'y a pas besoin que l'organisation communiste le reconnaisse comme un héros, il est reconnu comme un héros, parce que, grâce à son sacrifice héroïque, il obtient automatiquement le titre de héros au moment de son sacrifice. De nombreux films de héros se terminent dès le sacrifice. L'exemple typique est le film *Cinq héros de montagne Lang ya* (Shi Wenzhi 史文帜, 1958). En conséquence, dans les anciens films de guerre, les héros n'ont pas besoin de l'approbation de l'organisation communiste à titre posthume, le héros devient héros dès son sacrifice.

Mais dans *Héros de guerre*, on trouve que les soldats qui meurent pour la nation ont besoin de l'approbation du parti communiste, pourquoi ? Parce que dans la Chine d'aujourd'hui, quand on s'éloigne du discours révolutionnaire, l'individu ressent être victime d'une injustice de l'histoire. Le fait que les soldats qui sont morts pour la nation ne sont pas honorés mais traités avec indifférence, est une preuve que l'individu est évincé par la révolution, la guerre et le récit de l'histoire. Ce sentiment n'arrive que quand l'idéologie dominante de la Chine se détache des discours révolutionnaires et attache de l'importance à chaque vie ordinaire. C'est un nouveau point de vue humaniste dans la réécriture de l'histoire, il est en dehors du discours politique dominant et représente le souci de la valeur de la vie ordinaire.

Dans la réécriture de l'histoire contemporaine, ce point de vue se développe comme une expression de méfiance face à l'organisation communiste et considère les masses populaires comme dupes et victimes. L'organisation du parti communiste est souvent comparée à une mère qui chérit son peuple, alors que dans la réalité, c'est plutôt une machine froide et lourde. Pour elle, chaque individu est plutôt une pièce remplaçable, donc, devant cette machine, la nature humaine et la singularité de chaque personne sont souvent ignorées.

Par exemple, dans le film *Les Démons à ma porte* (Jiang Wen, 2000), la guérilla envoie un soldat japonais et un traître chez Ma Dasan, et lui demande de les garder et dit qu'elle viendra les récupérer dans quelques jours, mais elle ne revient jamais et les deux personnes posent de graves problèmes au paysan Ma Dasan et aux villageois. Dans un autre film *Cow* (*Dou Niu*, Guan Hu, 2009), bien que Niu Er soit en danger à cause des armées japonaises, il doit protéger la vache dont les villageois doivent prendre soin temporairement à la demande de l'armée communiste. Ainsi, l'armée devient une gêne pour l'individu. De même, dans le film *Back to 1942* (Feng Xiaogang, 2012), des millions de gens meurent de faim, mais on voit que le gouvernement n'a fait aucun effort pour sauver les gens. Dans ces films, les actes du parti communiste plongent le peuple ordinaire dans des difficultés. Il en est de même pour *Héros de guerre* : dans le combat, le chef du régiment sacrifie les quarante-huit vies de la compagnie de Gu pour assurer la sécurité du reste de la troupe. Le clairon, qui était le signe de repli convenu entre le chef Liu et Gu, n'a jamais sonné. En conséquence, l'organisation communiste part et ne revient jamais, dupe les individus et leur petite communauté : elle doit aux personnes et à leur petite communauté des explications, ou des excuses.

Ainsi, à la fin du film *Cow*, on voit les soldats communistes traverser rapidement le village, de la même façon qu'ils étaient entrés et repartis auparavant. Un chef de l'organisation communiste accueille Niu Er, prend une décision : donner à Niu Er la vache qu'il a protégée des années en attendant le retour de l'armée communiste. Cette décision rapide est pourtant pour Niu Er une compensation pour son travail et

tous les risques qu'il a pris pour cette vache. Sur la demande de Niu Er, le responsable de l'armée l'aide aussi à écrire un titre pour sa pierre tombale. Il semble que l'organisation communiste ait écrit le nom de Niu Er dans l'histoire.

De même, dans *Héros de guerre*, les cadavres des soldats sont finalement enterrés dignement et le parti communiste leur érige un monument et une stèle funéraire. Les soldats reçoivent un traitement militaire honorable. Quand le clairon qu'ils attendaient mais qui n'avait jamais sonné, sonne, nous sentons qu'ils obtiennent enfin une consolation. Les malentendus qu'ils ont subis sont terminés, leur sacrifice peut enfin être connu par le monde et inscrit dans l'histoire. Ainsi, l'histoire révolutionnaire n'est plus une histoire de mensonges, et de sacrifices d'inconnus, mais une histoire qui fournit aux hommes ordinaires une stèle sur laquelle on peut lire leurs mérites. Ainsi, chaque vie individuelle est porteuse de la grande histoire nationale.

3.2.3. La caractéristique masculine : *yang gang*

A la différence du corps « vide » (Xu, 虚), qu'on connaît dans la culture traditionnelle, qui est rempli de Qi, comme ce que l'on voit dans *Héros,* où les corps s'envolent sur l'eau, entre les arbres, dans *Héros de guerre*, le corps est « plein », il est rempli de chair, de muscles et de sang. Quand les soldats combattent avec beaucoup de courage et de force, quand ils se blessent, perdent du sang, s'abîment la peau et la chair, quand ils poussent des cris de douleur à cause de leurs blessures, quand de grosses veines apparaissent sur les tempes de Gu lorsqu'il est très ému, nous voyons ce corps « plein ». A travers la représentation de tels corps « pleins », et à travers la force, le courage, l'acharnement associés à ces corps, ce film exalte la caractéristique masculine.

Héros de guerre témoigne du fait que sur le grand écran la caractéristique masculine chez les Chinois prend de l'importance. A travers l'analyse des films *Le Sorgho Rouge, Er mo, Zhangda Chengren*, nous avons montré que pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, dans le cinéma chinois, les hommes chinois ressentaient une angoisse qui se manifestait par la perte de leurs caractéristiques

masculines : physiquement les hommes sont souvent handicapés ou impuissants ; ils ont un rôle faible dans la société et aussi dans la famille, c'est-à-dire vis-à-vis de leur femme, et même de leurs enfants. En fait, cette faiblesse masculine et cette angoisse sont issues de la place inférieure de la Chine dans l'histoire contemporaine. Dans la confrontation avec l'Occident, la faiblesse de la Chine sur le plan de la technique, du système de société, de la culture et de l'économie est transformée en faiblesse physique et représentée par l'angoisse collective des Chinois. En conséquence, on ne voit pas clairement les caractéristiques masculines chez les hommes chinois, par contre, dans les films tournés depuis les années quatre-vingts, les femmes, par exemple Jiu Er, Er mo et Qiu Ju, représentent plus ou moins une force masculine à travers les activités qu'elles exercent et leur caractère. Dans le film chinois *Héros*, les spectateurs chinois trouvent enfin un homme fort physiquement, intelligent et puissant, il a l'air majestueux et il a confiance en lui. Bref, nous voyons une force masculine dans le roi du Qin. Mais parce que ce film met l'accent sur le stratagème intellectuel, et que ce film tente de transformer le corps de l'homme en objet à regarder, la force masculine dans ce film est réduite.

Héros de guerre représente une masculinité hégémonique ou selon le concept esthétique chinois : *yang gang* (阳刚). Nous connaissons la signification du *yang* grâce au couple *yin-yang*. *Yang* est associé au soleil et au feu, il représente le principe dynamique et la part masculine de la nature. Voici un autre couple que nous avons : *gang-rou* (刚-柔). *Gang* signifie dur, ferme, inflexible, fort et constant. *Rou* est l'inverse, il signifie souple, mou, flexible, doux et soumis. Les deux couples, *yin-yang et gang-rou*, peuvent se combiner et former deux nouvelles expressions opposées ou complémentaires : *Yang gang* et *Yin rou*. Dans l'esthétique, yang gang signifie un beau viril, dynamique et plein de force ; yin rou signifie un beau féminin, doux et tendre.

Dans *Héros de guerre*, l'allure yang gang (yang gang zhi qi, 阳刚之气) chez les personnages chinois est mise en scène. Cette allure yang gang se manifeste premièrement dans l'identité des personnages : tous les personnages dans ce film sont

des soldats. Etant donné que les soldats représentent l'image d'un Etat, la discipline militaire cherche à exalter la masculinité ou l'allure yang gang chez chaque soldat. A travers des exercices physiques, le corps de soldat est martial. Il est demandé aux soldats de renforcer la qualité de leur corps grâce à l'apprentissage des techniques de combat et à l'utilisation des armes. Cette allure yang gang ne se manifeste pas seulement dans l'exigence pour les soldats d'avoir un corps robuste et martial, mais elle est aussi intériorisée dans la vie des soldats à travers la discipline de la volonté. Supporter les épreuves, lutter avec une volonté inflexible, braver la mort sont les qualités qu'un soldat doit chercher à atteindre. En conséquence, l'allure militaire est l'équivalent de l'allure yang gang : une apparence forte et une volonté constante et inflexible. Dans *Héros de guerre*, tous les soldats possèdent une allure yang gang dans ces deux dimensions. Même Wang Jincun, qui était incontinent dans le combat, quand il lutte avec les autres soldats de la compagnie de Gu, devient un vrai soldat martial et brave.

Deuxièmement, l'allure yang gang se manifeste dans le fait que le personnage principal Gu Zidi agit toujours selon sa propre volonté. Même si soldat doit obéir aux ordres, par rapport aux soldats des films de guerre des années cinquante et soixante-dix, Gu n'est pas soumis aux ordres de l'organisation communiste, il n'est pas une machine à tuer dans la guerre, ni un robot qui ne sait que remplir des missions, mais c'est un individu libre, qui fait preuve d'indépendance. On voit qu'il se comporte souvent selon sa propre volonté, par exemple, malgré de réels obstacles, il veut en finir avec l'injustice concernant ses soldats, et bien qu'il soit considéré comme un fou, il creuse tout seul les montagnes de charbon pour chercher les cadavres de ses soldats. Et dans la quête de sa propre volonté et de sa liberté, il fait preuve d'un grand courage pour se rebeller contre les contraintes : il ose s'opposer à la discipline de l'armée (tuer le captif), il ose dire non à l'autorité supérieure, il insulte un fonctionnaire communiste du district et même lui jette une chaise. Dans cette scène, nous remarquons que la caméra est posée derrière Gu pour filmer toute la salle, ainsi les deux fonctionnaires sont en face de la caméra, c'est-à-dire ce sont eux qui sont des

objets que les spectateurs regardent et examinent. De plus, ils se mettent à autre bout du bureau, au fond de l'image, ils sont transformés en d'« autres ». Donc, c'est aussi grâce à ce langage cinématographique que Gu reste indépendant dans la situation politique. Cette volonté libre est une force qui fait de Gu un homme indépendant et courageux. C'est aussi grâce à la force de sa propre volonté et de sa liberté que, devant son chef Zhao Erdou, il ressemble à un chef et que Zhao fait ce qu'il demande. Autrement dit, sa volonté et sa liberté permettent à une relation organisationnelle de devenir plus ambiguë, ou de se transformer en une relation plus libre et humaine : l'amitié. Ainsi, cette volonté et cette liberté favorisent-elles la dépolitisation de ce film, le personnage est ainsi véridique et sincère.

Troisièmement, l'allure yang gang est présentée comme une masculinité hégémonique. Gu a une très grande expérience du combat, il a confiance en lui et tous les membres de sa compagnie lui font confiance et font ce qu'il ordonne. Et même si Gu Zidi est un chef de compagnie de l'armée communiste, que ce soit le chef de régiment Liu ou plus tard, quand Gu n'est qu'un simple soldat, son chef de compagnie, tous les deux le traitent comme une personne de même rang dans l'armée. De plus, on voit qu'avant la mort du nouveau soldat Wang Jincun, ce dernier a envie d'être approuvé par Gu : « J'espère que je ne vous ai pas déçu ». D'ailleurs, Gu agit avec fermeté et décision. Dans le combat, il n'a jamais abandonné, quand il est le seul survivant de sa compagnie, face aux ennemis, il est toujours calme et résolu à régler l'angle de son canon pour attaquer un tank. Quand le canon du tank tourne et vise le canon de Gu, nous voyons bien la différence de puissance entre les deux camps. Même dans cette situation, Gu ne montre aucune peur.

Sur le champ de bataille, Gu est le chef qui donne des ordres, en paix, il joue le rôle d'un frère ou d'un père qui s'occupe de ses amis. Pour Zhao Erdou, il est un grand frère. Quand Zhao a marché sur une mine antipersonnelle, Gu n'hésite pas à prendre sa place pour pour que la mission puisse être accomplie. Zhao est en sécurité mais Gu perd un œil. Pour Sun Guiqin, Gu est comme un père, parce que il trouve un mari à Sun Guiqin.

Gu parle souvent de façon autoritaire. Dans les combats, la plupart de ses paroles sont des ordres ; en paix, il parle souvent de façon décidée, énergique et directe. Par exemple, il voudrait unir Zhao Erdou et Sun Guiqin, il dit donc ces simples mots à Zhao : « J'ai trouvé une femme pour toi. » Parfois, il crie pour exprimer sa colère contre les injustices de la société à l'encontre de ses soldats. Par exemple, dans la scène où il apprend que les ouvriers de la mine utilisent les casques de l'armée comme pots de chambre, il perd son contrôle et crie contre les ouvriers. Pour exprimer des émotions fortes, il utilise parfois même des mots grossiers. Par exemple, lorsque Gu fait tirer le canon contre le tank ennemi, il lance des insultes. Normalement, les mots grossiers au cinéma chinois doivent être censurés, parce que généralement on considère que l'utilisation de tels mots porte atteinte à la valeur de la société harmonieuse, mais dans ce film, curieusement, ces expressions sont gardées, et on entend plusieurs fois Gu les utiliser. Quand Gu utilise ces mots grossiers, c'est une sorte de libération. C'est de cette façon qu'un homme qui ne possède pas beaucoup de vocabulaire exprime spontanément une émotion forte. Dans l'exemple ci-dessus, Gu est le dernier soldat vivant de sa compagnie, devant des ennemis nombreux et bien équipés, il sait que c'est sa dernière d'attaque, et il est prêt à sacrifier sa vie. Dans cette situation, les gros mots sont ses dernières paroles qui montrent simplement sa haine envers les ennemis. Ces mots grossiers remplacent les dernières paroles des héros qu'on entend souvent dans les films de guerre des années cinquante et soixante-dix, comme « Pour la nouvelle Chine, avancez ! » ; « Vive le parti communiste ! » ; « Le triomphe nous appartient toujours ! » Autrement dit, ces gros mots remplacent les expressions idéologiques et dogmatiques. Même si ces deux façons de s'exprimer sont véhémentes et représentent l'allure yang gang chez les héros, en utilisant des gros mots, le héros est plus humain et personnel et nous ressentons ainsi que la guerre provoque des traumatismes psychologiques chez les hommes.

L'utilisation de ces mots grossiers montre aussi que dans la Chine non révolutionnaire d'aujourd'hui, les cinéastes savent très bien que les slogans n'ont plus

le pouvoir de toucher le cœur des Chinois. Les spectateurs chinois ne croient plus à ce formalisme et à ce dogmatisme, mais ce sont des choses véridiques qui ont un lien plus étroit avec la nature humaine et qui sont plus à même de frapper le cœur du spectateur. La tolérance pour ces expressions dans le cinéma chinois montre que la censure culturelle devient relativement plus libre pour des éléments de peu d'importance et qui ne portent pas atteinte à l'idéologie, et surtout cela prouve que la construction de la masculinité chez les hommes chinois obtient le soutien des organisations du pouvoir en Chine.

Quatrièmement, l'allure yang gang se manifeste aussi dans la morale de Gu Zidi. Différent d'un homme américain dont la masculinité se révèle à travers les muscles, le caractère aventureux, le charme devant les femmes, et l'amour de l'héroïsme, le charme masculin de Gu Zidi se trouve dans sa morale, comme par exemple dans sa fidélité et sa responsabilité face au pays, à ses amis et à ses paroles, dans sa recherche de la justice dans la société, dans son altruisme, son respect de la vie, et dans son attitude timide et maladroite envers les femmes. Gu Zidi représente en effet une masculinité qui a un lien avec la culture traditionnelle chinoise. Dans son comportement, on trouve les valeurs confucianistes, comme la bienveillance, la droiture, la gratitude et la fidélité. Et comme les anciens hommes vertueux, Gu « s'applique à être lent dans ses discours et diligent dans ses actions[719]. » De plus, il représente le *wei yi*, que l'on a présenté dans le chapitre précédent, selon le confucianisme, wei yi est l'apparence sous laquelle un homme honorable doit se présenter, bref, wei yi existe chez un homme à l'allure grave et majestueuse. Dans *Héros de guerre*, on voit surtout dans la deuxième partie du film que, apparence, gestes et paroles, rien n'est négligé chez Gu, il est extrêmement majestueux. Gu est un homme « affable mais ferme, imposant mais sans dureté ; courtois mais sans affectation[720]. » Quant à la relation avec les femmes, Gu suit le rite confucianiste en ce qui concerne les deux sexes et garde une distance avec les femmes, de sorte qu'il

[719] Lun Yu, chapitre IV.24. 子曰： “君子欲讷于言而敏于行。”

[720] Lunyu, chapitre VII.38. 子温而厉，威而不猛，恭而安.

présente Sun Guiqin, la seule femme dans ce film, à son ami Zhao Erdou, et il reste célibataire et comme un frère ou un père pour cette femme. Ainsi, on peut dire que Gu est un homme vertueux selon le confucianisme.

Cinquièmement, l'allure yang gang dans ce film est représentée aussi dans le fait qu'une femme a besoin d'un homme. Sun Guiqin, la seule femme de ce film, était fiancée à Wang Jincun, Sun le cherche jusqu'à qu'elle apprenne sa mort. Peu après, en présence de Gu, Sun se marie avec Zhao Erdou. Sun, en tant qu'unique femme dans ce film est décrite comme une personne qui ne peut pas vivre sans le soutien d'un homme. Peu importe que ce soit Wang ou Zhao, elle a besoin d'un homme, parce que dans ce film, l'homme signifie la protection et la force en cas de crise et de danger. Et l'homme est content de répondre aux besoins d'une femme : Zhao accepte avec plaisir la proposition de Gu d'épouser Sun, et l'homme a aussi la capacité de satisfaire les besoins de sa femme. Ainsi, l'homme chinois n'est plus une image faible et passive, mais il a un rôle important pour le pays comme pour les femmes.

A travers l'analyse de ces cinq aspects, nous voyons que Gu Zidi est une incarnation de la virilité. Son allure yang gang n'est pas due à une seule source mais à plusieurs : c'est un soldat contemporain exercé et un homme vertueux traditionnel, un grand héros national et un homme ordinaire. Gu n'est plus un héros national traditionnel avec une image grande, forte et parfaite, ni un robot plein d'idéologie, ni un héros caractérisé par des capacités surhumaines, mais un homme avec son identité nationale et ses caractéristiques personnelles. Donc, derrière sa masculinité complexe et modifiée, on trouve une identité historique chinoise, et dans cette identité, on voit aussi un point d'articulation entre une Chine du passé et une Chine d'aujourd'hui. Cette allure yang gang favorise à la fois le succès commercial de ce film et le respect de l'identité culturelle chinoise, la promotion des valeurs dominantes de la société harmonieuse, et la construction dans le monde de l'image d'une Chine qui respecte chaque vie.

Pourquoi la représentation de l'allure yang gang est-elle si importante pour le cinéma chinois d'aujourd'hui ? Pour répondre à cette question, nous devons

comprendre que l'image d'un pays est attachée à celle de l'homme de ce pays. Les caractéristiques masculines construites par les médias comme le cinéma ne conduisent pas seulement à la conscience du sexe de l'homme et de ses normes comportementales, mais elles représentent aussi la volonté politique de l'Etat et son image.

Dans une nation face à la crise ou en déclin, les femmes sont souvent les symboles de la nation parce que, selon Chen Shunxin, violer la souveraineté d'un pays est équivalent à violer une femme, et occuper le territoire d'un pays est équivalent à occuper l'utérus d'une femme[721]. Et on trouve aussi qu'une nation puissante ou qui est en train de monter en puissance est souvent représentée par l'image d'un homme viril qui a l'allure yang gang, c'est-à-dire que yang gang et yin rou, deux expressions qui sont souvent utilisées pour caractériser respectivement les hommes et les femmes, sont utilisées aussi pour représenter les caractéristiques de l'image d'une nation dans les situations différentes.

Dans l'histoire contemporaine de la Chine, l'image de la Chine est souvent considérée comme une femme misérable. Et les hommes chinois sont représentés comme faibles, sans virilité. Et à cause de la faiblesse de l'homme, les femmes sont souvent des victimes, elles sont représentées comme des objets à regarder, elles peuvent être blessées et être outragées par des hommes, par exemple, Jiu Er dans *Le sorgho Rouge*, Ju Dou dans *Ju Dou*, la jeune épouse dans *Wu Kui* (*The Wooden Man's Bride*, réalisé par Huang Jianxin, 1994) etc. De plus, à cause de la faiblesse des Chinois, la façon de représenter la Chine est souvent déterminée par le regard des Occidentaux. Les exemples typiques sont les *nouveaux films de folklore* réalisés par les réalisateurs de la cinquième génération. Ainsi, l'image de la Chine est représentée sous l'aspect yin rou et une image favorable de la Chine n'a pas pu être construite.

[721] Chen Shunxin 陈顺馨, L'introduction1 : L'intervention du féminisme dans le nationalisme 女性主义对民族主义的介入, dans Chen Shunxin 陈顺馨. Dai Jinhua 戴锦华, *Women, Nation and Feminism 妇女、民族与女性主义*, Beijing 北京 : Zhongyang Bianyi Chubanshe 中央编译出版社, 2004, p.17.

C'est en raison de cette relation que, dans la Chine d'aujourd'hui, qui est en train de monter en puissance, on voit que les Chinois réalisent la nécessité de renforcer sa virilité. Les œuvres littéraires et artistiques cherchent donc à viriliser l'image de la Chine à travers la représentation d'hommes virils. C'est ce que le film *Héros de guerre* chercher à représenter.

Dans les *films dominants* tournés après *Héros de guerre*, les cinéastes associent les hommes et les femmes à la nation d'une façon qui distingue bien les deux sexes. L'existence de la femme est corporelle, elle est dirigée par les émotions et les désirs ; celle de l'homme transcende le physique et entre dans le cadre de la société, il est l'incarnation de la raison et de la volonté[722]. Par conséquent, d'une part, les cinéastes cherchent à mettre en valeur la masculinité chez les hommes, d'autre part, ils font attention à représenter la beauté et le charme des femmes. Il en est ainsi dans les films comme *Lust, Caution (Se Jie,* réalisé par Li An, 2007), *City of Life and Death* (*Nanjing, Nanjing*, réalisé par Lu Chuan, 2009) et *The Flowers of War* (2011). Dans *Lust, Caution*, pour approcher et tuer un politicien Yi qui collabore avec l'occupant, l'étudiante Wang Jiazhi utilise sa beauté fatale et devient la maîtresse de Yi. Ce film a provoqué des discussions dans la Chine continentale à cause des scènes de sexe. Par conséquent, le corps de la femme Wang Jiazhi est un instrument de la révolution et un objet à regarder, sa fonction est très corporelle. Dans les deux derniers films, les réalisateurs filment des prostituées, Xiao Jiang dans *City of Life and Death* et les treize prostituées dans *The Flowers of War*. Au début du film, elles sont toutes des objets à regarder et à désirer : le maquillage, l'habillement, l'utilisation des lumières, le cadrage, tout contribue à mettre en valeur leur beauté physique. Après la représentation de la beauté physique, dans l'histoire du film, le corps de ces femmes devient un instrument de la révolution et un moyen d'échanger leur vie contre celles d'autres personnages, elles sacrifient leur corps aux hommes, et sacrifient leur vie à la nation. En dehors de l'écran, la représentation de leur corps satisfait le désir des

[722] Anne Witz and Barbara L. Marshall, « The masculinity of the social: towards a politics of interrogation », dans Barbara Marshall, *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*, Boston: Northeastern University Press, 1994, p.19-35.

spectateurs et favorise le succès commercial du film. Donc, dans les *films dominants*, le récit de la révolution est bien lié à la sexualité. Les corps représentent d'un côté la beauté yang gang et yin rou, d'un autre côté ils se sacrifient à la révolution nationale, ainsi, les corps concilient le discours commercial et politique. Mais parfois, dans les films comme *The Flowers of War*, nous avons l'impression que l'intention de représenter le corps comme un spectacle prend le pas sur l'exaltation de la morale, de sorte que le récit concernant la morale ou la révolution n'est plus qu'« une feuille pudique » qui donne une légitimité à la représentation du corps.

Conclusion

Le film dominant, en particulier la superproduction du film dominant satisfait les besoins de la Chine de construire une image nationale positive dans le monde et favorise sa montée en puissance. A travers les personnages qui ont des caractéristiques personnelles et leur propre volonté, qui sacrifient leur vie à la nation et qui représentent la virilité, une nouvelle image de la Chine humaine et digne est élaborée.

Le film *Héros de guerre* est considéré comme le symbole du changement de la superproduction chinoise, le symbole d'une amélioration et même de la maturité du film de superproduction chinoise. Ces superproductions se détachent des modèles des costumes anciens et de l'art martial créés par *Héros*, et élargissent le concept de la superproduction chinoise : à partir de *Héros de guerre*, les cinéastes chinois commencent à croire que la superproduction est commerciale, mais qu'elle peut aussi représenter l'idéologie dominante de la société socialiste harmonieuse. Autrement dit, la superproduction peut être une combinaison du film commercial, du film d'art et d'essai et du film de *mélodie principale*.

L'idéologie ou la valeur dominante représentée dans ces films n'est pas le communisme ni le collectivisme, mais tout d'abord la morale du respect de la vie, de la subjectivité et de la liberté. Cela montre que la place privilégiée de l'organisme politique est remplacée par le pouvoir individuel. On voit souvent l'expression de ce

genre de morale dans les films américains. Dans un certain sens, le succès des films hollywoodiens dans le marché du monde entier est aussi grâce à l'expression des valeurs universelles. Les cinéastes chinois ont remarqué cet atout d'Hollywood, *Héros de guerre* est une pratique du cinéma chinois de dépasser les valeurs locales liées à l'histoire révolutionnaire chinoise et de représenter des valeurs universelles. Ainsi, le *film dominant* est un moyen de faire face au dilemme de la Chine socialiste d'aujourd'hui, c'est-à-dire qu'il essaie de trouver un équilibre entre une politique moniste et le jeu libéral. Cette valeur est aussi un point d'articulation entre la Chine de l'époque révolutionnaire et celle d'aujourd'hui, entre les valeurs chinoises et les valeurs universelles. Dans *Héros de guerre,* lorsqu'on trouve que les héros nationaux du passé méritent notre respect d'aujourd'hui, et un respect qui dépasse la culture et la nationalité, on voit que le cinéma chinois est en train de se frayer un chemin qui relie l'histoire et le présent de la Chine, et également la Chine et le monde.

Dans les films des superproductions chinoises depuis le genre de l'ancien costume qui commence par *Héros* jusqu'à ceux qui représentent l'histoire révolutionnaire qui commence par *Héros de guerre*, le corps est toujours représenté à travers des spectacles extraordinaires érotiques et violents, comme les combats d'arts martiaux, la danse traditionnelle et la guerre contemporaine. Dans les images raffinées, le corps, en comptant sur sa beauté, ses actions, sa vitesse et force, apporte du plaisir aux regards des spectateurs. La production de ce genre de films est du point de vue de la forme une imitation des superproductions hollywoodiennes, et du point de vue du contenu une représentation de l'histoire et la culture chinoise.

Ainsi les cinéastes chinois de cette époque tentent de gagner le marché mondial avec un produit à l'apparence chinoise mais essentiellement hollywoodien. Ce choix montre que d'une part, la Chine est dans une montée en puissance, l'industrie cinématographique chinoise a maintenant la capacité de produire des superproductions et a suffisamment confiance en soi pour présenter au monde l'histoire et la culture chinoises ; d'autre part, sous l'influence de la mondialisation, la culture chinoise a subi une influence profonde de l'Occident, surtout américaine, et le

cinéma chinois n'a pas pu proposer un modèle chinois comme ce qu'ont fait les réalisateurs de la cinquième génération dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, donc, le modèle hollywoodien devient un modèle que le cinéma chinois suit pour que le cinéma chinois puisse gagner le marché mondial.

Conclusion

Dans le cinéma chinois avant la fondation de la République Populaire de Chine, nous avons vu que le corps a toujours un lien avec la crise nationale, les problèmes sociaux et moraux, les révolutions et la guerre. A travers l'image de ces corps, nous avons découvert que dès sa naissance, le cinéma chinois a une conscience nationale, et que son développement ne se détache jamais du cadre de l'identité nationale. Dans les films après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, l'image de la nouvelle Chine est présentée à travers les corps des ouvriers, des paysans et des soldats qui se consacrent à la construction de la Chine socialiste. Dans les films produits pendant les dix ans de la Révolution culturelle, le corps est une incarnation de l'idéologie, de sorte que le cinéma chinois reste un produit politique national. Après la réforme et l'ouverture (la réforme économique chinoise) de la Chine en 1978, en liaison avec les changements de la société chinoise, les échanges entre le cinéma de la Chine et celui de l'étranger sont devenus de plus en plus fréquents, et le cinéma commence à être influencé par divers éléments. Le corps commence à se délivrer des liens politiques et devient un sujet culturel. Dans les films des réalisateurs de quatrième génération, c'est-à-dire au cours la Révolution culturelle, le corps des individus devient un intermédiaire pour dévoiler la distorsion de la nature humaine.

1. L'évolution du cinéma chinois à travers la représentation du corps

Cette étude s'est concentrée sur le développement du cinéma chinois à partir des films des réalisateurs de la cinquième génération, grâce à laquelle le cinéma chinois a commencé à être connu dans le monde.

Les films des réalisateurs de la cinquième génération montrent l'influence de la mondialisation et la volonté des cinéastes chinois de conserver l'identité nationale. Ces réalisateurs ont tourné des films de grande qualité en ravivant la réflexion sur la tradition historique et culturelle chinoise. Nous ressentons également leur attachement profond à la Chine. Leurs films qui sont appelés *nouveaux films de folklore* présentent

d'abondants signes culturels chinois et offrent des « mythes nationaux » (Minzu Shenhua 民族神话). Ainsi, dans le film *Le Sorhgo Rouge* à travers les personnages Jiu Er, Yu Zhan'ao, Luo Han etc. nous avons vu l'image des corps primitifs qui apparaissent dans un environnement ancien, sauvage, pauvre et entourés d'éléments folkloriques. Pourtant, leurs films présentent une critique culturelle, initiée par l'élite, dans laquelle on trouve des idées venues de la culture occidentale, par exemple la théorie critique et l'humanisme. C'est ce qu'on voit dans *Le Sorgho Rouge*, à travers le corps qui se révolte contre la répression, le corps passionné symbole de l'esprit dionysiaque, le corps constitué de chair, de désir et de sang. Leurs films diffusent l'exigence de libération individuelle, d'égalité entre les différentes classes sociales, entre les hommes et les femmes, et de respect de la nature humaine. Grâce à la combinaison des éléments chinois et occidentaux, les films des réalisateurs de la cinquième génération ont eu beaucoup de succès à l'intérieur et à l'extérieur de la Chine. Cependant, quand ces réalisateurs décrivent la Chine comme un Orient imaginé par un regard occidental, et même ne se privent pas d'inventer des "éléments orientaux", leurs films deviennent des produits significatifs d'une auto-orientalisation ou d'un auto-exotisme.

Au début des années quatre-vingt-dix, les allégories nationales sont mises en scène sur la terre de la campagne chinoise. Face au monde extérieur montré en premier lieu par les médias, un conflit entre la modernisation et la tradition apparaît chez les Chinois de la campagne. Dans les films des réalisateurs de la post cinquième génération, nous avons vu que la relation entre l'homme et la terre est plus distante, et que le corps qui vient d'échapper au discours politique est intégré dans le discours commercial. Cependant, face à la nouveauté, le corps ne trouve pas tout de suite sa place dans ce monde matériel. Nous avons vu, à partir du corps épuisé d'Ermo que le corps est rempli de désirs envers les objets de consommation, et qu'ainsi il se transforme lui-même en objet qui peut être inférieur à d'autres objets et aux désirs. A travers des films comme *Ermo*, nous avons vu que le changement de la vie des Chinois, changement apporté par la mondialisation, est un thème très riche.

L'influence de la mondialisation offre le contexte le plus important pour décrire une Chine véridique des années quatre-vingt-dix. La dimension de la mondialisation devient finalement une partie de l'image de la Chine. Grâce à cette observation sur l'influence de la mondialisation, les films comme *Ermo* réussissent à représenter l'identité culturelle, politique et économique chinoise.

Les années quatre-vingt-dix représentent une période au cours de laquelle l'économie chinoise est passée par une réforme économique profonde. L'établissement et le développement de l'économie de marché ont transformé la société chinoise et conduit les individus à désirer de plus en plus d'objets matériels et ainsi à perdre de vue la dimension spirituelle de la vie, et par conséquent ils sont toujours angoissés. C'est ainsi qu'on voit dans le film *Zhangda Chengren* le héros chercher par une vie errante le sens de la vie en société en se comportant comme un Xia ; de même dans le film *The Dream Factory*, les gens voudraient vivre un jour dans leur rêve ; c'est en fait un effort pour guérir les maladies sociales provoquées par le changement brutal de la société. Bref, quand nous essayons de décrire l'image des Chinois dans les films des années quatre-vingt-dix, apparaît l'image d'un corps rebelle, qui se révolte contre une réalité banale, matérielle, injuste, autoritaire et qui le rabaisse.

A travers les films des réalisateurs de la sixième génération, nous avons vu que l'intérêt des cinéastes chinois ne porte plus sur l'allégorie nationale selon le point de vue de l'élite, mais sur la vie quotidienne en ville selon un point de vue personnel. Depuis le langage de la caméra d'avant-garde jusqu'à l'ambiance individuelle et nihiliste, les films de ces réalisateurs montrent l'influence de la Nouvelle Vague et du néo-réalisme ; nous trouvons aussi certaines caractéristiques du postmodernisme comme l'hyperréalité, la dissolution de la signification et la fragmentation des récits. Ainsi, dans le film *Zhang Da Chengren*, les personnages doutent de toute forme de vérité racontée ; en conséquence le corps remplace la mémoire qui peut facilement être modifiée et il nous conduit de façon fidèle à découvrir la vérité du passé. Pour le cinéma chinois de cette époque, ces films sont audacieux, mais ce qui est audacieux n'est pas seulement le langage cinématographique, ni le sens nihiliste qu'ils montrent,

mais aussi les thèmes du film. Avec la réforme économique à la fin du XX^{e} siècle, la Chine avait besoin de donner une image positive d'elle-même tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Et on peut comprendre que cette image a pu être noircie par les réalisateurs de la sixième génération qui ont dirigé leurs caméras sur des personnages marginaux, montrant ainsi un pays marqué par de nombreux problèmes sociaux provoqués par la réforme économique. L'individu a du mal à vivre dans sa ville natale qui s'urbanise, il ne peut qu'être marginalisé, même abandonné par la société. En conséquence, ces films dont pourtant la plupart n'ont pas été projetés en Chine, ont été cependant en grande partie connus grâce au bon accueil qu'ils ont reçu dans les festivals occidentaux. Ainsi la tension entre la mondialisation et le souci de l'image de la Chine continue à marquer le cinéma chinois, tant dans le contenu des films que dans leur diffusion.

L'autre influence de la réforme et de l'ouverture sur la mentalité et la vie quotidienne du peuple chinois est la montée de la culture populaire. Pour satisfaire aux besoins du public, de plus en plus de films commerciaux sont produits et sont de simples divertissements. Mais la façon de penser et de vivre des Chinois est influencée aussi par la culture révolutionnaire et celle de l'élite ; alors, la culture et les valeurs montrées dans ces films, comme l'individualisme, l'hédonisme et le consumérisme, entrent profondément en conflit avec la culture officielle de la Chine marquée par le socialisme, l'héroïsme, le souci de la collectivité et de l'Etat. En d'autres termes, pour la Chine, il y a un conflit entre la tendance à l'ouverture due à la mondialisation et une certaine fermeture due à la volonté de défendre les valeurs prônées le gouvernement. Grâce à la diversité des idéologies, dans les films de cette période, le corps représente une réalité hybride, comme nous l'avons vue dans la façon de se comporter des personnages du film *The Dream Factory*, le corps ainsi est un champ sur lequel les idéologies différentes se mêlent. Les comédies de Feng Xiaogang représentent la vie des citoyens chinois et suscitent beaucoup d'émotions chez les spectateurs chinois. On peut trouver dans ses films un bon équilibre entre ces trois aspects : le divertissement, la dimension commerciale et la culture locale. En tant

que films commerciaux, *les films qui célèbrent le nouvel an* créés par Feng Xiaogang montrent une convergence entre le pouvoir capitaliste et le pouvoir politique.

Au XXI^{e} siècle, à partir du succès du film *Héros* (2002) réalisé par Zhang Yimou, qui a donné aux Chinois une grande confiance en eux en tant que membres d'un grand pays engagé dans l'essor économique, les cinéastes chinois ont commencé à produire des films de superproduction. Le modèle de la superproduction chinoise est d'abord une présentation à la chinoise : il s'agit souvent d'une histoire de cape et d'épée, dans laquelle tous les acteurs et actrices sont revêtus de costumes chinois anciens. Malgré une présentation remplie d'éléments chinois, il est difficile de décrire la Chine comme une toute autre réalité que celle de l'Occident, parce que les valeurs chinoises qui sont manifestées en général à travers le confucianisme et le taoïsme sont reflétées dans ces films dans le cadre des valeurs universelles. Donc, la représentation des éléments traditionnels chinois n'est que superficielle, l'essentiel de ces films est l'individualisme, l'hédonisme etc. Ensuite les scènes sont imaginaires : le décor est souvent magnifique mais assez abstrait, c'est-à-dire éloigné de l'histoire chinoise véridique. Cela nous rappelle la manière hollywoodienne de créer des rêves. L'apparence parfaite des acteurs et actrices, les dialogues, les lumières, les couleurs, les styles des costumes et les accessoires participent tous à cette création du rêve. Dans ce rêve, la représentation du corps devient un spectacle excessif. Enfin, dans les ressources humaines et matérielles de la production du film, nous trouvons la participation de personnes, d'équipes et de techniques venues d'autres pays. Cependant, tous ces moyens mis au service de la production des superproductions ne contribuent pas à enrichir la qualité des films, spécialement en ce qui concerne le scénario, mais à offrir des spectacles extraordinaires. La représentation de la beauté corporelle qui cherche à exciter le désir est un élément indispensable dans ces films ; elle sacrifie la profondeur et les émotions sincères des personnages, par conséquent, l'image des personnages est plate, fade et même inanimée. Malgré les critiques négatives, les cinéastes chinois des années suivantes continuent à produire ce genre de superproductions parce que cela rapporte de l'argent. Ainsi, le marché devient un

élément plus important que le sens profond et que la valeur artistique d'un film. Cela montre essentiellement que face à la mondialisation et l'impérialisme culturel, le cinéma chinois sacrifie la valeur culturelle et artistique, et se tourne vers la technologie et le commerce pour attirer les Occidentaux ainsi que les spectateurs chinois qui sont considérés avoir un goût occidentalisé depuis longtemps.

Quelques années après la sortie de *Héros,* les spectateurs chinois se sont lassés des *superproductions de l'ancien costume* à la valeur superficielle qui mettaient l'accent sur la beauté extérieure à travers des spectacles grandioses, exotiques et lointains. En 2007, quand *Héros de guerre* est sorti, on a observé un enthousiasme chez les cinéastes chinois. Ce film porte une nouvelle esthétique qui renouvelle le modèle de la superproduction chinoise : tout en gardant le style épique, le réalisateur Feng Xiaogang raconte des histoires locales et réalistes à travers les mérites d'un homme ordinaire, ce qui crée chez les spectateurs des émotions profondes pour un individu, une famille, un pays et une culture. La raison pour laquelle les soldats participent à la guerre est liée à la nature humaine : les besoins corporels et la dignité de l'homme. Ainsi, l'homme est réduit à sa part d'animalité et dominé par sa nature humaine, c'est-à-dire que l'idéologie dominante de la Chine s’éloigne des discours révolutionnaires et met en valeur chaque vie ordinaire. Ainsi, les soldats sont avant tout des individus particuliers. D'ailleurs, le héros Gu Zidi est à la fois un bel homme viril, un soldat qui s'est engagé pour la fondation de la République populaire de Chine et un homme gentil et juste, donc, ce film présente en même temps les caractéristiques du film commercial, du film de la *mélodie principale* et les valeurs traditionnelles confucianistes. Le succès de *Héros de guerre* permet aux cinéastes chinois de croire que les superproductions sont commerciales, mais qu'elles peuvent aussi représenter l'idéologie dominante de la société socialiste harmonieuse et les valeurs traditionnelles. A travers les corps virils des soldats, nous voyons aussi la croissance de la Chine dans le monde, et en retour, la montée en puissance de la Chine qui a besoin de renforcer la virilité des Chinois.

2. Les réponses aux questions

A travers la présentation du développement du cinéma chinois de ces trente dernières années, nous allons prendre ces trois décennies comme trois périodes qui montrent l'influence, sur le développement du cinéma chinois, de deux forces : la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale.

Nous considérons que cette influence s'exerce sur trois aspects : la conception du cinéma, la création artistique et l'industrie cinématographique. Le changement de la conception du cinéma (la façon dont les cinéastes et les spectateurs considèrent le cinéma), l'envie et les moyens de développer l'industrie cinématographique chinoise sont influencés profondément par la mondialisation, celle venue de l'extérieur de la Chine et celle venue de l'intérieur de la Chine pour que le cinéma chinois s'adapte à la mondialisation. Mais quant à la création artistique au cinéma, l'influence venue de la mondialisation et de la volonté de conserver l'identité nationale est plus compliquée, parce que ces deux forces se mêlent et s'influencent, et qu'il est impossible de les séparer.

1. La mondialisation influence la façon dont les cinéastes chinois considèrent le cinéma. Dans les années quatre-vingts, le cinéma est tout d'abord un art, quelle que soit la politique ou la morale qu'il sert. Les réalisateurs doivent respecter le cinéma lui-même et filmer avec une attitude sincère. Et étant donné que le cinéma fait partie de la culture (wen), et que dans la culture traditionnelle, « wen est comme le véhicule du Tao (la doctrine ou la morale) » (wen yi zai dao 文以载道), les films de cette période cherchent toujours à exprimer une morale ou une doctrine ; c'est ce qu'on voit dans les films des réalisateurs de la cinquième génération. Grâce à la réforme et à l'ouverture, l'influence de la mondialisation devient puissante en Chine dans les années quatre-vingt-dix. L'importation de dix films étrangers, surtout hollywoodiens ravive le marché chinois ; le cinéma pour les Chinois devient de plus en plus un produit de divertissement. Ainsi, pour les réalisateurs, le cinéma est tout d'abord un produit commercial. De toute façon, depuis la réforme de l'industrialisation du cinéma chinois en 1993, les réalisateurs doivent penser à satisfaire le marché s'ils veulent

continuer à trouver des investissements pour tourner des films. Au siècle nouveau, le cinéma fait partie d'une industrie culturelle. Face au marché, à la critique culturelle et à la censure politique, un film doit équilibrer les dimensions commerciale, artistique et idéologique pour être présenté et obtenir un succès commercial et artistique.

2. La construction et le développement de l'industrialisation du cinéma chinois sont influencés profondément par la mondialisation. La mondialisation accélère la réforme de l'économie chinoise et dans le domaine du cinéma, elle accélère la réforme de l'industrialisation du cinéma chinois. Dans les années quatre-vingt-dix, pour plus d'efficacité qui n'était pas satisfaisante du temps de l'économie planifiée, et pour que le cinéma chinois garde sa compétitivité et sa position active dans un marché ouvert, le gouvernement chinois encourage les studios d'Etat à se restructurer et à se regrouper en des consortiums. Le cinéma chinois se développe désormais en tant qu'industrie. Dans le cadre de l'industrialisation, les cinéastes chinois apprennent activement le fonctionnement de l'industrie cinématographique américaine et font des efforts pour développer la production, la diffusion, la projection et la fabrication de produits dérivés des films, et ainsi par exemple, apprendre les techniques des effets spéciaux, des maquillages spéciaux, développer les chaînes de salles de cinéma et commencer à placer le producteur, et non le réalisateur, au centre de l'organisation et de la création d'un film. Le succès de *Héros* ne doit pas être séparé de la promotion de l'industrie du cinéma chinois selon toutes les dimensions mentionnées, comme la production et la diffusion. Et le succès commercial et technique du film *Painted Skin : The Resurrection* (réalisé par Wu Ershan, 2012) est considéré comme produit totalement selon les règles et les modèles industrialisés du cinéma commercial hollywoodien.

La mondialisation favorise aussi, pour le cinéma chinois, la participation des ressources humaines et des capitaux venant de régions extérieures à la Chine continentale. À partir des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, le relèvement du niveau de production du cinéma chinois est dû en grande partie à la coproduction avec Hongkong, Taiwan et des pays étrangers. A cette époque, ne pouvant plus bénéficier

de fonds du gouvernement, les réalisateurs de la cinquième génération ont pu compter sur des participations, et des soutiens pour continuer leur création, ainsi nous le voyons avec les films *Judou* (réalisé par Zhang Yimou en 1990), coproduit par la Chine continentale, le Japon, et *Life on a String* (réalisé par Chen Kaige en 1991), coproduit par la Chine continentale, l'Allemagne et l'Angleterre. Au XXI^{e} siècle, il y a de plus en plus de films de co-production, surtout des films qui peuvent entrer sur le marché international, par exemple *Tigre et Dragon* (réalisé par Ang Lee en 2000) coproduit par Taiwan, Hongkong, les Etats-Unis et la Chine continentale, *A Touch of Sin* (réalisé par Jia Zhangke en 2013) coproduit par la Chine continentale et le Japon.

3. Au point de vue artistique, il est difficile de distinguer entre l'influence de la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale, parce que si parfois nous pouvons attribuer tel phénomène ou tel résultat principalement à la mondialisation ou à la volonté de conserver l'identité nationale, dans de nombreux cas nous ne pouvons pas le distinguer. Par exemple, les films des réalisateurs de la cinquième génération traitent souvent le thème de la résistance des femmes contre la répression (surtout celles qui viennent d'un pays du tiers monde). A l'égard de l'histoire contemporaine chinoise, l'image de cette femme représente incontestablement une identité nationale. En fait, on a là un thème important pour les films chinois depuis les années trente, quarante, jusqu'aux Opéras révolutionnaires pendant la Révolution culturelle entre 1966-1976. Cependant, dans les films des réalisateurs de la cinquième génération, la représentation de la résistance des femmes est souvent entremêlée de désirs, en particulier de désirs immoraux, par exemple dans l'histoire d'amour interdit racontée dans le film *Judou*. Et même la passion sexuelle devient un aspect de cette résistance. Ce qui semble difficile à intégrer dans l'identité nationale relève de l'influence de la mondialisation. Ainsi, les deux forces sont présentes en même temps.

Un autre exemple : nous considérons que la recherche du matérialisme, de l'individualisme et de l'hédonisme représentée dans les films des années quatre-vingt-dix a pour origine l'influence de la mondialisation dans la vie des Chinois ; mais dans ces films, ces tendances sont présentées à travers des espaces réels de la Chine, la vie

quotidienne de Chinois typiques ; c'est dire que ces tendances venues de la mondialisation sont localisées dans un contexte chinois. C'est ce que nous ressentons fortement dans les films *Ermo, Zhangda Chengren* et *The Dream Factory*. De même, dans les *superproductions de l'ancien costume* comme *Héros et La Cité Interdite*, nous voyons la suprématie du pouvoir et dans les *films dominants* depuis 2007 comme *Héros de guerre* et *Aftershock*, nous voyons les personnages poursuivre le but d'une société plus juste. Apparemment, ces valeurs représentent la situation particulière de la Chine socialiste et *la valeur du noyau du socialisme* sous le gouvernement du parti communiste chinois, et donc une identité nationale de cette époque, mais en fait nous devons les placer dans le contexte de la mondialisation, et nous nous rendons compte que ces valeurs sont liées à la position de la Chine dans le monde. Donc, ces valeurs ne sont pas seulement une manifestation de l'identité nationale, mais aussi le résultat de l'influence de la mondialisation.

De plus, parfois l'influence de la mondialisation et celle de la volonté de conserver l'identité nationale dans la création artistique du film doivent être pensées dans le développement dynamique de ces trente années, et pas seulement dans chacune des périodes que nous avons distinguées, par exemple, à travers le développement de la représentation du corps. Dans la partie de notre thèse intitulée *Le corps sur la terre jaune*, nous avons vu que le corps des personnages n'est pas personnel, mais représente le corps du peuple de toute la nation ; donc on peut dire que le cinéma de cette période tient un discours sur la nation. Dans la partie intitulée *Le corps rebelle*, à travers le corps de l'individu dans la ville et qui cherche une collectivité, nous avons découvert la société chinoise ; et dans la partie intitulée *Le corps sacrifié*, nous avons vu un corps qui est enfin intégré dans une collectivité : l'Etat, et qui se sacrifice pour l'Etat. Donc, même si la raison et la façon de présenter la nation, la société et l'Etat dans chaque période sont influencées par la mondialisation, ce parcours qui va de la nation à la société puis à l'Etat montre que le cinéma chinois garde la volonté de représenter la Chine dans son identité nationale. Autre exemple, au point de vue de la façon de traiter la culture traditionnelle, dans les

films du début des réalisateurs de la cinquième génération, avec la cicatrice de la Révolution culturelle, la culture traditionnelle et l'histoire chinoise sont des objets dont il faut douter, qu'il faut critiquer, et même détruire. Dans les années quatre-vingt-dix, et dans le cadre du changement brutal de la modernisation de la société, la culture traditionnelle passe inaperçue et est mêlée avec d'autres cultures au cinéma chinois. Au siècle nouveau, à travers la reconnaissance et la reconstruction de l'ordre que la culture traditionnelle maintient, et l'effort de la réconcilier avec les valeurs universelles, la valeur de la culture traditionnelle est redécouverte.

Ainsi, nous pouvons trouver d'autres parcours dans ces trente ans de développement du cinéma chinois, parcours qui passent par trois phases :

Au point de vue de l'identité sexuelle du héros principal dans le cinéma chinois, cela va des femmes fortes du tiers monde dans les années quatre-vingts, puis du mélange d'hommes et de femmes dans la société mutante des années quatre-vingt-dix, jusqu'aux hommes virils d'un pays de plus en plus puissant au XXI^{e} siècle.

Au point de vue de ce que les personnages poursuivent, cela va de la liberté, la dignité et le respect de la nature humaine dans les films des années quatre-vingts, puis de l'intérêt pour les objets de consommation, l'argent et le plaisir dans les années quatre-vingt-dix, jusqu'au pouvoir et à la justice dans la société dans les films du siècle nouveau.

Au point de vue des éléments représentés, le cinéma chinois passe par la représentation d'éléments de folklore, et même d'éléments de folklore artificiels dans les films des années quatre-vingts, puis par la représentation d'un espace réel dans la vie ordinaire dans les années quatre-vingt-dix, et arrive à la représentation de l'histoire de la Chine, à l'époque ancienne et à l'époque de la révolution, de façon spectaculaire dans les films du siècle nouveau.

Ces parcours esquissent l'évolution de la création artistique du cinéma chinois de façon sommaire, mais ils nous aident à approcher la vérité. Nous ne doutons pas que dans chacune de ces trois périodes, le cinéma chinois soit influencé par la

mondialisation, par exemple, quand nous avons montré le parcours du cinéma chinois au point de vue des éléments représentés, nous avons reconnu que la motivation et la façon dont les réalisateurs de la cinquième génération représentent les éléments de folklore sont influencées par le goût et l'attente des jurys des festivals internationaux du cinéma et l'attente des spectateurs occidentaux. De même, la façon spectaculaire dans la mise en scène de l'histoire chinoise dans les superproductions chinoises montre que sous l'influence de la mondialisation, le cinéma chinois, en particulier les superproductions, manifeste une tendance esthétique homogène à travers un culte de la technique par exemple le goût pour les effets spéciaux. Mais à travers ces parcours dynamiques, nous observons que le cinéma chinois se développe tout en gardant une force centripète qui mène à la représentation de la singularité de l'identité nationale du cinéma chinois.

En conclusion, la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale influencent également le développement du cinéma chinois de ces trente années, de plus, leur influence se mêle souvent, surtout dans la création artistique. D'ailleurs, nous ne pouvons pas considérer simplement ces deux forces comme opposées. Ainsi selon Homi K. Bhabha la force de la mondialisation porte un regard à la marge[723] et Sinclair pense que la force de la mondialisation qui conduit à une homogénéisation s'accompagne souvent d'une autre force qui mène à une hétérogénéité[724]. En fait, c'est grâce à la mondialisation que les cinéastes chinois se rendent compte de la singularité nationale et ont la volonté de protéger et de développer le cinéma chinois tout en représentant l'identité nationale. A partir du film *Héros de guerre*, l'expression « jie di qi » (接地气) est souvent mentionnée pour le cinéma chinois et est un atout pour le succès d'un film. « Jie di qi » est une expression plutôt orale qui correspond à la

[723] Voir dans le discours au nom de « The Black Savant and the Dark Princess » que Homi K. Bhabha a prononcé lors du forum supérieur de post colonisation du Qing hua-Haword (清华-哈佛后殖民理论高级论坛) à L'Université Qinghua le 25 juin 2002. Cité dans Wang Ning, *L'analyse culturelle du cinéma chinois à l'ère de la mondialisation*.

[724] Sinclair, John, Elizabeth Jacka, and Stuart Cunningham, « Peripheral Vision », dans *The Globalization Reader*, edited by Frank J. Lechner and John Boli. MA: Blackwell Publishers. 2000 (1996), p. 301-306.

connexion au souffle de la terre, ce qui veut dire que tous ceux qui sont représentés au cinéma doivent être connectés à la terre qu'ils ont sous leurs pieds, plus précisément, le film doit approcher la vie locale, réelle et ordinaire du peuple. Les cinéastes chinois se rendent compte que même si le développement de la mondialisation permet aux Chinois une vision du monde plus large et plus lointaine, les films qui représentent les éléments liés à leur vie ou leur culture locale attirent toujours les spectateurs chinois. Donc, à travers la perte d'intérêt pour les superproductions qui ne cherchent qu'un bel effet visuel, il semble que la prise en compte de la culture locale soit une demande spontanée des spectateurs chinois, et cela permet aux cinéastes chinois de découvrir l'attirance des spectateurs pour ce qui vient de la culture traditionnelle et la réalité proche.

Ces dernières années, sous l'influence du marché chinois, il y a de plus en plus de films de la Chine continentale coproduits avec Hongkong, Taiwan et des pays étrangers. En général, le film coproduit implique un plus gros budget, une meilleure technique, des stars plus nombreuses et plus célèbres ; donc pour les spectateurs chinois, la superproduction est désormais un film coproduit. Des réalisateurs hongkongais et taiwanais sont aussi « montés dans le Nord », c'est-à-dire sont allés en Chine continentale pour tourner des films. C'est le cas par exemple de Tsui Hark, Wong Kar-wai, Ann Hui (Xu Anhua), Peter Chan (Chen Kexin), Leste Chen (Chen Zhengdao). Nous voyons que les films coproduits, n'ont pas oublié de se connecter avec la terre chinoise continentale. Les films coproduits par les réalisateurs hongkongais ou taiwanais et les cinéastes continentaux sont désignés comme relevant du « le cinéma de la langue chinoise » (Huayu dianying 华语电影). Les thèmes de ces films sont souvent proches de la vie des peuples continentaux chinois. Les réalisateurs hongkongais et taiwanais par leurs compétences sont en avance dans la connaissance des conditions industrielles de la production cinématographique ; de son côté, la Chine continentale possède des thèmes abondants, mais aussi un grand marché et des capitaux. La combinaison de ces deux dimensions permet de renforcer le cinéma chinois et d'agrandir le marché du cinéma chinois.

3. Les problèmes remarqués

Dans notre étude, nous avons remarqué certains phénomènes qui semblent importants dans le développement du cinéma chinois. Le premier révèle que dès qu'un film a du succès, de nombreux de films sont produits ensuite avec les mêmes thèmes et le même style. Nous avons vu ce phénomène dans la création des nouveaux films de folklore, pour *Héros* et pour *Héros de guerre*. Le fait que ces films servent de modèles à d'autres films qui cherchent à copier leur succès montre que, même si au niveau de la technique, l'industrie du cinéma chinois ne cesse d'avancer, au niveau du contenu, sa capacité de produire manque encore d'innovation.

Le deuxième phénomène concerne les films tournés avant le XXI^{e} siècle, nous parlons souvent des réalisateurs en les classant dans différentes générations, spécialement les fameuses cinquième et sixième générations. Dans une Chine mono culturelle, la même éducation et la même expérience permettent aux cinéastes d'avoir les mêmes émotions, les mêmes intérêts, et de partager les mêmes points de vue ; c'est sur cela que la génération est établie. Cependant, depuis le siècle nouveau, cette expression de "génération" est moins utilisée, peut-être parce que dans ce nouvel environnement ouvert et pluraliste, le style et la pensée dans les films des réalisateurs chinois sont de plus en plus divers et même personnels. Cela montre l'effet positif que la mondialisation apporte au pluralisme de la culture chinoise.

En effet, il semble que toutes les célébrités de n'importe quelle profession puissent réaliser un film et le voir diffusé en Chine, c'est déjà le cas des animateurs des émissions télévisées, des auteurs de romans, des acteurs de théâtre et de films etc. Il y a aussi des films qui visent à montrer l'image prestigieuse des stars (acteur, actrice ou réalisateur, réalisatrice) pour satisfaire les fans ; ce genre de film est appelé le « cinéma vise les fans » (*Fen si dian ying* 粉丝电影). C’est le cas de *My Kingdom* réalisé par Gao Xiaosong (2011), la trilogie de *Tiny Times* réalisé par Guo Jingming (juin 2013, août 2013, juillet 2014). Dans ce genre de films, peu importe le contenu et la qualité artistique, ce qui est important, c'est l'apparition sur l'écran de la star ou le nom du réalisateur. Cela est suffisant pour assurer la recette au box-office du film.

Apparaît donc un genre de film qui rassemble de nombreuses célébrités ; à part l'apparition ininterrompue de leurs visages à l'écran, on doit constater que ce genre de film a peu de valeur artistique. C'est le cas du film *The Founding of A Republic* (2009). Le tournage de ce film a été commandé par l'Etat chinois pour commémorer le soixantième anniversaire de la République populaire de Chine. Ce film a rassemblé cent soixante-douze acteurs chinois célèbres. L'écrivain Han Han a ironisé en disant que *The Founding of A Republic* n'est pas un film, mais une succession de diapositives (Huan Deng pian). Apparaît aussi un autre nouveau genre : la transformation en film d'une émission de télé réalité qui avait bien marché sur le petit écran. Le cinéma devient un produit qui doit être consommé rapidement.

Le troisième phénomène montre que sous l'influence de la logique du commerce, les cinéastes chinois ont le culte du chiffre : chiffre de la recette de box-office, chiffre du pourcentage de la croissance de la recette, chiffre de la croissance du nombre de salles de cinéma, d'écrans et d'entrées. Ce culte renforce la poursuite de l'efficacité et du succès commercial, et le fait que la culture soit négligée. Dans ce contexte, accompagnant l'essor de l'industrie cinématographique chinoise, nous voyons une montée des sentiments nationalistes du public, le besoin que les hommes politiques ont de la progression de l'économie chinoise, mais aussi le manque d'ambition artistique. Dans la Chine actuelle, le problème n'est plus l'homogénéisation apportée par la mondialisation mais plutôt une pauvreté culturelle.

Le quatrième phénomène révèle que selon la logique du marché, les films qui font le plus de publicité attirent plus de monde au cinéma, mais cela ne veut pas dire qu'ils méritent d'être vus. Au contraire, certains films de bonne qualité artistique n'ont pas le temps d'être vus par le grand public, parce que les recettes prévues étant faibles, ils ne restent pas longtemps à l'écran. L'investissement pour la diffusion des films en tant que produits devient extrêmement important, mais cela laisse de côté des films qui pourraient enrichir notre spiritualité. De plus, depuis 2012, le gouvernement chinois a ajouté quatorze films supplémentaires américains dans le quota de films importés, apparemment, les spectateurs chinois ont plus de chance de profiter des

bons films étrangers, cependant, ces quatorze sont des films en 3D ou Imax. Or souvent les films américains en 3D ou Imax sont ceux qui mettent en valeur la forme comme les actions et l'infographie. Nous pensons que l'addition de ces quatorze films spéciaux tend plus à faire prospérer le marché, qu'à enrichir la spiritualité.

Ces phénomènes montrent qu'à l'ère de la mondialisation, les cinéastes chinois ont encore un long chemin à parcourir pour régler l'influence de la mondialisation et du local. La mondialisation de la culture doit apporter plus de possibilités pour le développement du cinéma national chinois. Le maintien de cette pluralité du cinéma chinois ne repose pas sur la création de mythes nationaux, ni sur un nationalisme rétréci ; le cinéma chinois ne doit pas non plus se fermer sous prétexte d'anti-impérialisme culturel, mais promouvoir l'environnement culturel qui sert à favoriser la circulation des esprits, autrement dit, qui permet de se compléter, de se connaître et d'échanger entre cultures différentes. Et comment réaliser la victoire à la fois du commerce et de l'art sera un sujet encore important pour le cinéma national chinois.

Figures



Figure 1. *Récit de la nymphe de la rivière Luo* de Gu Kaizhi (340-406)



Figure 2 : L'image de Feitian de ladynastie Liang du Nord (421－439)



Figure 3 : *Feitian*
Entre le milieu et la fin de la dynastie Tang (618-907)

Figure 4 *: Yueren Shouyou che (刖人守囿车)* de la dynastie Zhou de l'ouest.







Figure 5



Figure 6 : la sculpture des trois Guanyin725 (观音三尊像) pendant la dynastie Wei du Nord (386－534).



Figure 7 : une sculpture de Guanyin de la dynastie Song (960 et 1279).



Figure 8 : *Shuiyue Guanyin de Xi Xia.*

Figure 9 : *Dames de la cour portant des coiffures fleuries* (Zanhua shinü tu) attribuée à Zhou Fang de la dynastie Tang (618-907).



[725] collection du Musée du Luoyang.



Figure10 : Des figurines de guerriers dans le Mausolée Yangling (construit entre 153-126 av. J.-C.) de la dynastie Han.

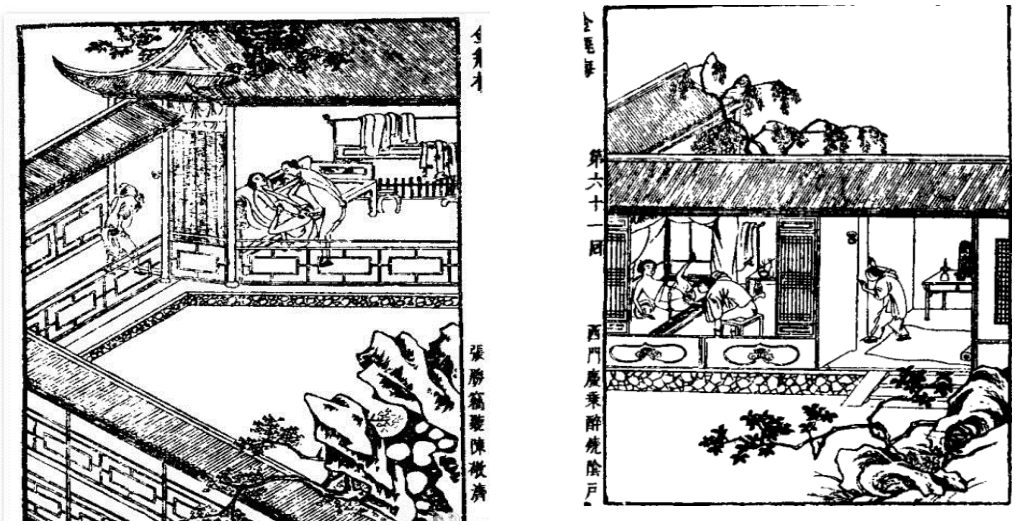


Figure 11: Chun Gonghua : (a. et b.) l'illustration du roman *Fleur En Fiole D'or* de version Chongzhen (entre 1628-1644).



Chungonghua c., l'origine de *Yuanyangmipu* ou *Fengliu juechang tu* de la dynastie Ming (1368-1644).



Chungonghua d., l'origine de *Huaying jinzhen* de la dynastie Ming.



Figure 12 : Une partie de *Treize empereurs du passé.*



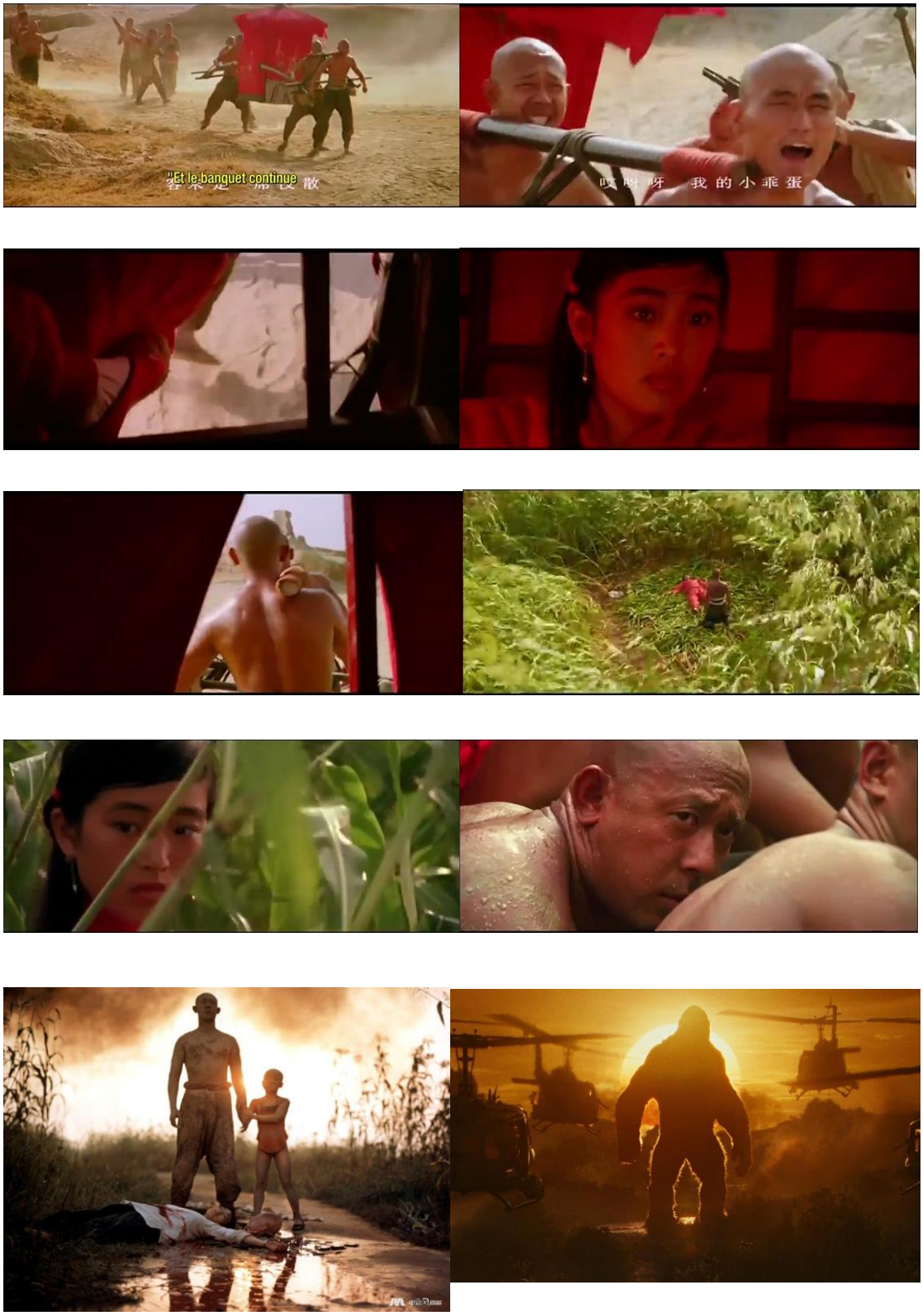
Figure 13 : Une partie de *Femmes avisées et bienveillante,* partie Xiurong Shixing.



Figure 14 : L'autoportrait de ShenZhou

Les images importantes dans l'analyse du film

1. *Le Sorgho Rouge*



King Kong du film *Kong : Skull Island* (2017)

2. *Ermo*









3. *Zhangda Chengren*





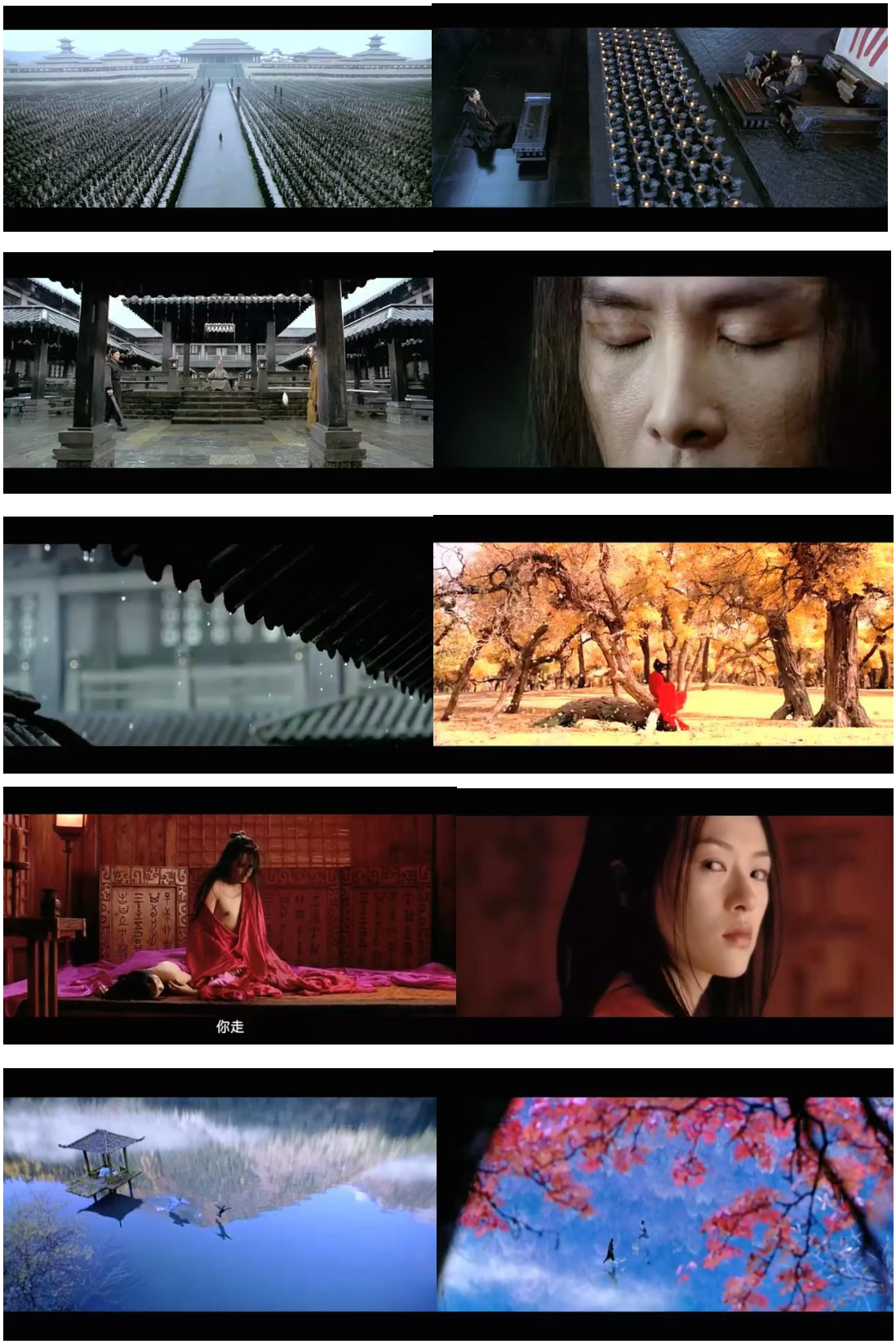





4. *The Dream Factory*



5. *Héros*



6. *Héros de guerre*














Bibliographie

ALLPORT Gordon Willard, « The ego in contemporary psychology », *Psychological Review*, vol.50, no5, 1943.

AMES Roger T., *The Meaning of Body in Chinese Classical Philosophy, Self as Body in Asian Theory and Practice*, edited by Thomas P. Kasulis with Roger T. Ames and Wimal Dissanayake, Albany : State University of New York Press, 1993.

Anonyme, *L'Art poétique de vivre en automne*, Edition Moudarren, 1993.

Anonyme, « Duli Dianying Bawen: Wang Xiaolu, Caokai Fangtan 独立电影八问: 王小鲁、曹恺访谈(Huit questions sur le cinéma indépendant : interview de Wang Xiaolu et Cao Kai) », *Hua Kan* 画刊, 2015, no6

Anonyme, *Le Paon, Ancien poème chinois*, d'après la traduction de Tchang Fong, modifiée, Jouve & Cie, éditeurs, Paris, 1924.

Annonyme, « Jing: Yishu zhi Shengming 敬:艺术之生命(Saluer : la Vie de l'Art) », *Mingxing Special Issue* 明星特刊, no5, octobre 1925. Cité de livre Chinese early cinema 1920-1930.

Annonyme, *CHEU KING*(Shijing), Traduit par COUVREUR Séraphin (1835-1919), Éditions Kuangchi Press, 4e édition, 1966, p.73.

Annonyme, Compte rendu de ce congrès « Jianshe Hexie Wenhua shi Xian Jieduan Wenhua Gongzuo de Zhuti 建设和谐文化是现阶段文化工作的主题 (La construction d'une culture harmonieuse est le thème du travail culturel actuelle) », *Guangming Ribao* 光明日报, le 14 novembre 2006.

APPADURAI Arjun, *Modernity at Large: Cultual Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnisota Press, 1996.

ARNHEIN Rudolf, *l'Art et la perception visuelle*, traduit de l'anglais, Art and Visuel Perception, university of California press, 1974.

ARNHEIN Rudolf, *Le cinéma est un art*, traduit de l'anglais par Françoise Pinel, Edition L'Arche, 1989.

ARONOFF Joel, WOIKE Barbara A., HYMAN Lester M., « Which are the stimuli in facial displays of anger and happiness? Configurational bases of emotion récognition ». *Journal of Personality and Social Psychology*,vol. 62, no6, 1992.

Annonyme, « Ci Xiang Yiongxiong de Yijian 刺向« 英雄 »的一剑 (Un coup d'épée à Héros) ». *New Films* 电影新作, 2003,no1.

BALAZS Béla, « l'Homme visible : la culture cinématographique, l'esprit cinématographique », dans Li Hengji 李恒基, Yang Yuanyin 杨远婴, *Waiguodianying LilunWenxuan* 外国电影理论文选, Shanghai 上海, Sanlian Shudian 三联书店, 2006.

BALAZS Béla, *Theory of the Film: Caracter and Growth of a new art*, traduit en anglais par Edith Bone, London, Dennis Dobson LTD. 1931.

BAN Gu 班固, *Baihu Tongyi* 白虎通议, Edition de Qinding Siku Quanshu, Shanghai Guji Chubanshe, 1987.

BARTOLI Henri, « La mondialisation doit être gouvernée », revue *Quart Monde*, n°175, septembre 2000.

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Edition Dénoêl, 1970.

BAUMAN Zygmunt, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, traduit par Edition Blackwell Publishers Ltd, UK, 1995.

BECK Ulrich 乌尔里希•贝克, « Quanqiuhua shidai minzhu zenyang caishi kexingde? 全球化时代民主怎样才是可行的？(A l'ère de la mondialisation comment la démocratie fonctionne ?) », dans *Quanqiuhua yu Zhengzhi* 全球化与政治(La mondialisation et la politique）, Beijing 北京, Zhongyang Bianyi Chubanshe 中央编译出版社, 2000.

BEM Daryl J., (1972). « Self- perception theory ». In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology*. New York : Academic Press.

BERGERON Régis, *Le Cinéma chinois, 1984-1997*, Editeur : Institut de l'image, 1997.

BERGERON Régis, *Le cinéma chinois1984-1997*, Edition institut de l'image, 1997.

BERRY Chris et FARQUHAR Mary Ann, « Post-Socialist Strategies:An Analysis of Yellow Earth and Black Cannon Incident ». Linda Ehrlich and David Desser, *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BERRY Chris et FARQUHAR Mary Ann, *China On Screen : Cinema and Nation*, Columbia University Press, 2006.

BERRY Chris et FARQUHAR Mary, *China on screen*, New York, Columbia University Press, 2006.

BERTIN Georges et RAUZY Danielle, *Pour une autre histoire culturelle: Institution et Développement*. Paris. Edition L'Harmattan. 2012.

BILLETER Jean François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Edition Allia, Paris, 2015.

BILLETER Jean François, *Tchouang-Tseu et la philosophie*, Editions Allia, 2010.

BING Bo 邴波, Dianying Mingong de Miwang:Jia Zhangke dianying de shenfen xueshi 电影民工的迷惘：贾樟柯电影的身份叙事(Le désarroi d'un ouvrier qui travaille dans le cinéma : le récit de l'identité dans le cinéma de Jia Zhangke), *Dianying Pingjie* 电影评介, 2009, nº19.

BLOCH Marc, (1949), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, Paris. 1997.

BOBKER Lee R., *Elements of film*, Harcourt College Pub, New York, 1974.

BODIN Jean, *Les Six Livres de la République (1576)*, Editeur LGF-Livre de Poche Paris,1993.

BOISVERT Yves, *Le postmodernisme*, Québec, Collection Boréal express, 1995.

BORDWELL David, CARROLL Noel, *Post Thory-Reconstruct Film Studies* 后理论：重建电影研究, Beijing 北京, China Social Sciences Press 中国社会科学出版社, 2000.

BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol.14, no1,1977.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BURROW John Wyon, *Evolution and Society: A Study in Victorian Social Theoy*. New ed. Cambridge University Press, 1970.

CAO Pi 曹丕, « Yu Wang Lang 与王朗书 ». *Lidai Xiaopin Chidu* 历代小品尺牍, Wuhan 武汉,Chongwen Shuju 崇文书局, 2010.

CARNE Marcel, « Dans l'usine aux images, Les Jeunes », *Cinémagazine*, n°23, juin 1929.

CAVELL Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and LondonEnlarged Edition, 1979.

CENG Xiangjian 曾相见, « Weida de Paomo : Yige Yingxiong de Shenhua 伟大的泡沫： 一个英雄的神话 (Une grande mousse : un mythe du héros) », *Baixing* 百姓, 2003, no1.

Chanson de Lo-Feou, *Anciens poèmes chinois d'auteurs inconnus*, traduits par Tsen Tsonming, Édition Ernest Leroux, Paris, 1927.

CHEN Chantal. « Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine ». In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 1983, N°3.

CHEN Guying 陈鼓应, *Zhuangzi Jinzhu Jinyi* 庄子今注今译, Taibei 台北, Taiwan Shangwu Yinshu guan 台湾商务印书馆, Edition 6e, 1984.

CHEN Huangmei 陈荒煤, « Dianying Daoyan Huiyi shangde Jianghua 电影导演会议上的讲话(Discours de la réunion des réalisateurs) », *Dianying yishu cankao ziliao* 电影艺术参考资料,1980.

CHEN Jie 陈捷, « Zhongguo Dianying de Dangdaixing : Yizhong Xinde Meisu Meixue 中国电影的“当代性”:一种新的媚俗美学 (les caractéristiques contemporaines au cinéma chinois : une nouvelle esthétique de flatter le public) », *Film Art* 电影艺术, nº3/2012.

CHEN Kaige 陈凯歌, « Huaizhe Shenzhi de Chizi Zhiai 怀着深挚的赤子之爱 (L'amour pur que je voue) », *Dianying Yishu Cankao Ziliao* 电影艺术参考资料, no15/1984.

CHEN Li 陈鹂, « Games and Existence:the Comedic and Cultural Features of Fengxiaogang's Movies 游戏•生存:冯小刚贺岁片的喜剧特色及文化特征 », *Journal of Beijing Film Academy*, no 4/ 2001.

CHEN Mo 陈默, « Leixing pian Yanjiu :Wuxia Dianying Mantan 类型片研究:武侠电影漫谈(Recherche du film de genre : A propos de film du Wuxia) », *Film contemporain* 当代电影, 1994.

CHEN Shangrong 陈尚荣, « Feng Xiaogang Shangye Dianying de Shichang Guannian 冯小刚商业电影的市场观念(Le concept commercial des films de Feng Xiaogang) ». *Yishu Guangjiao* 艺术广角, no4/2004.

CHEN Shunxin 陈顺馨, L'introduction1 : L'intervention du féminisme dans le nationalisme 女性主义对民族主义的介入, dans Chen Shunxin 陈顺馨. Dai

Jinhua 戴锦华, *Women, Nation and Feminism* 妇女、民族与女性主义, Beijing 北京 : Zhongyang Bianyi Chubanshe 中央编译出版社, 2004.

CHEN Xiaolü 陈晓律, « Ouzhou Minzu Guojia Yanjin de Lishi Qushi 欧洲民族国家演进的历史趋势(Tandance historique de l'évolution des Etats-Nations européens) », *Jianghai Xuekan* 江海学刊, no2/2006.

CHEN Xuguang 陈旭光, « "Di liudai" Dianying de Qingnian Wenhuaxing"第六代"电影的青年文化性 The Youth Culture Spotlighted In the Films of "the 6th Generation », *Beijing Dianying Xueyuan Xuebao* 北京电影学院学报, no3/2004.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Editions du seuil, 1997.

CHENG Bo 程波, « Zhihou de Xianfengxing : Yige Guanyu Zhongguo jiushi Niandai yilai Xianfengdianying de Wenyixue Jieshi 滞后的先锋性:一个关于中国 90 年代以来先锋电影的文艺学解释(Une interprétation littéraire et artistique sur le cinéma d'avant garde depuis les années 90) », *Wenyi Lilun Yanjiu* 文艺理论研究, 2006,no2.

CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Edition du Seuil, 1979.

CHENG Hao; ChengYi, *Er Chengji* 二程集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju chuban 中华书局出版, 1981.

CHENG Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文, *Zhongguo Dianying Fazhan shi* 电影发展史(L'Histoire du développement du cinéma chinois), volume II, chapitre II, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社,1963.

CHENG Qingsong. Huang Ou 程青松.黄鸥, *Wo de Sheyingji bu Sahuang* 我的摄影机不撒谎(Ma caméra ne ment pas), Beijing 北京, Zhongguo Youyi ChunbanGongsi 中国友谊出版公司,2002.

CHOW Rey 周蕾, *Yuan chu de ji qing : shi jue, xing yu, min zu zhi yu zhong guo dang dai dian ying* 原初的激情 : 视觉性欲 民族志与中国当代电影 (Primitive Passions: Visulaity, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese. Cinema), Taibei 台北 : Yuan liu chuban shiye gufen youxian gongsi 远流出版事业股份有限公司, 2001.

CLARK Kenneth, *Le Nu*, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Edition Hachette, 1998.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps. II. De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005.

CORNNOR Walker, *Ethnonationalism : The Quest for Understanding*, *Princeton*, New Jersey: Princeton University Press,1993.

CRAIG Kenneth D., PATRICK Christopher J., « Facial expression during induced pain ». *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 48, no4, 1985.

CUI Shuqin, « The Return of the Repressed: Masculinity and Sexuality Reconsidered », *A companion to Chinese Cinema*, Redactor: Yingjin Zhang, Edideur : John Wiley & Sons, 2012.

DAI Jinhua 戴锦华, « Perspective on Phenomena of Chinese at a Centennial 百年之际的中国电影现象透视 Bainian Zhiji de Zhongguo Dianying Xianxiang Toushi », *Wenxue Yishu Shuping* 文学艺术论评, 2006, no11.

DAI Jinhua 戴锦华, *She Du Zhi Zhou : Xin Shiqi Zhongguo Nüxing Xiezuo yu Nüxing Wenhua* 涉渡之舟:新时期女性写作与女性文化 (L'écriture et la culture des femmes chinoises dans la nouvelle période), XiAn 西安: Shaanxi Renmin Jiaoyu Chubanshe 陕西人民出版社, 2002.

DAI jinhua 戴锦华, *Wu Zhong Fengjing : Zhongguo Dianying 1978-1998* 雾中风景: 中国电影 1978-1998 (Paysage dans le brouillard : Cinéma chinois 1978-1998), Pékin 北京 : Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2006

DAI Qingxia 戴庆厦, *Twentieth Century Research on Minority Languages in China: An Overview* 二十世纪中国少数民族语言研究, Taiyuan 太原, Shuhai chubanshe 书海出版社, 1998.

DAI Zhen 戴震, *Mengzi Ziyi Shuzheng*, 孟子字义疏证, volume II, Beijing, Zhonghua Shuju Chuban, 1982.

DARS Jacques, *Les Carnets secrets de LiYu*. Edition Philippe Picquier, mas de vert, 2009.

DE BOTTON Alain, *Status Anxiety*, version en chinois traduit par Chen Guangxing 陈广兴. Nan Zhiguo 南治国, Shanghai 上海, Shanghai Yiwen Chubanshe 上海译文出版社,2007.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit, 1985.

DELORME Stéphane, « Jacques Rivette, l'obstiné », *Cahiers du Cinéma*, Mars 2016, n°720.

DESCARTES René, THOMAS Antoine Léonard, *Œuvres de Descartes*, Tome Troisième, Les Principes de la philosophie, publiées par Victor Cousin, Edition F. G. Levrault, 1824.

DESPEUX Catherine, *Immortelles des la Chine ancienne, Taoïsme et alchimie féminine, le corps en alchimie féminine*. Puiseaux, Edition Pardès, 1990.

Dezalay Yves, « The Big Bang and the law: The internationalization and restructuration of the legal field », M. Featherstone (ed.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity,* Newbury Park, CA: Sage, 1990.

Ding Yaping 丁亚平, *Bainian Zhongguo Dianying Lilun Wenxuan 1897-2001* 百年中国电影理论文选 1897-2001(Oevres choisies de la théorie du cinéma chinois pendant 1897-2001), Pékin 北京 : Wenhua Yishu Chubanshe 文化艺术出版社, 2002

DING Yaping 丁亚平,« China Film and A Powerful Country with Culture 文化强国与入世以来中国电影的发展及趋向 », *Comtemporary Cinema* 当代电影, no12/2011.

DIRLIK Arif, « Chongfang Hou Shehuizhuyi : Fansi Zhongguo Tese Shehuizhuyi de Guoau, Xianzai he Weilai 重访后社会主义:反思中国特色社会主义的过去,现在和未来(Revisite le postsocialisme : Réflexion sur le passé, le présent et la futur du socialisme aux caractéristiques chinoises) », Traduit par Lü Zengkui 吕增奎, *Marxism & Reality* 马克思主义与现实,no5/2009.

DIRLIK Arif, « Postsocialism? Reflection on Socialism with Chinese characteristic ». In A.Dirlik&M.Meisner (Eds.), *Marxism and the Chinese experience: Issues in contemporary Chinese Socialism*. New York: M.E.Sharpe. 1989.

DIRLIK Arif, After the Revolution: Waking to Global Capitalism, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994. et dans Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.

DIRLIK Arif, MEISNER Maurice Jerome, *Marxism and the Chinese Experience:Issues in Contemporary Chinese Socialism*, Édition : illustrée,1989

DIRLIK Arif, ZHANG Xudong, « Introduction: Postmodernism and China », *Postmodernism and China*. Duke University Press, 2000.

DONG Whongshu, *Chunqiu fanlu* 春秋繁露 (Profusion de rosée sur les Printemps et Automnes), Beijing 北京, Zhonghuashuju 中华书局, 2012.

DOUGLAS Mary, *Natural Symbols explorations in cosmology*, Edition Taylor & Francis e-Library, 2004.

DOUGLAS Mary, *Purity and danger An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London and New York, Routledge, 2002.

DUAN Wenjie 段文杰 (Editeur général), *Collection complète des grottes de Dunhuang* (Dunhuang shiku quanji 敦煌石窟全集) , volume de la peinture Feitian, Shangwu Yinshu guan, Hongkang, 2002.

DUMEZ Hervé et JEUNEMAITRE Alain, « Comprendre la globalisation », *La Gazette de la société et des techniques*, n°4/2000.

EAGLETON Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge.1997.

EMMONS Robert A., « Personal strivings: An approach to personality and subjective well-being », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.51, no5, 1986.

ENGLEHARDT Ute, « Hanshi san 寒食散 Cold-Food Powder », in *The Encyclopedia of Taoism*, ed. by Fabrizio Pregadio. Routledge, 2008.

Equipe de La Bataille de la Montagne du Tigre de la troupe de l'Opéra de Pékin de Shanghai 上海京剧团《智取威虎山》剧组,« Yuanyu Shenghuo, Gaoyu Shenghuo: Guanyu yong Wudao Suzao Wuchanjieji Yingxiong Xingxiang de Yixie Tihui 源于生活，高于生活:关于用舞蹈塑造无产阶级英雄形象的一些体会 (Issus de la vie mais plus haut que la vie : Expérience à propos de la création des images brillantes des héros prolétariens à travers la danse) », *Hongqi* 红旗,1969, vol.12.

ERRINGTON Shelly, « Recasting Sex, Gender, and Power: A Theoretical and Regional Overview ». In J. M. Atkinson and S. Errington, *Power and Difference*., eds.Stanford: Stanford University Press.1990.

EVANS Harriet, *Women and Sexuality in China : Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender Since 1949,* New york : Continuum, 1996.

FAN Zhizhong 范志忠.Wu Xinfeng 吴鑫丰, « On Chinese Film in the Context of International Dissemination since the New Period 新时期以来国际传播语境的中国电影 », *Contemporary Cinema* 当代电影, no8/2012.

FANG Xuanling (房玄龄), *Livre du Jin* 晋书, Liu Ling Zhuan. Edition Zhonghua Shuju, Beijing, 1974.

FEATHERSTONE Mike, «The Body in Consumer Culture», in M. Featherstone, HEPWORTH Mike and TURNER Bryan S., *The Body:Social Progress and Cultural Theory*. London: Sage Publications. 1991.

FEI Hsiao-tung (Fei Xiaotong), *Earthbound China*, Shanghai 上海, Shanghai Renmin Chubanshe 上海人民出版社, 2006.

FEI Xiaotong 费孝通. *Zhonghua Minzu Duoyuan Yiti Geju* 中华民族多元一体格局 (Unité et diversité dans la configuration de la nation chinoise). Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe 中央民族大学出版社, 1999.

FENG Dawen 冯达文, *Zhongguo zhexueshi yanjiu* 中国哲学史研究 (La recherche de l'histoire de la philosophie chinoise), éd. Beijing 北京: Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, vol.4, 1982.

FENG Shaoqun 冯绍群, *Xingwei Xinli xue* 行为心理学(Behavioristic psychology), Guangzhou 广州, Guangdong Lüyou chuabnshe 广东旅游出版社, 2008.

FENG Xiaogang 冯小刚, « Woshi Yige Shimin Daoyan 我是一个市民导演(Je suis un réalisateur citoyen) », *Film Art* 电影艺术, 2000,no2.

FENG Youlan, « Lun Fengliu (论风流) », *Commentaire philosophique* 哲学评论 ,1944, no3.

Feng Youlan, *San Song tang Xueshu Lunji* 三松堂学术论文集, Beijing 北京, Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 1984.

FORD Charles, *Hollywood Story*. La Jeune Parque, 1968.

FRANCK Arthur W., « For a Sociology of the Body: An Analytical Review », Mike Featherstone, Mike Hepworth, B.S.Turner, *The Body: Social Progress and Cultural Theory*. London: SAGE, 1991.

FRODON Jean-Michel, *Horizon cinéma - L'art du cinéma dans le monde contemporain à l'âge du numérique et de la mondialisation*, Editeur : Cahiers du cinéma, 2006.

GAO Chunmin, *L'Habillement du peuple dans la Chine antique* 中国古代的平民服装(Zhongguo Gudai de Pingmin Fuzhuang), Shanghai 上海, Shangwu Yinshu guan 商务印书馆, 1997.

GAO Jun 高军, « Jujiao 1997 Biejing Shichang :JiuQi Guochanpian nian Shuping 聚焦 1997 北京市场:九七国产片年述评(Focaliser sur le marché de Pékin en 1997:commentaire sur l'année du cinéma chinois) », *Contemporary Cinema* 当代电影, no1/1998.

GE Hong 葛洪, *La Voie des divins immortels : Les chapitres discutifs du Baopuzi neipian*, traduit par Philippe Che, Edition Gallimard, 1999.

GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books,1973.

GRAHAM Angus Charle., *Disputers of the TAO: Philosophical Argument in Ancient China*, Open Court Publishing Company, 1989.

GRANET Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1950.

GREHAM, Disputers of the TAO: Philosophical Argument in Ancient China, 1989.

GRUNERT Andréa, « Préambule : de la construction du corps au cinéma », dans *Le corps filmé*, éditeur Charles Corlet, cllection Cinémaction, 2006.

GU Kenfu 顾肯夫, « Yingxi zazhi Fakanci 影戏杂志发刊词(Introduction to the inaugural issue of Shadowplay miscellany) », *Yingxi zazhi* 影戏杂志, nº1, 1921. Cité dans ShiYing 时影, Minguo Dianying 民国电影(Le cinéma de la République de Chine (1912-1949)), Beijing 北京,Tuanjie Chubanshe 团结出版社, 2005.

GU Zheng 顾峥, « Women yiqi lai pai yibu dianying ba : hui wang qingnian shiyan dianying xiaozu 我们一起来拍部电影吧:回望青年实验电影小组(On tourne un film ensemble : réexamine la petite équipe cinématographique expérimentale de jeunes) », *Jin Tian* 今天, 1999, no3.

GUAN Zhong 管仲, *Guanzi* 管子, introduction et commentaire par Li Shan 李山, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2009.

GUO Qingfan 郭庆藩（1844-1896), *Les œuvres de Maître Tchouang* (Zhuangzijishi 庄子集释), traduit par Jean Levi, Editions de L'Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2006.

GUO Xi, « ShanShui xun 山水训 », *LinQuan Gaozhi ji* 林泉高致, Jinan 济南, Shandong Huabao Chubanshe 山东画报出版社,2010.

GUO Yimin 郭宜旻, « Reserch of the Body in shunga and 'the Hanlin Style' frome HuanYin jinzhen (春宫画的人体与«花营锦阵·翰林风»之探究) », in *Yiyi Fenzi* 议艺分子, no22, 2014.

HABER Daniel, Lu-Nian Zheng, *Chine-Occident : Le grand malentendu du XXIe siècle*, Paris, Edition : L'Harmattan, 2010.

HALL David L. and AMES Roger T., *Thinking from the Han: Self, Truth, and Transcendence In Chinese and Western Culture*, State University of New York Press,1998.

HALL David L. and AMES Roger T.,, *Anticipating China: Thinking through the Narratives of Chinese and Western Culture*, Now York: SUNY Press, 1995.

HALL Stuart, *Identité et cultures 2: politiques des différences*, édition établie par Maxime Cervulle, éditions Amsterdam, Paris 2013.

HAN Xiaolei 韩小磊, « Dui Diwudai de Wenhua Tuwei : Houwudai de Geren Dianying Xianxiang 对第五代的文化突围 :后五代的个人电影现象 (La sortie de la culture de la cinquième génération : le phénomène du film d'auteur de post cinquième génération) », *Film Art* 电影艺术, no 2/1995.

HAN Ying 韩婴 (IIIe-IIe siècle avant J.-C.), *Hanshi Waizhuan Jishi* 韩诗外传集释, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2009.

HANNERZ, U. « Cosmopolitans and locals in world culture ». In M. Featherstone (ed.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity*, Newbury Park, CA: Sage. 1990.

HARVEY David, Spaces of Hope, Edinburgh University Press, 2000.

HAY John, « The Body Invisible in Chinese Art », dans *Body, Subject and Power in China*, Ahgela Zito and Tani E. Barlow, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

HAYWARD Susan, *French National Cinema*, Susan Hayward, Published by Routledge, 1993.

HAZEGAWA Nyozekan, « Xiandai Guojia yu Zhongguo Geming 现代国家与中国革命(Pays modernes et la Révolution chinoise) » dans *Dongxi Xuezhe zhi Zhongguo Geminglun* 东西学者之中国革命论(théories orientales et occidentales sur la révolution chinoise) », Xin Shengming Shuju 新生命书局 ,1929.

HE Guimei 贺桂梅, *80Niandai Zhongguo Wenhua Yanjiu* 80 年代中国文化研究 (Recherche de la culture chinoise des années 80), Beijing 北京 : Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 2010.

HELD David, Anthony McGrew, David Goldblatt et Jonathan Perration, *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Stanford University Press, 1999.

HIGSON Andrew, « Inconstance du cinéma national britannique » traduit en chinois par Sha Dan 沙丹, Zhao Xiaolan 赵晓兰, « Yingguo Minzu Dianying de Bu Wending xing 英国民族电影的不稳定性 », *FILM ART*, no5/2006.

HIGSON Andrew, « The Concept of National Cinema », *Screen* (1989) 30 (4).

HIGSON Andrew, « The limiting imagination of national cinema », *Cinema & Nation*, Edition : Mette Hjort & Scott Mackenzie, 2005.

HIGSON Andrew, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Published by Oxford University Press, USA, 1995.

HIRANO Kenichiro, « Theory of international culture », traduit par Wang Wan, *Social Sciences Abroad*, Beijing, no2/1997.

HIST Paul and WOOLEY Penny, *Social Relations and Human Attributes*, Tavistock Publications, New York, 1982.

HU Shi 胡适, *Zhongguo Gudai Zhexue shi* 中国古代哲学史(L'histoire de la philosophie ancienne chinoise), Heifei 合肥, Anhui Jiaoyu Chubanshe 安徽教育出版社, 1999.

HU Tianxiong 胡天雄, *Suwen Bushi* 素问补识, Beijing 北京: Zhongguo Yiyao Keji Chubanshe 中国医药科技出版社, 1991.

HU Tianxiong, *Zhongguo Bainian Baiming Zhongyilingchuangjia Congshu* 中国百年百名中医临床家丛书, Beijing 北京: Zhongguo Yiyao Chubanshe 中国医药出版社, 2002.

HUA Hongyan 花宏艳. Fu Yong 付勇, Feng Xiaogang Dianying Pinpai Yanjiu 冯小刚电影品牌研究(Recherche de la "marque" du cinéma de Feng Xiaogang), *Film Literature* 电影文学, 2010, no8.

HUANG Di Nei Jing 黄帝内经 ou Nei Jing (Canon interne de l'Empereur jaune),

HUANG Jiao 黄佼, *Jia Zhangke Dianying de Meixue Fengge Yanjiu* 贾樟柯电影的美学风格研究 (La recherche de l'esthétique dans les films de Jia Zhangke), Pékin 北京, Shoudu Shifan Daxue Chubanshe 首都师范大学, 2006.

HUANG Jinlin 黄金麟, *Lishi, Shenti, Guojia: Jindai Zhongguo de Shenti Xingcheng (1895-1937)*历史,身体,国家:近代中国的身体形成(1895 et 1937) (L'Histoire, le corps et la nation : la formation du corps dans la Chine contemporaine (1895 et 1937). Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2006.

HUANG Ren 黄仁, *Hu Jinquan de Shijie* 胡金铨的世界 (Le monde du Hu Jinquan), Taibei 台北 : Taibei Yatai Tushu Gongsi 台北亚太图书公司,1999.

HUANG Shixian 黄式宪, « Yingxiong de Shichang Kaixuan jiai Wenhua Beilun 英雄的市场凯旋及其文化悖论(Le succès commercial et le paradoxe culturel du film Héros) », *Contemporary Cinema* 当代电影, 2003,no2.

HUGHES, Christopher. *Taiwan and Chinese nationalism: National identity and status in international society*. London: Routledge, 1997.

HUNTINGTON Samuel P., *The Clash of Civilizations and the remaking of World Order*, édition SIMON SCHUSTE, New York, 1996.

JAMES Paul. *Nation Formation*. London : Sage,1996.

JAMESON Fredric, « Third -world Literature in the Era of Multinational Capital », *Social Text*, n°15, Autumn, 1986.

JI Xiaofeng 季晓峰, « Lun Merleau-Ponty de shenti xianxiang xue dui shenxin eryuanlun de tupo 论梅洛-庞蒂的身体现象学对身心二元论的突破(La Phénoménologie du corps perce le dualisme entre le corps et l'âme) », *DongNan Xueshu* 东南学术, no2/2013.

JIA Zhangke. Yang Yuanyin. Feng Siliang 贾樟柯.杨远婴.冯斯亮, « Pai Dianying Zui Zhongyao de shi Faxian : yu Jia Zhangke Daoyan de Duihua 拍电影最重要的是“发现”:与贾樟柯导演对话(Une conversation avec le réalisateur Jia Zhangke) », *Contemporary Cinema* 当代电影, 2015.

JIANG Xun 蒋勋, *Mei de Chensi: Zhongguo Yishu Sixiang Zoulun* 美的沉思:中国艺术思想刍论(Une méditation sur la beauté de l'art chinois), Shanghai 上海: Wenhui chubanshe 文汇出版社, 2005.

JIN Longsheng 金龙晟, *Piaofang Dawan Feng Xiaogang* 票房大腕冯小刚(Feng Xiaogang : une (grande) vedette de Box-office), Pékin 北京: Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国广播电视出版社,2005.

Journal Shen (申报 Shen bao), le 9 août 1923. Cité dans le livre de Qing Xiqing 秦喜清, *Chinese Early Cinéma 1920-1930*. Beijing 北京: Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2008.

JULIEN François, *Cette étrange idée du beau*, Edition Grasset & Fasquelle, 2010.

JULIEN François, *De l'essence ou du nu*, Edition du Seuil, Paris, 2000.

JULIEN Francois, *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*, éditions du seuil, coll. L'ordre philosophique, 1998.

JULIEN François, *Zhong Yong ou La Régulation à usage ordinaire*, traduction, introduction et commentaire par François Jullien, Imprimerie Nationale 1993.

KAMENAROVIĆ Ivan P., *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise*, Edition du Cerf, Paris, 1999, p.23.

KANG Xiaofei 康笑菲, *The cult of the fox*, Edition Hangzhou 杭州,ZheJiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2011.

KANG Youwei, *KangYouwei Zhenglunji* 康有为政论集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1981.

KANTER Rosabeth Moss and PITTINSKY Todd Lowell, « Globalization： New Worlds for Social Inquiry », *Berkeley Journal of Sociology*, Vol 1995-1996.

KEATING, Caroline F., MAZUR Allan, SEGALL Marshall H., CYSNEIROS Paulo G., DIVALE William T., KILBRIDE Janet E., KOMIN Suntaree, LEAHY Peter, THURMAN Blake, & WIRSING Rolf, « Culture and the perception of social dominance from facial expression », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.40,Issue 4 Apr 1981.

KONG Yushu 孔书玉, « Rebuilding the Empire 重建帝国:历史正剧与中国当代民族主义在大众文化中的新的表现形式 », *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, vol. 4, no.1, January 2007.

Kongzi, *Lun Yu ou les Entretiens de Confucius*, Traduit par Séraphin Couvreur, Edition LES BELLES LETTRES, Paris,1956.

KRACAUER Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton : Princeton UP, 1997.

LAKOFF George and JOHNSON Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, traduit en français par Stanislas JULIEN. Collection Philosophie, 1842.

LAROCHE Martine, *Le nu*, Edition Hachette Littératures, Paris, 1998.

LASCH Christopher, *La culture du narcissisme*. Traduit par Michel Landa, Flammarion.2008.

LE BRETON David, *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques porporelles*, Edition Métailié, Paris, 2002.

LESBRE Emmanuelle, LIU Jianlong, *La peinture chinoise*, Edition Hazan, Paris 2004.

LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini: la responsabilité pour autrui*, Livre de poche. coll.Biblio-essai, 1971.

LEWIN Kurt, *Principles of topological psychology*, 1936, version en chinois traduit par Gao Juefu, Shangwu yinshuguan, 2003, Beijing.

LI Deyu 李德裕, « Hao Xia Lun 豪侠论 (Discours sur l'homme courage et loyaliste) », dans *Quan Tangwen* 全唐文, vol 709, Beijing 北京, Zhonghua shuju 中华书局, 1983.

LI Hongxiu 李红秀, *Xin shiqi de Yingxiang Chanshi yu xiaoshuo chuanbo* 新时期的影像阐释与小说传播 (L'interprétation du cinéma et la communication du roman de la nouvelle période), Chengdu 成都 : Sichuan daxue chubanshe 四川大学出版社, 2007.

LI Ki - Mémoires sur les bienséances et les cérémonies 礼记 大学， Tome II, traduit par Séraphin COUVREUR,

LI Shaobai 李少白, « Dianying minzuhua suoyi 电影民族化琐议 (Essai sur les caractères nationaux du cinéma) », *La Culture du Cinéma* 电影文化, 1981, no1.

LI Yinhe 李银河, *Zhongguo Nüxing de Qinggan yu Xing* 中国女性的感情与性 (L'émotion et le sexe des femmes chinoises), chapitre III. La répression sexuelle, Huhehaote 呼和浩特 : Neimenggu Daxue Chubanshe 内蒙古大学出版社, 2009.

LI Yizhong 李亦中, « Zhongguo Dianying Zouchuau Chulun 中国电影“走出去”刍论 (Dissertation sur l'entrée au monde du cinéma chinois) » dans le *Forum du film chinois du 1949 à 2009* 新中国电影六十年论坛, organisé par The State Administration of Radio, Film, and Television (SARFTR), à Pékin le 1 octobre2009.

LI Yu, 李渔, *Feng Zhengwu* 风筝误, Shanghai 上海,Shanghai Guji Chubanshe 上海古籍出版社,1985.

LI Yu 李渔, 闲情偶寄, dans Jacques Dars, *Les Carnets secrets de Li Yu; Au gré d'humeurs oisives*. Editions Philippe Picquier, 2009.

LI Zehou 李泽厚, *Pipan Zhexue de Pipan: Kangde Shuping* 批判哲学的批判: 康德述评 (Critique de la philosophie Criticale : Une commentaire de Kant), Pékin 北京, Renmin Chubanshe 人民出版社, 1984.

LIANG Qichao 梁启超, « Guomin Shida Yuanqi lun 国民十大元气论 », *Yinbingshi Wenji* 饮冰室文集(之三), Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局,1989.

LIANG Shuming, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, Introduction, traduction et notes par Michel Masson, Préface par Zhao Xiaoqin, 2010.

LIANG Shuming, Les idées maîtresses de la culture chinoise, Trad. du chinois par M. Masson. Cerf, 2010.

Lianxiu 祁连休, *Zhongguo Minjian Gushi shi : Songyuan pian* 中国民间故事史:宋元篇 (Histoire des contes folkloriques chinois : partie des dynasties des Song et de Yuan), Taibei 台北, Showwe Information Co., Ltd 秀威資訊科技股份有限公司. 2012.

Liji ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies, traduit par Séraphin Couvreur, édition LES BELLES LETTRES, Paris, 1950.

LI-KI (Liji) ou MÉMORIAL DES RITES, Traduit du chinois par Joseph-Marie CALLERY. Turin : Imprimerie Royale, 1853.

Litianxi 李天锡, Handi Guanyin Xiangxinag Weihe you Nanxing Bianwei NVxing (汉地观音形象为何由男性变为女性), *Research of Buddhism*, 22/03/2013,

LIU An, *Philosophes taoïstes, tome 2 : Huainan zi*, texte traduit, présenté et annoté sous la direction de Charles le Blanc et de Rémi Mathieu, Edition Gallimard, 2003.

LIU Ruoyu 刘若愚, *Zhongguo zhi Xia* 中国之侠 (Xia de la Chine) traduit par Zhou Deqing, Tang Farao 周德清,唐发铙, Shanghai 上海: Shanghai Sanlian Shudian 上海三联书店,1991.

LIU Shao 刘邵, *Traité des Caractères* (Renzu Zhi). Traduit du chinois, présenté et annoté par Anne-Marie Lara, Edition Gallimard, 1997.

LIU Yiqing 刘义庆, « Nouveaux propos et anecdotes sur le monde », dans *Propos et anecdotes sur la vie selon le Tao*, traduit par Jacques Pimpaneau, Editions Phillippe Picquier, 2002.

LOCK Margaret M., SCHEPER-HUGHES Nancy, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, Medical Anthropology Quarterly 1, New Series, Vol.1, No.1, 1987.

LOWY Vincent, *Cinéma et mondialisation : Une esthétique des inégalités, Le Bord de l'Eau*, coll. Mondialisation, culture et communication.

LU Dun 卢敦, « Zhongguo Qingdiao de Yanji 中国情调的演技 (Jeu d'auteur au style chinois) », *Mingxing Banyuekan* 明星半月刊, vol.5, no1, Avril 1936.

LU Hongshi 陆弘石, *Zhongguo Dianyingshi1905-1949* 中国电影史 1905-1949 (L'Histoire du cinéma chinois de1905 à 1949), Beijing 北京: Wenhua Yishu Chubanshe 文化艺术出版社, 1998.

LU Jiacai 吕嘉才, Gong Nong Bing yiding yao Zhanling Wutai 工农兵一定要占领艺术舞台(Les personnages ouvriers, paysans et soldats doivent occupent la scène), *HongQi* 红旗, 1967, vol 9.

LU Sheldon H. and YEH Emile Yueh-yu, eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics,* Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.

LU Tonglin, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taïwan Mainland China*, New York: Cambridge University Press, 2002.

MA Zhi 马智,« Wo de Dianying shi Cuimianshu: Feng Xiaogang Fangtan 我的电影是催眠术:冯小刚访谈(Mon film est un hypnotisme : une interview à Feng Xiaogang) », *Dazhong Dianying*.大众电影, 2003, no13.

MARCEL Gabriel, Etre et Avoir (1935), Editions Universitaires, Paris, 1991.

Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, *Le Cinéma Chinois*, Edition Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris,1934.

MENG Tzeu, *Œuvres de Meng Tzeu*, Livre VII. Tsin sin, chapitre I. 21, Traduit par Séraphin Couvreur, LES BELLES LETTRES, Paris, 1956.

MENG Tzeu, Traduit par Anne Cheng, Histoire de la pensée chinoise, Editions du Seuil, 1997.

MENG Yue 孟悦, *Lishi yu Xushu* 历史与叙述 (L'histoire et le récit), Xi'an 西安 : Shaanxi Renmin Jiaoyu Chubanshe 陕西人民教育出版社, 1991.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, 5e édition, collection Pensées. Paris, Les Éditions Nagel, 1966.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*. Paris, Gallimard, 1945.

MU Pisheng 木丕燊, « Tizhi nei de Xushi Chongtu Lu Xuechang Lun 体制内的叙事突围 :路学长论(La sortie du récit à l'intérieur du système : A propos de Lu Xuechang) », *Hangzhou Shifan Xueyaun Xuebao* 杭州师范学院学报 (社会科学版)), , nº1/2007.

MULVEY Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.

Ni Xiangbao 倪祥保, « Lun Minzu Dianying de Guojihua 论民族电影的国际化(A propos de l'internationalisation du cinéma national) », *Film Art* 电影艺术, no2/2005.

NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

Nie Wei 聂伟, Du Liang 杜梁, « 20 Years of Films with Independent Infrastructures" 看得见"与"看不见"的海外大片: 分账片引进二十年 », *Contemporary Cinema* 当代电影, no11/2014..

NIEDENTHAL Paula M., CANTOR Nancy, & KIHLSTROM John F., « Prototype matching: A strategy for social decision-making », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.48, no3/1985.

NIEDENTHAL Paula M.,&MARINGER Marcus « Embodied emotion considered ». *Emotion Review*,vol.1, no2/2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduit de l'allemande et préfacé par Maël Renuard, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2002.

NORBERT Elias, The history of Manners : The Civilizing Process(Wenming de Jincheng), traduit en chinois par Wang Peili, Yuan Zhiying, Shanghai shiji chubanshe, Shanghai, 2009.

O'NEILL John, *Five Bodies, Re-figuring Relationships*, Edition SAGE Publications, 2004.

OUYANG Xun 欧阳询, *Yiwen Leiju* 艺文类聚, Shanghai Guji Chuanbanshe, 1985.

OWEN STEPHEN 宇文所安, *Borrowed Stone, Stephen Owen's Selected Essays* 他山的石头记, traduit par Tian Xiaofei 田晓菲, Jiangsu renmin chubanshe, Nanjing, 2003.

PARK Robert E., *The Collected Papers of Robert Ezra Park*, éd. Everett C.Hughes, 1950-1955.

PIMPANEAU Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Philippe Picquier, 2004.

PLATON, Phédon, dans *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1983 pour Phédon, 1986 pour Le Banquet, 1985 pour Phèdre.

POUILLON Jean et IZARD Michel (éd.), *Dictionnaire de L'ethnologie et de l'anthropologie*, P.U.F., Paris, 1991.

POULET Georges, « Amel», *Entre moi et moi*, Edition Corti, 1977.

QI Zhi 啟之, *Mao Zedong Shidai de Renmin Dianying 1949-1966* 毛澤東時代的人民電影 1949-1966 年(Le Cinéma du peuple pendant l'époque de Mao Zedong de 1949 à 1966)), Taipei 台北, XiuWei Chuban 秀威出版, 2010.

QIAN Chunrong 钱春蓉, « Zhongguo Dianying zhong de Yimo Feihong: you Sirendingzhi Kuitan Fengshi Wenyiguan yu Pingminmeng 中国电影中的一抹绯红:由私人定制窥探冯氏文艺观与平民梦(Recherche de l'idée artistique et du rêve de la classe moyenne de Feng Xiaogang depuis son film Personal Tailor) », *Modern Literary* 现代文学, 2014, no2.

QIN Xiqing 秦喜清, *Chinese early cinema 1920-1930* 欧美电影与中国早期电影 1920-1930, Beijing 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社, 2008.

REICH Robert, *The Work of Nations*, Vintage Press, New York City, 1992.

REN Yi 任义. Li Tingting 李婷婷, « He Ping : Zhongguo Dianying Shang Chuyu Zuofang Jieduan 何平 中国电影尚处于作坊阶段(He Ping : le cinéma chinois est encore dans la phase artisanale) », *Dazhong Dianying* 大众电影, 2015, no19.

REYNAUD Bérénice, « NewVisions/NewChinas: Video-art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question », in Michael Renov and Erika Suderburg, eds., *Resolutions: Contemporary Video Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Rhodewalt Frederick & Agustsdottir Sjofn, « Effects of self-presentation on the phenomenal self ». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.50, no1, 1986.

ROBINS Richards W., GOSLING Samuel D., & CRAIK Kenneth H.(1998), *Psychological science at the crossroads*. American Scientist,86 (July-Aug.).

RYCKMANS Pierre, *Les propos sur la peinture de ShiTao, Traduction, commentaire et annexes*. Bruxelles : Institut belge des hautes etudes chinoises, 1970.

SAID Edward W., Orientalism : Western Conceptions of the Orient, New York, 1979.

SATO Tadao 佐藤忠男, *Zhongguo Dianying Bainian* 中国电影百年 (Cent ans du cinéma chinois), Shanghai Shudian Chubanshe, 2005.

SCHWARTZ Benjamin, *The World of Thought in Ancient China*, The Belknap press of Harvard University press Cambridge, Massachusetts and London, England, 1985.

SE-MA ts'ien, *Les Mémoires historiques*, traduits et annotés par Edouard Chavannes, Tome V. Réédition : Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien - Maisonneuve, Paris, 1967.

SHAN Wanli 单万里, Zhongguo Jilu Dianyingshi 中国纪录电影史(Histoire du film documentaire chinois), Beijing 北京, *Zhongguo Dianying Chuabnshe* 中国电影出版社, 2005.

SHAO Yong, *Huangji Jingshi shu* 皇极经世书, vol. VIII B, Zhengzhou 郑州, Zhongzhou wenxian chubanshe 中州文献出版社, 1993.

SHAO Yong, *Yinchuan Jirang ji* 伊川击壤集, vol.XIX, BushanYin 不善吟, Shanghai 上海, ShijiChubanshe 世纪出版社, 2003.

SHILLING Chris, *The body in Culture, Technology and Society* , Editor: Mike Featherstone, Nottingham Trent University, 2005.

SHILLING Chris. *The Body and Social Theory*. London : Sage. 1993.

SINCLAIR John, JACKA Elizabeth, and CUNNINGHAM Stuart, « Peripheral Vision », dans *The Globalization Reader*, edited by Frank J. Lechner and John Boli. MA: Blackwell Publishers. 2000 (1996).

SIVIN Nathan, « State, Cosmos, and Body in The Last Three Centuries B. C. », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 55, no1, 1995.

STALINE Joseph, « Staline, Le marxisme et la question nationale (1913) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, no41-42, 1996.

STRATHERN Andrew J., *Body thoughts*. Editor : Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.

SU Shi, *Su Shi shixuan* 苏轼诗选, taiwan 台湾,Edition Renai shuju 仁爱书局, 1988.

SU Shi 苏轼, *SuShi Wenji ou Collection complète de SuShi* 苏诗文集, Edition Zhonghua Shuju 中华书局, 1986.

SWANN William. B., Jr., « To be adored or to be known: The interplay of self-enhancement and self-verification », in R. M. Sorrentino & E. T. Higgins (Eds.), *Handbook of motivation and cognition*, New York: Guilford,Vol.2.

TAN Zheng 谭政,Feng Xiaogang 冯小刚, « Woshi Yige Shimin Daoyan 我是一个市民导演(Je suis un réalisateur citoyen) », *Dianying Yishu* 电影艺术, 2000, no2.

TAO Hongjing 陶弘景, « Yangxing yanming lu 养性延命录 », éditeur Wei Xi 韦溪, Zhang Chang 张苌,*Yangsheng Yindao Miji* 养生引导秘籍, Beijing 北京 ,zhongguo renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 1990.

TAO Ye 陶冶, *Daoren Shang de Wuzhe : FengXiaogang Dianying Yanjiu* 刀刃上的舞者:冯小刚电影研究(Danseur sur l'arrête du couteau : recherche du cinéma de Feng Xiaogang), Shanghai 上海, Sanlian Shudian 三联书店, 2007.

TARDIF Jean, FARCHY Joëlle, *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, Paris, Éd. Hors Commerce, 2006.

TAYLOR Shelley E., *Peplau and Sears, Social Psychology*, 10e Edition, traduit en chinois par Xie Xiaofei etc. Peking University Press, 2004.

TIAN Jiyun 田纪云, *Zhongguo Gaige Kaifang yu Minzhu Fa zhi Jianshe* 中国改革开放与民主法制建设 (La réforme et l'ouverture et la construction de la démocratie et du système juridique de la Chine), Pékin 北京, Zhongguo Minzhu Fazhi Chubanshe 中国民主法治出版社, 2000

TOQTO'A 脱脱(1314-1356), *L'histoire du Jin* 晋书, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1975.

TURNER Bryan Stanley, *Body and Society. Explorations in Social Theory*. London: Sage (third revised edition), 2008.

VANDERMEERSCH, Léon. *Le Nouveau Monde Sinisé*, Paris, PUF, 1986.

VARELA Francisco J., ROSCH Eleanor and THOMPSON Evan, *The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience*, traduit en chinois par Li Hengwei etc. 李恒威等译, Hangzhou 杭州: Zhejiang Daxue Chubanshe 浙江大学出版社, 2010.

WALDENFELS Bernhard, « The Central Roleof the Body in Merleau-Ponty's Phenomenology », *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol.39, no1, 2008.

WANG Che-fou, *Si-Siang-Ki ou L'Histoire du Pavillon d'Occident*, Traduction de Stanislas Julien, Québec, Édition complétée, Chicoutimi, 2007.

WANG Chong 王充, *De la mort*, Traduit du chinois, présenté et annoté par Nicolas Zuferey. Edition Gallimard, 2006.

WANG Fuzhi 王夫之, *Shangshu Yinyi* 尚书引义, édition de ses œuvres complètes, le Chuanshan Quanshu 船山全书, édité par le Yuelu shushe 岳麓书社, Changsha 长沙, 1988-1996.

WANG Meng 王蒙, « Duobi Chonggao 躲避崇高(Eviter du sublime) », *Du Shu* 读书, n°1/1993.

WANG Ning 王宁, « Jieshou yu Bianxing : Zhongguo dangdai xianfeng xiaoshuo zhong de Houxiandaixing 接受与变形：中国当代先锋小说中的后现代性 (Reception et transformation : la caractéristique du postmoderne dans le roman d'avant-garde contemporain chinois) », *Zhongguo Shehui Kexue* 中国社会科学, no1/1992.

WANG Ning 王宁, « Quanqiu shidai de Zhongguo Dianying Wenhua Fenxi 全球时代中国电影的文化分析 L'analyse culturelle du cinéma chinois à l'ère de la mondialisation », *Shehui Kexue Zhanxian* 社会科学战线, no5/2005.

WANG Yichuan 王一川, « On Feng Xiaogang's Movies : If You Are the One 冯氏贺岁喜剧传统的延续与变化 », *Contemporary Cinema* 当代电影,. no2/2009.

WANG Yichuan 王一川, « The Confucian Turn in the Master-Cantus Film 主旋律影片的儒学化转向 », *Contemporary Cinema*, no1/2008.

WANG Yichuan 王一川, « Zhongguo Dianying de Hou Qinggan Shidai: Yingxiong Qishilu 中国电影的后情感时代 :《英雄》启示录(Une époque post émotionnelle du cinéma chinois : révélation du film Héros) », *Contemporary Cinema* 当代电影, no2/2003.

WANG Yiwen 王宜文, *Yinjian Goutong Chuangzao—Ershi Shiji Qianbanqi Zhongwai Dianying Bijiao Yanjiu* 引鉴•沟通•创造——20 世纪前半期中外电影比较研究(Recherche comparative du cinéma chinois et étranger de la première moitié du XXe siècle), Editeur HuangHuiling(黄会林), Beijing 北京, Biejing Shifan Daxue Chubanshe 北京师范大学出版社, 2001.

WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Edition la Decouverte, 2010.

WEI Yuan, WeiYunj 魏源集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1983.

WEN Jun 文军, « Jingji yu Shehui Xifang Duoxueke shiye zhong de Quanqiuhua Gainian Kaoping 经济与社会:西方多学科视野中的全球化概念考评 (Economie et Société : Analyse du concepte de la mondialisation au point de vue pluridisciplinaire occidentale) », *Social Sciences Abroad* 国外社会科学, Beijing, no3/2001.

WIEGER S.J.Léon, *LAO-TZEU, LIE-TZEU,TCHOANG-TZEU (Laozi, Liezi, Zhuangzi) Les pères du système taoïste*, par (1856-1933). Édition complétée Chicoutimi, Québec, 2004.

WITZ Anne and MARSHALL Barbara L., « The masculinity of the social: towards a politics of interrogation », dans Barbara Marshall, *Engendering Modernity:*

Feminism, Social Theory and Social Change, Boston: Northeastern University Press, 1994.

WU Kang 吴沆, *Huanxi shihua* 环溪诗话, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1988.

WU Wenguang 吴文光, *Xianchang Document* 现场 Document (Document en direct), Tianjin 天津 : Tianjin Shehui kexue Chubanshe 天津社会科学出版社, 2000.

XI Chuan 西川, Ouyang Jianghe 欧阳江河,Wanghui 汪辉, LiTuo 李陀, Cui Weiping 崔卫平, Jia Zhangke 贾樟柯, « Sanxia Haoren : Guli, Bianqian yu Jia Zhangke de Xianshizhuyi 三峡好人，故里变迁与现实主义(Still Life : la ville natale, le changement et le réalisme chez Jia Zhangke) », *Du Shu* 读书, no2/2007.

XIA Yan 夏衍, « Dui Gaibian Wenti Da Kewen 对改编问题答客问(Les réponses aux questions des invités sur l'adaptation du cinéma) », *Dianying Chuangzuo* 电影创作, no6/1963.

XIA Yan 夏衍, *XiaYan Dianying Wenji* 夏衍电影文集 (Recueil d'essais du cinéma de Xia Yan), volume 1, Beijing 北京：Zhongguo Dianying Chuabnshe 中国电影出版社, 2000.

XIAOYE ze jing yi 小野泽精一, Fuyong guang si 福永光司, Shan jing yong 山井涌 (Japonais), *Qi de Sixiang* 气的思想(La pensée du Qi), traduit en chinois par Li Qing 李庆, Shanghai 上海 : Shanghai Renmin Chubanshe 上海人民出版社, 2007.

XU Fuguan 徐复观, *Zhongguo Sixiangshi Lunji xupian* 中国思想史论集续篇(La continuation de recueil de l'histoire d'idées chinoise), Shanghai 上海,Shanghai shudian chubanshe 上海书店出版社, 2004.

XU Ping 许萍, « The New Folk-Custom Movies 作为东方奇观的新民俗电影 », dans *Contemporary Cinema* 当代电影, no2/2005.

XUNZI 荀子, *Xunzi*, Introduit et traduit du chinois par IvanP. Kamenarovic, Les éditions du cerf, Paris, 1987.

YANG Bojun 杨伯峻，*Liezi Jishi 列子集释*, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1997.

YANG Rubing 杨儒宾, *Zhongguo Gudai Sixiang zhong de Qilun ji Shenti guan* 中国古代思想中的气论及身体观(La pensée du Qi et le concept du corps dans la pensée antique chinoise), Edition Taibei 台北, Ju Liu Tushu 巨流图书, 1993.

YANG Xuanzhi 楊衒之, *Luoyang Jialanji* 洛阳伽蓝记, volume IV Fa Yunsi 法云寺, Edition Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2010.

YAO Chunpeng 姚春鹏, *Huang di Neijing* ou *Classique interne de l'empereur Jaune* 黄帝内经, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 2009.

YE Haosheng 叶浩生, « Renzhi Xinlixue Xin Quxiang 认知心理学的新取向 (Nouvelle orientation de la psychologie cognitive)», *Advances In Psychological Science* 心理科学进展, vol.18, no5, 2010.

YIN Hong 尹鸿, « 2006 nian Zhongguo Dianying Chanye Beiwang 2006 年中国电影产业备忘(Mémorandum de l'industrie du cinéma chinois en 2006) », *Film Art*, vol. 313, no2007/2.

YIN Hong 尹鸿, « Bashi Niandai Yihou de Zhongguo Dianying Meixue Sichao 八十年代以后的中国电影美学思潮(Les pensées esthétiques sur les films chinois produits après les années quatre-vingts) », *Film Art* 电影艺术, , no 1995/4.

YIN Hong 尹鸿, « Lun Zhongguo Jiushi Niandai Dianying Geju 论中国 90 年代电影格局(A propos de la structure du cinéma chinois des années quatre-vingt-dix) », Editeurs Li Suyuan, Hu Ke, Yang Yuanyin 郦苏元,胡克,杨远婴, *Xin Zhongguo Dianying Wushi Nian* 新中国电影 50 年(50 years of Chinese Film since 1949), Pékin 北京, 2000.

YIN Hong 尹鸿, « Quanqiuhua Beijing xia Zhongguo Dianying de Guojihua Celue 全球化背景下中国电影的国际化策略(Les stratégies internationalisées du cinéma chinois dans le contexte de la mondialisation) », *Theory and Criticism of Literature and Art* 文艺理论与批评, no2005/5.

YIN Hong 尹鸿, « Quanqiuhua, Haolaiwu yu Minzu Dianying 全球化,好莱坞与民族电影(La mondialisation, l'Hollywood et le cinéma national) », *Literature and Art Studies* 文艺研究, no 6/2000.

YIN Hong 尹鸿, le compte-rendu «The Conference of Cultural Identity and Industrial Development of Popular Cinema Under Globalization 全球视野下主流电影的文化认同及产业发展学术研讨会», résumé par Xu Jing 许婧, *Film Art*, no2008/1.

YIN Hong 尹鸿, *Yinhong Yingshi Shiping* 尹鸿影视时评 (Critique des films par Yin Hong), Henan Daxue Chubanshe 河南大学出版社, 2002.

YIN Hong 尹鸿. Yin Yiyi 尹一伊, « 2013 nian Zhongguo Dianying Chanye Beiwang 2013 年中国电影产业备忘(Mémorandum de l'industrie du cinéma chinois en 2013) ». *Film Art*, no 2/2014.

YU Hongmei, « The politics of images : chinese cinema in the context of globalization »(Thèse, University of Oregon, 2008).

YU Shaowen 余韶文, « Feng Xiaogang Tan Dianying Yishu 冯小刚谈电影艺术 (Feng Xiaogang parle de l'art cinémathographique) », *21 Shiji* 21 世纪, no3/1995.

YU Xueshi 玉雪石, « Feng Xiaogang : Zhongguo Shangye Daoyan Diyiren 冯小刚 中国商业电影导演第一人(Feng Xiaogang : le réalisateur le plus important du cinéma commercial chinois) »,*Knowledge Economy* 知识经济, no4/2001.

YUAN Qingfeng 袁庆丰, « The Inner Relationship between National Defense Films and Left-wing Films——Taking the Film Bloodshed on Wolf Mountain (1936) as an Example 国防电影与左翼电影的内在承接关系——以 1936 年联华影业公司出品的«狼山喋血记»为例 », *Journal of Foshan University* (Social Science Edition), no2/2002.

ZHANG Dainian 张岱年. Cheng Yishan 程宜山, *Zhongguo Wenhua yu Wenhua Zhenglun* 中国文化与文化论争(La culture chinoise et les débats culturels), Zhongguo Renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 1990.

ZHANG Fa. Zhang Yiwu. Wang Yichuan 张法，张颐武，王一川. « Cong Xiandai Xing dao Zhonghua Xing 从现代性到中华性 (De modernisme à l'identité chinoise) »,*Wenyi Zhengming* 文艺争鸣, no2/1994.

ZHANG Fa 张法, *Zhongxi Wenhua yu Yishu Jingshen* 中西文化与艺术精神 (L'esthétique et l'esprit culturel en Chine et en Occident), Beijing, Université de Pékin,1994.

ZHANG Fa 张法. Wang Lili 王莉莉, « Zhuliu Dianying : Qiyi xia de Zhongguo Dianying xue Zouxiang"主流电影": 歧义下的中国电影学走向 (Film Dominant : la direction d'étude du cinéma chinois sous les opinions divergentes) », *Wenyi Zhengming* 文艺争鸣, no5/2009.

ZHANG Huiyu 张慧瑜, *Mubei yu Jiyi : Geming Lishi Gushi de Changhuan yu Chongjian* 墓碑与记忆:革命历史故事的偿还与重建, Taibei 台北: Xiuwei Chuanbanshe 秀威出版社, 2012.

ZHANG Ming 张明, *Yu Zhang Yimou Duihua* 与张艺谋对话(Une conversation avec Zhang Yimou), Pékin 北京, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社 , 2004,

ZHANG Xudong 张旭东, « Zhongguo Jiazhi de Shijie Lishi Shiming 中国价值的世界历史使命 (La mission de la valeur chinoise dans l'histoire du monde) », *Wenhua Zongheng* 文化纵横, no2010/1.

ZHANG Yanyuan 张彦远, *Lidai minghua ji* 历代名画记, Shanghai renmin meishu, 1964.

ZHANG Yan 张嫣, « Huayu Zhanzheng pian Xin Siwei : Yiqie Weile "Zhenshi gan" 华语战争片新思维 一切为了“真实感”(Nouveau concept du film de langue chinoise : tout est fait pour créer un sentiment de Vrai) ». *Waitan Huabao* 外滩画报, no 48/2007.

ZHANG Yimou le raconte dans une interview dans une émission télévisée Oriental Horizon produit par Télévision centrale de Chine. Cité de Liang Zhenhua 梁振华, Dapian Bingzheng Jiedu"大片"病症解读(Interprétation des problèmes des films de la superproduction), *Dianying* 电影, no3/2007.

ZHANG Yinjing 张英进, « Minzu Wenhua, Geren Shiye, Duodi Jiyi: Dangdai Zhongguo Dianying de Zhenshi Fengjing 民族文化,个人视野,多地记忆:当代中国电影的真实风景(La culture nationale, une vue personnelle, des mémoires multi locales) »; *Wenyi Lilun Yanjiu* 文艺理论研究, nº 3/2011.

ZHANG Zai, Jingxue Liku 经学理窟, dans *l'œuvre complète ZhangZai ji* 张载集, Beijing 北京, Zhonghua Shuju chuban 中华书局出版社, 1985.

ZHANG Zai, *Zhang Zai ji*, Zhengmeng 正蒙, Beijing 北京, Zhonghua Shuju 中华书局, 1985.

ZHANG Zai, *Zhengmeng*, Beijing, ZhongHua Shuju Chubanshe, 1985.

ZHANG Zailin 张再林, *Zuowei shenti zhexue de zhongguo gudai zhexue* 作为身体哲学的中国古代哲学 (La philosophie chinoise antique : en tant que philosohie du corps), Beijing 北京, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社, 2008.

ZHANG Zhongquan 张中全, « Chongdu Xinshiqi yilai Zhongguo Dianying Minzuhua de Lunzheng 重读新时期以来中国电影民族化的论争(Relecture des débats sur les caractères nationaux du cinéma chinois depuis la nouvelle période) », *Film Art* 电影艺术, no6/2005,

ZHANG Zhongquan 张中全, « Zai Wenhua de Liefeng zhong Xingzhou 在文化的裂缝中游走:中国电影国际化策略的审视(Etude sur la stratégie d'internationalisation du film chinois) », *Art Panorama*, no.2005/2.

ZHAO Baohua 赵葆华, « Jianshou Zhongguo Dianying Minzu Wenhua Shenfen 坚守中国电影民族文化身份(Défendre fermement l'identité culturelle et nationale du cinéma chinois) », *Wenyi Bao* 文艺报, le 19 novembre 2012.

ZHAO Weifang 赵卫防, « The Cultural Identity and Development Tactics of the Mainstream Films 中国主流电影的文化认同及发展策略 », *Contemporary Cinema*, no1/2008.

ZHENG Dongtian 郑洞天, « Jinjin qi nian 仅仅七年 (Seulement sept ans) », *Contemporary Cinem* 当代电影, no1/1987.

ZHENG Kangcheng 郑康成, *Liji Zhushu* 礼记注疏. Changchun 长春, Jilin Chuban Jituan She 吉林出版集团社, 2005.

ZHENG Peiwei 郑培为.Liu Guiqing 刘桂清, *Zhongguo Wusheng Dianying Juben* 中国无声电影剧本(Le sénario des films muets chinois), Beijing, Zhongguo Dianying Chubanshe 中国电影出版社,1996.

ZHENG Xianghong 郑向虹, « Duli Dianyingren zai Xingdong 独立电影人在行动 (Les cinéastes indépendants en action) », *Dianying Gushi* 电影故事, 1993, nº5.

ZHENG Xianghong 郑向虹, « Zhang Yuan Fangtan lu 张元访谈录(Interview avec Zhang Yuan) », *Dianying Gushi* 电影故事, nº5/1993.

ZHENG Xuelai 郑雪来, « Yinggai Dali Fuzhi Minzu Dianying 应该大力扶植民族电影(Nous devons faire des efforts pour soutenir le cinéma national) », *Wenhui Dianying Shibao* 文汇电影时报, le 8 janvier 1999.

ZHENG Zhenqiu 郑振秋, « Zhongguo Yingxi de Qucai 中国影戏的取材(Le Choix du thème du théâtre d'ombres) », *Mingxing Tekan* 明星特刊(Mingxing Special Issue), mai 1925.

ZHONG Dafeng 钟大丰, « From Wen Min Xi (Civilized Play) to Ying Xi（ Shadowplay)--The Foundation of Shanghai Film Industry in 1920s, 从"文明戏"到"影戏"-二十年代上海电影工业的奠基 », *Asian Cinema* 亚洲电影, Vol.9, no.1/ 1997,

ZHONG Dafeng 钟大丰. Shu Xiaoming 舒晓鸣, *Zhongguo Dianyingshi* 中国电影史 (L'histoire du cinéma chinois)，Beijing 北京, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国电影出版社, 1995.

ZHONG Dianfei 钟惦斐, « Dianying Xingshi he Dianying Minzu Xingshi 电影形式和电影民族形式(La forme du cinéma et la forme nationale du cinéma) », *La Culture du Cinéma* 电影文化,1981,no1.

ZHOU Huiling 周慧玲, *Performing China : actresses, performance culture, visual politics, 1910-1945* 表演中国：女明星,表演文化,视觉政治,1910-1945,国立

编译馆主编 Guoli Bianyiguan Zhubian, Taibei 台北, Maitian Chuban 麦田出版, 2004.

ZHOU Xing 周星, *Art History of Chinese Film* 中国电影艺术史, Beijing 北京, Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社, 2008.

ZIRKEL Sabrina, & CANTOR Nancy. « Personality, cognition, and purposive behavior », *A handbook of personality : Theory and research*. Edition : L.A. Pervin, New York : Guilford Press, 1990.

ZOU Xinxing 邹欣星,« Yuwang, Fuhaoxiaofei yu Dazhong Shenmei Kongjian de Jiangou 欲望,符号消费与大众审美空间的建构(Désir, Consommation du signe et la construction de l'espace d'esthétique populaire) »， *Movie Review* 电影评介, 2009,no 20.

ZUO Qiuming, *TCH'OUEN TS'IOU et TSO TCHOUAN*, Traduit par Séraphin Séraphin Couvreur, édition Les Belles Lettres, Paris, 1951.

ZUO Qiuming 左丘明, *KOUE-YÜ, Discours des royaumes* 国语, traduits et annotés par Charles de HARLEZ (1832-1899). *Journal asiatique*, 1893.

Articles sur internet

Anonyme, Renminwang 人民网, « Guochan Dianying Baohuyue buxing ""Lunxian", 国产电影保护月不幸"沦陷" », <http://culture.people.com.cn/GB/22219/4459623.html >, 11 juin,2006.

Anonyme, Site officiel du gouvernement PRC :The Central People's Gouvernment of the People's Republic of China, Chiffre de 2000, sur (http://www.gov.cn/test/2005-07/26/content_17366_3.htm), consulté le 25 octobre 2013.

Anonyme, Wenhua Zhongguo 文化中国, « Les langues de Chine »(http://www.chine-culture.com/chinois/langues-de-chine.php), consulté le 4 novembre 2013.

BALUTET Nicolas, L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d'« hybridité », Le blog des Têtes Chercheuses, publié dans Journée d'études Identité/Identités, (http://teteschercheuses.hypotheses.org/1141), consulté le 28, novembre 2016.

LABORDE Denis, « Éditorial », Socio-anthropologie [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003 (URL : http://socio-anthropologie.revues.org/116), consulté le 26août 2015.

YU Deshu, Tian Wanting 喻德术 田婉婷, « Yinjin pian 20 nian : Piaofang Zengzhang 351bei, Piaojia Zengzhang 11 bei 引进片 20 年：票房增长 351 倍, 票价涨 11 倍 (Films importés en 20 ans : la recette du box-office a été multipliée par 351, le prix de billet par 11) », China News Service 中国新闻网 (http://www.chinanews.com/yl/2013/09-02/5234371.shtml), consulté le 2 septembre 2013.

Table des matières

INTRODUCTION 9

1. POURQUOI FAIRE CETTE THÈSE 9
2. LES CHOIX POUR RÉPONDRE AUX PROBLÈMES 15
   2.1 Le cinéma national chinois 16
   2.2 Le corps. 18
   2.3 La période étudiée : de 1984 à 2012 20
   2.4 Les six films choisis et les quatre réalisateurs 22
3. STRUCTURE DE LA THÈSE 25

CHAPITRE I. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS 29

I.1. LA NATION ET ZHONGHUA MINZU 29
   I.1.1. Du point de vue géographique 35
   I.1.2. La continuité historique 36
   I.1.3. L'héritage de la culture 38
   I.1.4. Linguistique 43
   I.1.5. Le Soi et les Autres 45
I.2. LE CINÉMA NATIONAL 49
I.3. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS 65
   I.3.1. Le premier film chinois : un enregistrement d'une scène de « l'Opéra de Pékin » 68
   I.3.2. Le cinéma : un lien étroit avec le théâtre chinois 69
   I.3.3. Le cinéma et la crise nationale 71
   I.3.4. Le cinéma chinois et le discours national (film du"17ans"et film révolutionnaire) 75
   I.3.5. Détachement de la politique, retour de la réflexion sur la société et la culture 80
   I.3.6. La modernisation et le pluralisme du cinéma chinois 83
I.4. LE CINÉMA NATIONAL CHINOIS À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION 90
   I.4.1. La mondialisation : un environnement plus homogène ? 91
      4.1.1. La mondialisation 91
      4.1.2. Tension entre mondialisation de la culture et l'identité nationale 94
   I.4.2. L'angoisse d'identité du cinéma national 98
   I.4.3. Le cinéma national chinois face à la mondialisation : jeu entre la mondialisation et la nationalité 104
   Conclusion 109

CHAPITRE II. LE CORPS : UNE APPROCHE DE L'IDENTITÉ NATIONALE 111

II.1. POURQUOI ÉTUDIER LE CORPS ? 111
   II.1.1. Le développement de la recherche sur le corps en Occident 111
   II.1.2. Les classifications du corps 116
   II.1.3. Le corps dans la construction de l'identité 117
      1.3.1. Le corps renvoie au monde extérieur 117
      1.3.2. Le corps et l'intérieur du corps 128
         1.3.2.1. Le corps et la psychologie 130

1.3.2.2. Le corps dans la pensée de la phénoménologie 135
1.3.2.3. L'incorporation 138
II.1.4. Le corps dans la société contemporaine *139*
Conclusion *144*
II.2. LE CORPS DANS LA CULTURE TRADITIONNELLE CHINOISE : LA THÉORIE DU QI 146
II.2.1. La base matérielle et spirituelle du corps : Qi *149*
II.2.2. La position du corps dans l'espace cosmique *158*
II.3. LE CORPS DANS LA PRATIQUE TAOÏSTE ET CONFUCIANISTE 163
II.3.1. Le corps dans la pratique taoïste *165*
3.1.1. Comment prolonger la durée de la vie 166
3.1.2. Recherche de l'état de Vide 168
3.1.3. Le corps taoïste dans la réalité 175
3.1.3.1. Boire de l'alcool et se droguer 178
3.1.3.2. Des comportements iconoclastes : je reste comme je suis 182
3.1.3.3. L'affection et l'esthétique dans les comportements 185
3.1.4. L'attirance du shen (神) 187
3.1.5. La pratique corporelle taoïste dans la vie ordinaire 194
II.3.2. Le corps dans la pratique confucianiste *197*
3.2.1. Modèle de l'homme 198
3.2.2. Le rite 201
3.2.2.1. Agit selon le statut social et familial 202
2.2.2.2. Le cœur : une attitude intérieure 204
2.2.2.3. Le rite dans les relations hiérarchiques : un mélange de devoir, de vertu et d'émotions 207
2.2.2.4. La pratique du rite permet de juger l'homme 210
2.2.3. Wei yi 211
2.2.4. L'activité musicale complète la discipline du rite 215
2.2.5. L'Invariable Milieu : un principe d'action 217
2.2.6 La meurtre, le suicide 221
Conclusion *227*
II.4. LE CORPS DANS LE REGARD/ L'ESTHÉTIQUE 229
II.4.1. Le Vide *229*
II.4.2. L'Unité de l'homme et du Ciel *236*
II.4.3. Le Yin et le Yang *243*
II.4.4. La Morale *252*
4.4.1. Le nu 252
4.4.2. La beauté 258

CHAPITRE III. LE CORPS AU CINÉMA 265

III.1. LE CORPS AU CINÉMA : UNE CRÉATION RELIE DEUX ASPECTS 265
III.1.1. L'importance du corps au cinéma *266*
III.1.2. Les éléments qui relient le corps et le cinéma *268*
1.2.1. Être visible et rendre visible 268
1.2.2. Le mouvement 273
1.2.3. L'expressivité 276
III.1.3. Le corps au cinéma : une création relie deux aspects *281*

III.2. LE CORPS AU CINÉMA NATIONAL CHINOIS AVANT 1983 285
III.2.1. Le corps renouvelé selon l'idée nationale *290*
III.2.2. Le corps dans la quête de la liberté et de l'égalité *298*
III.2.3. Le corps selon le modèle social occidental *304*
III.2.4. Le corps dans l'espace public *307*
III.2.5. Du vide (xu) au plein (shi) *310*
III.2.6. La modification de la conception yin-yang *313*

CHAPITRE IV. L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS AU CINÉMA CHINOIS 1984-2012 317

IV.1. L'HOMME SUR LA TERRE JAUNE 317
IV. 1.1 Les années quatre-vingts et Le Sorgho Rouge *317*
1.1.1. Sueur, passion et désir 330
1.1.2. L'alcool, la folie et la collectivité 337
1.1.3. L'urine, une surprise mystérieuse 342
1.1.4. Le sang, la violence et la vengeance 344
Conclusion *351*
IV.1.2 Quitter la terre mais pas la campagne : les films de post cinquième génération *354*
1.2.1. Corps-Terre 361
1.2.2. Corps-Objets-Articles 368
1.2.2.1. Le corps à la télévision et le corps réel 369
1.2.2.2. Conscience du corps 371
1.2.2.3. Répression sexuelle 375
1.2.2.4. Désir fétichiste 381
1.2.3. Corps épuisé 383
1.2.3.1. Vente de son sang 383
1.2.3.2. Compte de l'argent 386
1.2.3.3. Devant la télévision 388
Conclusion *389*
IV. 2. CORPS REBELLE 391
IV. 2.1. Les films des réalisateurs de la sixième génération *395*
2.1.1. Le corps : un témoin de l'homme qui grandit et qui change 410
2.1.2. La recherche d'un père idéal : Xia 侠 414
2.1.3. Survivre dans Jiang hu : spectacle des corps dans la sous-culture 425
2.1.3.1. Corps vagabond 426
2.1.3.2. Corps rock 427
2.1.3.3. Sortir de la décadence 430
2.1.3.4. Les femmes dans Jiang hu 433
Conclusion *435*
IV.2.2. Le cinéma populaire des années quatre-vingt-dix *437*
2.2.1. L'hybridité du corps : corps affronte les circonstances 449
2.2.1.1 Autre possibilité du corps : corps de style hybride 450
2.2.1.2. La multiplicité de l'identité à travers le déguisement 457
2.2.2. Guérir l'esprit des hommes contemporains à travers des expériences corporelles 460
2.2.3. Le corps qui joue et le corps qui agit de façon spontanée 467

Conclusion *472*
IV.3. CORPS SACRIFIÉ 475
IV.3.1. Les superproductions chinoises : le cas de Héros *476*
3.1.1. Le corps entre le Wen et le Wu 489
3.1.1.1. Wu : La dissolution de la violence 491
3.1.1.2. La transformation de wu en wen et la supériorité de wen. 494
3.1.2. Le corps et le plaisir du regard 499
3.1.2.1. L'importance de la star, de l'apparence, de la couleur, de la plastique et de l'environnement 500
3.1.2.2. Beauté de l'homme et de la femme : de l'habileté extravagante et de l'ingéniosité excessive 505
3.1.3. Le corps sacrifié 511
3.1.3.1. Un sacrifice pour la « nation » ou pour tian xia (tous les peuples sous le ciel) ? 511
3.1.3.2. Un sacrifice pour le commerce 516
Conclusion *518*
IV.3.2 Les superproductions du film dominant : le cas de Héros de guerre *520*
3.2.1. Révolution : au nom du besoin du corps 533
3.2.1.1 La faim 533
3.2.1.2 La saleté 535
3.2.2. La ruine du corps : blessure, torture et mort 539
3.2.2.1. Perception corporelle dans les films de guerre 540
3.2.2.2. Recherche des cadavres : le pays paye sa dette aux individus 543
3.2.3. La caractéristique masculine : yang gang 548
Conclusion *557*

CONCLUSION **561**

1. L'évolution du cinéma chinois à travers la représentation du corps *561*
2. Les réponses aux questions *567*
3. Les problèmes remarqués *574*

FIGURES **577**

BIBLIOGRAPHIE **587**

TABLE DES MATIÈRES **617**

Résumé :

À partir de la réforme économique chinoise de 1978, et en liaison avec le changement de la société chinoise, l'échange entre le cinéma chinois et celui de l'étranger est de plus en plus fréquent. Dans ce contexte, les réalisateurs chinois veulent montrer au monde entier leurs films et leur savoir faire, en mettrant en valeur leur propre identité culturelle. Au milieu de la théorie cinématographique chinoise se développe un courant d'idée sur l'identité nationale du film chinois. Les cinéastes chinois doivent-ils s'inspirer plutôt de la mondialisation ou de l'esprit chinois, c'est une question que se posent souvent les cinéastes chinois durant ces trois dernières décennies. Le corps est un thème caractéristique de l'identité nationale qui se situe à la jonction entre le cinéma, l'homme, la culture et la société. A travers la représentation du corps, cette thèse montre que la mondialisation et la volonté de conserver l'identité nationale influencent ensemble le développement du cinéma chinois de ces trente dernières années, surtout dans la création artistique. Grâce à la mondialisation les cinéastes chinois se rendent compte de la singularité nationale et ont la volonté de développer le cinéma chinois tout en représentant l'identité nationale. Même si la mondialisation permet aux Chinois une vision du monde plus large et plus lointaine, les films qui représentent les éléments liés à leur vie ou à leur culture locale attirent toujours les spectateurs.

Mots clés : cinéma national chinois, identité, mondialisation, corps.

Summary:

From the dawn of economic reform in 1978, through the transformation of Chinese society, exchanges between foreign cinema and China are becoming more and more frequent. Chinese directors desire to share their films and cultural heritage to the world, while maintaining their own identity. A movement of new ideas about the national identity of Chinese film is developing at the heart of their cinematographic theory. Whether Chinese filmmakers should be inspired by globalization or not, is a question that they have often asked themselves in the past three decades. The body is a special subject which shows national identity. We can witness the evolution of film, humans, culture and society, through research in the body. Through the representation of the body, this thesis shows that globalization and the desire to preserve the national identity have influenced the development of Chinese cinema in the past thirty years, mainly through an artistic aspect. Due to globalization, Chinese filmmakers are aware of the national singularity and have the will to develop Chinese cinema while representing national identity. Even though globalization allows the Chinese to take a broader view of the world, films that represent elements related to their life or local culture always attract spectators.

Keys words: Chinese national film, identity, globalization, body