



HAL
open science

Les tabous et l'autocensure : la sexualité, la violence et le politiquement correct dans les films de Zhang Yimou

Wei Sun

► **To cite this version:**

Wei Sun. Les tabous et l'autocensure : la sexualité, la violence et le politiquement correct dans les films de Zhang Yimou. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2019. Français. NNT : 2019MON30003 . tel-02918132

HAL Id: tel-02918132

<https://theses.hal.science/tel-02918132>

Submitted on 10 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Préparée au sein de l'école doctorale 58

Et de l'unité de recherche RIRRA21

Spécialité : **Études cinématographiques et
audiovisuelles**

Présentée par **SUN Wei**

Les tabous et l'autocensure: La sexualité, la violence et le politiquement correct dans les films de Zhang Yimou

Tome 1

Soutenue le 14 mars 2019 devant le jury composé de

Monsieur Michel CADÉ, Professeur à l'Université de Perpignan, Président du jury

Monsieur Angel QUINTANA, Professeur à l'Université de Gerone (Espagnol), Rapporteur

Madame Marion POIRSON-DECHONNE, Maître de conférences/HDR à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, Directrice de thèse

Madame Claire PICOD, Professeur à l'Université de Perpignan, Examinatrice

Résumé

Les tabous et l'autocensure : la sexualité, la violence et le politiquement correct dans les films de Zhang Yimou

Dans un film, la sexualité, la violence et le politiquement correct sont toujours les tabous qu'il faut traiter avec précaution. Malgré la mise en place de la classification cinématographique au monde occidental, le législateur s'empare quand même du contrôle des films au nom de la protection de la jeunesse, pas davantage en République populaire de Chine, le pouvoir communiste qui reste encore au XXI^e siècle un régime autoritaire, a le pouvoir absolu des autocrates sur la création artistique. Par là, les tabous, en particulier le politiquement correct, sont interdits de toucher, et la censure omniprésente s'accompagne toujours du processus de la production du film, dont la conception du plan, la genèse du scénario, la réalisation, et la diffusion, provoque le réalisateur à faire l'autocensure lors de la création cinématographique.

En tant que leader des cinéastes chinois à notre époque, Zhang Yimou est plutôt un signe légendaire qui témoigne du développement du film chinois, et ses œuvres abondantes, tant en quantité qu'en diversité, servent d'un objet parfait à l'analyse. La plupart de ses œuvres se réalisent à l'aide de l'adaptation cinématographique du texte. Par là, un contraste entre les deux modes d'expression, celui du récit et celui d'audiovisuel, met en relief l'altérité qui nous permet d'avancer notre étude sur la mise en scène de la sexualité, de la violence et du politiquement correct sur l'écran et l'autocensure de notre réalisateur lors de la création cinématographique.

Notre étude se propose d'analyser le traitement des tabous par Zhang Yimou au cours de la création cinématographique dans le but de contourner la censure des autorités. Trois axes principaux de recherche ont été privilégiés dans ce travail : l'analyse de la censure cinématographique, son histoire, ses lois et règlements en droit du film, l'analyse de l'interview de Zhang Yimou à la télévision, et à la description de ses coopérateurs, et

l'analyse en détail des œuvres filmiques de Zhang Yimou.

Mots clés : censure, cinéma, Chine, Zhang Yimou, adaptation

Abstract :

Taboos and self-censorship : Sexuality, violence and political correctness in Zhang Yimou's films

In a movie, sex, violence, and political correctness are often taboos. These taboos need to be handled with caution. Although the film grading system in Western countries has been established, those legislators still use cessation as an excuse to control the film in order to protect the minors. Moreover, as far as the People's Republic of China is concerned, as one of the few remaining authoritarian regimes in the 21st century, the Communist regime has absolute arbitrary control over artistic creation. Therefore, these taboos, especially political correctness, are not allowed to touch. The ubiquitous review is often accompanied by the entire process of film production, which involves conception, script-writing, filming, and distribution, prompting the director to constantly self-censorize the film and television creation process.

As the leader of the contemporary Chinese film, Zhang Yimou is almost a legendary symbol, he witnessed the development of Chinese film. And his rich works, both in quantity and diversity, are undoubtedly the perfect research subject. Most of his works are derived from the adaptation of literature to film. The two different expression modes of literature and film, one is the textual expression, and the other is the audiovisual presentation, which forms a sharp contrast. The contrast helps us to study how to present sexuality, violence, and political correctness on the screen, as well as the director's self-censorship during film-making.

Our research focuses on analyzing that how Zhang Yimou is handling of these taboos in the film-making process, thus avoiding the review of those in power. This paper mainly cuts into three latitudes: Firstly, for the study of film censorship, the study of its history, legal rules and articles. Secondly, the analysis of Zhang Yimou's TV interviews and the descriptions of his collaborators, and finally a detailed and indepth analysis of Zhang

Yimou's works.

Keywords: Censorship, movie, China, Zhang Yimou, adaptation

Tous mes remerciements à ma directrice de recherches,
Madame Marion Poirson,
Pour sa bienveillance, ses conseils précieux et son soutien sans faille durant la
rédaction de la thèse.

Tous mes sentiments de gratitude aux gens que j'ai rencontrés tout au long de mes recherches, spécialement à Madame Nancy Balard, qui m'ont beaucoup aidé.

A la mémoire de mon père et à celle de ma mère. Une profonde gratitude pour leur soutien de loin, spécialement mon père, qui m'a soutenu mes études jusqu'au dernier instant de sa vie.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AERFT	Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision
HK	Hong Kong
JO	Jeux Olympiques
JP	Japon
MPAA	Motion picture association of America
OMC	Organisation mondiale du commerce
PCA	Production code administration
PCC	Parti communiste chinois
RC	République de Chine
RPC	République populaire de Chine
URSS	Union des républiques socialistes soviétiques
USA	États-unis

NOTE AUX LECTEURS

Les films que nous avons visionnés proviennent de différents supports, dont une grande majorité sur dvds que j'ai achetés en France, tandis que d'autres ont été vus sur TV6 en CCTV (la sixième chaîne de télévision nationale de RPC, thématique au cinéma), sur internet ou au cinéma. Nous avons choisi les versions intégrales autant que possible.

Nous avons reproduit les images dans ce travail à l'aide des captures d'écran à partir des versions intégrales sur dvd et sur internet.

La mise en forme des titres de films dans notre étude s'organise par l'intitulé officiel anglais, ou français. En cas d'aucune traduction officielle qui n'a pas été faite, le pin yin sera utilisé, et les caractères y attachent juste après.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	16
Délimitation du sujet	33
Axes de recherche	51
1. Les sources.....	51
a) Les films.....	52
b) Les mémoires, les entretiens et les notes des proches de Zhang Yimou	53
c) Les interviews exclusives de Zhang Yimou.....	56
2. La bibliographie.....	56
PREMIÈRE PARTIE	61
LA SEXUALITÉ ET L'AUTOCENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	61
Chapitre I	63
LA SEXUALITÉ SUR GRAND ÉCRAN	63
Chapitre II	71
LE DÉSIR SEXUEL ET LA FIGURE DE LA FEMME DANS LES FILMS DE ZHANG YIMOU	71
Chapitre III	74
L'APPLICATION DE LA COULEUR AUTOUR DE LA SEXUALITÉ	74
Section I.....	83
LA REPRÉSENTATION EXPRESSIVE DE LA COULEUR	83
1. L'emploi chromatique dans l'art populaire chinois	84
2. La représentation expressive de la couleur autour de la sexualité et du	
désir amoureux : À l'exemple de <i>Le Sorgho rouge</i>	90
Section II.....	104
LE SYMBOLISME CHROMATIQUE : LA MÉTAPHORE ET LA MÉTONYMIE	104
1. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la	
sexualité : À l'exemple du tissu rouge et de la lingerie de femme dans le	
film <i>Judou</i>	107
2. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la	
sexualité : À l'exemple de la lanterne rouge et du massage aux pieds dans	

le film <i>Épouses et concubines</i>	116
Section III.....	127
UNE NARRATION CHROMATIQUE.....	127
1. Cinq versions d’histoire mises en scène en cinq couleurs particulières 131	
2. La passion, la jalousie, et le désir d’amour dans la version rouge d’histoire.....	133
CONCLUSION.....	138
Chapitre IV.....	140
LA POINT DE VUE VOYEURISTE FACE À LA CENSURE DE SEXUALITÉ 140	
Section I.....	141
LE VOYEURISME ET LE FILM.....	141
Section II.....	148
LA POINT DE VUE VOYEURISTE ET LA MOTIVATION MORALE FACE À LA SCÈNE ÉROTIQUE – À L’EXEMPLE DE <i>JUDOU</i>	148
1. L’analyse sur l’adaptation cinématographique du texte en matière de la proportion de la description du voyeurisme.....	148
2. Deux types de voyeurisme.....	149
3. Le voyeurisme, une préparation indispensable de l’adultère.....	154
Chapitre V.....	157
LA THÉÂTRALITÉ, LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE AUTOUR DE LA SEXUALITÉ.....	157
Section I.....	159
LES RITES DIONYSIAQUES ET LE CULTES DU SEXE AU FILM <i>LE</i> <i>SORGHO ROUGE</i>	159
Section II.....	162
LES RITES DE L’ALLUMAGE ET DE L’EXTINCTION DES LANTERNES ROUGE AU FILM <i>ÉPOUSES ET CONCUBINES</i>	162
Section III.....	165
LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE ET CONTOURNEMENT DE LA CENSURE.....	165
DEUXIÈME PARTIE.....	168
LA VIOLENCE ET L’AUTOCENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	168
Chapitre I.....	171
LA VIOLENCE ET SES CONNOTATIONS	171
Chapitre II.....	175
LE GLISSEMENT DE LA VIOLENCE AU CINÉMA.....	175
Section I.....	176
LA NAISSANCE DE LA VIOLENCE AU CINÉMA ET SON ÉVOLUTION	176
Section II.....	183

L'APPARITION DE LA CENSURE AUTOUR DE LA VIOLENCE À L'ÉCRAN ET LA TYPIFICATION DU FILM DE VIOLENCE.....	183
Section III.....	187
LA LIBÉRALISATION DE LA VIOLENCE AU CINÉMA	187
Section IV.....	193
LA VIOLENCE AU FILM NÉO-NOIR.....	193
Chapitre III.....	200
L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE AU FILM CHINOIS	200
Chapitre IV	205
<i>KEEP COOL</i> : UN MODE D'EXPRESSION PARODIQUE ET HUMORISTIQUE DE LA VIOLENCE.....	205
Section I	207
LA DRAMATISATION À L'ADAPTATION DU FILM	207
Section II.....	212
LA CAMÉRA TREMBLÉE	212
Section III.....	221
LES PAROLES ET LA VIOLENCE VERBALE.....	221
Section IV.....	231
LA PROPAGANDE JURIDIQUE ET MORALE.....	231
CONCLUSION	237
Chapitre V.....	239
<i>Shanghai Triad</i> : LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO, LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES ET LE SUSPENSE HALETANT.	239
Section I	240
LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO	240
Section II.....	243
LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES.....	243
Section III.....	246
L'EFFET SONORE, L'OMBRE, L'OBJET UTILISÉ ET LE FILTRE ROUGE	246
Chapitre VI.....	255
<i>Hero</i> : LA CHORÉGRAPHIE ET LE CHROMATISME, UNE REPRÉSENTATION ATYPIQUE DE LA VIOLENCE	255
Section I	258
LE SYSTÈME DE SYMBOLE CHROMATIQUE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX.....	258
Section II.....	268
LA CHORÉGRAPHIE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX.....	268
La conception artistique du lavis chinois	269
La chorégraphie d'action d'arts martiaux	271

TROISIÈME PARTIE	277
LES FILMS DE ZHANG YIMOU ET LA CENSURE POLITIQUE	277
Chapitre I.....	280
LA PROPAGANDE POLITIQUE DU FILM CHINOIS.....	280
Section I.....	283
JIANG ZEMING ET SON CONCEPT « LES TROIS REPRÉSENTATIONS »	283
Section II.....	287
HU JIN TAO ET SON CONCEPT « SOCIÉTÉ HARMONIEUSE».....	287
Section III.....	292
LE RÊVE CHINOIS DE XI JINPING SUR GRAND ÉCRAN	292
Chapitre II.....	295
LA REPRÉSENTATION POLITIQUEMENT CORRECTE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	295
Section I.....	297
<i>QIU JIU, UNE FEMME CHINOISE</i> ET LA JUSTICE JUDICIAIRE.....	297
Section II.....	302
<i>PAS UN DE MOINS</i> ET L'ÉGALITÉ DU DROIT D'ÉDUCATION.....	302
Section III.....	305
<i>HAPPY TIMES</i> ET LA TENDRESSE DE L'HUMANITÉ SOCIALISTE	305
Chapitre III.....	311
LA RÉINVENTION D'UNE HISTOIRE DÉFORMÉE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	311
Section I.....	313
<i>VIVRE !</i> ET L'EMBELLISSEMENT DE L'HISTOIRE CATASTROPHIQUE	313
Section II.....	320
<i>SOUS L'AUBÉPINE</i> ET L'AMNÉSIE DU PASSÉ SOMBRE	320
Section III.....	326
<i>COMING HOME</i> ET LA RÉCONCILIATION DU TEMPS PASSÉ DÉSASTREUX	326
CONCLUSION.....	342
BIBLIOGRAPHIE.....	349
1. Dictionnaires.....	349
2. Ouvrages	350
A. Ouvrages concernant la censure.....	350
B. Ouvrages sur le cinéma	351
C. Ouvrages sur Zhang Yimou et ses œuvres.....	354
D. Ouvrages sur la Chine	356
E. Ouvrages complémentaires	357
3. Articles	360
A. Articles sur le cinéma.....	360

B. Articles sur Zhang Yimou et ses œuvres	362
C. Articles complémentaires	363
5. Sites internet	368
FILMOGRAPHIE	370
Par année et nom de réalisateur	370
ANNEXES.....	378
ANNEXE I	379
La biographie de Zhang Yimou	379
ANNEXE II.....	382
Chronologie des dynasties chinoises	382
ANNEXE III	384
L'image des filles d'honneur au film <i>La Cité interdite</i>	384
ANNEXE IV	385
Un comparaison entre la photo filmique dans <i>La Cité interdite</i> et le dessin de « La fête des pêches ».....	385
ANNEXE V	386
« Suzanne et les vieillards »	386
ANNEXE VI.....	387
«Phryné devant l'Aréopage ».....	387
ANNEXE VII.....	388
Le plan du desperado qui tire face à la caméra au film <i>Le Vol du grand rapide</i>	388
ANNEXE VIII	389
La figure du duel dans le forêt des bambous au film <i>Tigre et Dragon</i>	389
ANNEXE IX.....	390
Réglementation concernant les films. Décret n° 342 du Conseil des affaires d'État (La traduction d'Isabelle ANSELME)	390
INDEX DES NOMS	421
TABLE DES MATIÈRES	424

INTRODUCTION

Lors de la mise en scène des films de Zhang Yimou, le spectateur est toujours fasciné par les techniques d'esthétique s'employant exclusivement pour contourner la censure dans ses œuvres : des lanternes rouges incarnant l'objet à la fois du désir sexuel et de l'aspiration aux faveurs du maître des *Épouses et concubines*¹, aux tissus versicolores faisant allusion à la passion irrésistible d'adultère de *Judou*², et au-delà, un kaléidoscope des couleurs où s'entremêlent des scènes érotiques, de combattants, et de *flash-back* de *Hero*³, des théâtralités telles que les rites dionysiaques à la louange de la vivacité de la vie et les cahots du palanquin représentant l'ardant désir amoureux de *Le Sorgho rouge*⁴, au ballet de *Zhongzi*⁵ de *Coming home*⁶ en tant que métaphore du contexte spécifique qu'est la grande Révolution culturelle, des indices omniprésents du politiquement correct. Bien qu'il soit l'un des plus grands réalisateurs et cinéastes chinois, couronné de succès et dont les chefs-d'œuvre même s'imposent dans les grands festivals internationaux et séduisent un public mondial, Zhang Yimou, ne peut échapper à la censure des autorités chinoises que manipulent principalement les organes censoriaux tels que le Ministère de

¹ ZHANG Yimou, 大红灯笼高高挂, Dahong denglong gao gao gua, *Épouses et concubines*, HK, RPC, Taïwan, 1991, 125 min.

² ZHANG Yimou, 菊豆, Judou, *Judou*, RPC, JP, 1990, 95 min.

³ ZHANG Yimou, 英雄, Yingxiong, *Hero*, HK, RPC, 2002, 99 min.

⁴ ZHANG Yimou, 红高粱, Hong Gaoliang, *Le Sorgho rouge*, RPC, 1987, 91 min.

⁵ Zhongzi Wu, 忠字舞, la danse populaire destinée à rendre hommage à la cause prolétarienne et à son leader, Mao, pendant la grande Révolution culturelle.

⁶ ZHANG Yimou, 归来, Guilai, *Coming home*, RPC, 2014, 109 min.

la Culture⁷, le Département de la Propagande du Comité central du Parti Communiste de Chine(PCC)⁸ et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision (AERFT)⁹. En quelque sorte, tous les cinéastes chinois doivent se plier aux exigences censoriales omniprésentes dans le secteur cinématographique sous la pression du Parti communiste chinois.

Que se cache-t-il ainsi derrière ces ombres de la censure qui s'impose avec une telle puissance et qui est plus souvent nuisibles à la créativité des œuvres artistiques et littéraires ? Avant de répondre à cette question, il nous faut clarifier explicitement la définition du terme « censure » et expliquer son évolution sémantique et des connotations au sens large. Certes, la définition récente du mot « censure » au sens large est « *le plus souvent associée à des aspects considérés comme 'négatifs', à différents niveaux : matériel, mais surtout idéologique* »¹⁰, à quoi s'ajoutent les synonymes « *blâme, réprobation, sanction, condamnation, interdit* »¹¹ proposés par le Petit Robert pour le terme « censure », mais la censure n'endosse pas toujours un sens négatif ; du moins, son origine revêt un caractère neutre. En réalité, le sens originnaire du terme « censure » remonte au poste de censeur de l'époque de la république romaine dont la charge de deux magistrats de haut rang s'appelait « Censura ». Et ces deux magistrats étaient en charge le *census*, il s'agit d'un registre des citoyens romains et de leurs propriétés et a été établi pour la première fois sous le règne de Servius Tullius, cinquième roi de Rome. A cette époque donc, la censure était simplement le recensement des citoyens ou de leurs biens, au sens plutôt neutre.

Or, la signification du terme change au fil du temps, et finalement, la censure se met à remplir une mission de limitation arbitraire ou doctrinale de la liberté d'expression, autrement dit, un rôle liberticide. Elle passe par l'examen par le détenteur d'un pouvoir reçu des autorités politiques ou étatiques et des lobbies (groupes de pression) des livres,

⁷ 中华人民共和国文化部

⁸ 中国共产党中央委员会宣传部

⁹ 中国国家新闻出版广电总局

¹⁰ Catherine VIOLET&Claire BUSTARRET(dir.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p.9.

¹¹ *id.*

journaux, autobiographies, romans, pièces de théâtre, peintures, photographies, films ou même chansons, etc., et ce tout au long du processus de création, de production et de diffusion au public. En bref, la censure s'exerce *grosso modo* dans le domaine du texte et de l'art.

En tant que forme de contrôle, la censure, dans son acception la plus large, semble avoir existé depuis la nuit des temps, sous divers aspects et avec des objectifs variés. Comme le disait Catherine VIOLLET dans son article inscrit au recueil *Genèse, censure, autocensure* : « *Adoptant au gré des époques, des lieux et des pouvoirs en place des allures changeantes, officielles ou officieuses, systématiques ou arbitraires, visibles ou discrètes, les faits de censure font partie d'une culture donnée, à tel moment de son histoire, et en dessinent les contours négatifs, à travers ses tabous* »¹². Les phénomènes de censure, ses objets, modalités, fonctionnement et sa portée se trouvent bel et bien sous plusieurs formes : dans les divers contextes politiques, culturels, ou bien religieux, qui se présentent souvent dans les sociétés occidentales contemporaines sous des formes plus insidieuses mais tout aussi efficaces grâce à la liberté d'expression, de pensée et d'opinion assurée par de nombreux codes jurisprudentiels tels que la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen du 10 décembre 1948 conclue sous l'égide des Nations unies, la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales du 4 novembre 1950 en Union Européenne, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen du 26 août 1789 toujours en vigueur en France, la loi du 29 juillet 1881¹³, ou encore la Constitution américaine dont découle une série du processus jurisprudentiels se composant de sept configurations : la vigilance, l'alerte, la controverse, la polémique, le procès, la crise et la normalisation¹⁴. La censure se retrouve également dans d'autres sociétés, sous des formes plus arbitraires et plus violentes, sous la pression des autorités politiques, étatiques, et parfois même religieuses, pouvant se caractériser par : l'omission de certains passages de l'œuvre, la modification de l'œuvre, l'interdiction de

¹² *ibid.*, p.7.

¹³ *ibid.*, p.17-19, pour une vue d'ensemble de la chapitre sur *Contraintes et limites juridiques : un panorama* par Emmanuel PIERRAT.

¹⁴ Olivier CAÏRA, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915 – 2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005, pour une vue d'ensemble.

diffusion, le retrait du «visa d'autorisation», et pouvant aller jusqu'à une amende, ou encore une condamnation et la prohibition des œuvres de l'auteur. La Chine serait un archétype de la censure comme telle, et certains cas extrêmes, bien au-delà de cela, allant par exemple jusqu'à l'emprisonnement d'un auteur, l'autodafé ou la « fatwa » dans les pays fondamentaliste du Moyen-Orient. Ainsi, étant données les modalités protéiformes du terme et dans son acceptation courante aussi vaste, floue, polysémique et ambiguë, serait-il possible de bien appréhender la nature même de toute réflexion d'ensemble sur la censure ? Son fonctionnement et sa portée ? En effet, il y a donc deux axes d'analyse combinés et croisés permettant de mettre en lumière un tronc commun de la censure, dont l'un de la forme, et l'autre du fond (contenu).

La forme de la censure de l'œuvre a pour charge d'ouvrir la perspective d'une synthèse d'un ensemble d'études de cas variés quant à la portée, aux modalités, et au fonctionnement des faits de censure. « *Quels que soient sa forme, ses objets et ses modalités, la censure d'une œuvre se situe au point de rencontre, à l'interface entre création et société* »¹⁵, donc, les faits de censure n'ont pas seulement affaire aux manipulations d'œuvres, mais impliquent des intervenants qui, en fonction de leurs propres rôles sociaux au processus des phénomènes de la censure de l'œuvre, se composent principalement du créateur, du producteur et du récepteur. En général, le créateur de l'œuvre ne se limite pas seulement au créateur *stricto sensu* lui-même, mais également intègre des proches du créateur qui interviennent parfois, de leur propre intention, dans la création de l'œuvre. Comme l'investisseur pécuniaire et juridiquement responsable de l'œuvre, le producteur semble-t-il inéluctablement impliqué dans les faits de censure. Et *last but not least*, le récepteur sera un chaînon non négligeable dans le processus, des faits de censure à la diffusion de l'œuvre. Autrement dit, attendu leur corrélation sociologique, l'œuvre, le créateur, le producteur, et le récepteur, ces quatre objets ciblés seront l'essentiel pour nous de clarifier ces phénomènes de censure, au niveau de la forme, au cours de l'évolution de l'œuvre, de sa genèse, sa création, son

¹⁵ Catherine VIOLET&Claire BUSTARRET(dir.), *op.cit.*, note 7, p. 9.

élaboration et, jusqu'à sa publication, sa diffusion, et sa réception.

A l'exception de certains cas extrêmes où la censure s'accompagne d'une destruction pure et simple de l'œuvre, la plupart du temps, les faits de censure ont une portée plus limitée, visant à transformer l'œuvre. La manipulation censoriale d'une œuvre textuelle s'incarne *grosso modo* en caviardage, phrases noircies, feuillets arrachés, lambeau de page découpée, voire suppression totale s'il cela est nécessaire.

A l'égard des créateurs concernés, excepté l'auteur *stricto sensu*, mais y compris ses proches comme sa famille, sa parentèle, et ses amis, ainsi que d'autres intervenants qu'il s'agisse d'éditeurs ou libraires. Dans le cas de la censure du *Journal* de Marie BASHKIRTSEFF, jeune auteure et peintre d'origine russe, on peut trouver des indices que Mme Bashkirtseff, la mère de la jeune auteure, qui conserva les manuscrits, les zébrant parfois de ses commentaires, s'appliqua dans une certaine mesure à faire partie de la censure du *Journal* de sa fille, et « *sachant qu'elle ne pourrait bientôt plus exercer de contrôle sur ce texte, elle supprima alors les morceaux dont la lecture lui était intolérable* »¹⁶, car il y a des révélations désagréables sur la famille Bashkirtseff. Par ailleurs, « *plusieurs de ses proches, dont Maurice Barrès, l'avaient pressée de le faire* »¹⁷. D'autre genre d'intervention puissante provenant des amis proches s'avère chez André GIDE. Lorsqu'il était prêt à publier d'une manière intacte son *Retour de l'URSS*, il subit des pressions. Plusieurs de ses amis de gauche s'entremirent pour qu'il diffère la sortie de son ouvrage. Tous arguèrent du caractère inopportun d'une telle publication au moment où l'Union soviétique, qui jusque-là avait décidé de ne pas intervenir, s'engageait officiellement dans la lutte armée aux côtés des républicains espagnols¹⁸. De plus, il faut ajouter à cela une intervention non négligeable de l'éditeur par un procédé assez subtil qui est l'embellissement d'« *un point de vue éditorial, littéraire, et commercial* »¹⁹, la méthode permettant au lecteur de franchir sans peine l'écart qui sépare l'œuvre brute de

¹⁶ *ibid.*, p. 118.

¹⁷ Première lettre de Mme Bashkirtseff à Camille Couderc, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale de France, N.a.Fr. 12391, datée de 1912 ; cité par Catherine VIOLET & Claire BUSTARRET (dir.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p.118.

¹⁸ Pierre HERBART, « La Ligne de force », Gallimard, 1958, rééd. Coll. *Folio*, 1980, p. 139.

¹⁹ *ibid.*, p. 122.

celle communiquée, afin de lui faire l'envisager dans le contexte de l'époque, et à la poursuite du succès commercial.

En réalité, face à la censure dont non seulement l'auteur, mais également l'éditeur ayant sans aucun doute des liens de solidarité avec ce premier, sont victimes. La position de l'éditeur est parfois aussi difficile que celle de l'auteur. À part le risque des dégâts pécuniaires, l'éditeur qu'il faut « *estimer diffamatoires pour des tiers et dont la publication est susceptible d'entraîner à sa charge une responsabilité civile et des peines correctionnelles* »²⁰ lorsqu'il est inéluctable d'être au péril de la provocation, et de la subversion des normes, en intégrant le rapport à la censure. Il doit jongler véritablement *per se* avec l'ensemble de ces données touchant au droit de l'information et celui de l'auteur. Ces droits souvent assez contraints, à tort ou à raison, sont toujours un des facteurs essentiels de la censure lorsque l'œuvre est rendue publique ; le droit d'information recouvre les infractions de presse telles que les provocations, les informations sur les chefs d'État, la justice, et l'outrage aux bonnes mœurs, et d'autre en prise directe avec l'intime, désigné sous le terme de « droits de la personnalité » et la notion d'atteinte à la vie privée, alors que le droit d'auteur, lié à la propriété littéraire et artistique, se compose des droits pécuniaires et ceux moraux, qu'il s'agisse de l'abus de citations, des citations d'inédits, et du problème des correspondances.

Au dernier chaînon des faits censoriaux de la littérature, le poids du lecteur mérite tout de même d'être pris en considération. Il se sert toujours des critiques littéraires, et devient un veilleur le plus populaire de la censure littéraire.

En comparaison de la censure du texte littéraire, la censure cinématographique aurait l'air plus sévère, plus radicale que celle du texte, autant en profondeur qu'en étendue, souvent d'une manière violente et brutale, comme Jean-Luc DOUIN le précise en ces termes :

La censure (au cinéma) est multiforme. Elle émane du haut (ministres,

²⁰ Catherine VIOLET&Claire BUSTARRET(dir.), *op.cit.*, note 7, p35.

dictateurs) ou du bas (lignes de décence, bombes anonymes) ; elle mutile, coupe (une phrase, une scène), interdit (aux mineurs, à tout le monde) ; elle s'opère avant le tournage (sur lecture des scénarios), pendant ou après ; elle saisit, elle séquestre, elle brûle les négatifs ; [...] elle bafoue les droits d'expression, condamne les cinéastes, les tyrannise, les enferme, les tue. Elle trahit, chez ceux qui l'exercent, de la bêtise, de l'intolérance, de la haine, du mépris, de la peur.²¹

Alors, pour quelle raison la censure cinématographique s'avère-t-elle plus draconienne que celle du texte ? En effet, en premier lieu, c'est la multiformité cinématographique qui détermine les nuances des phénomènes censoriaux entre les deux modes d'expression, celui du récit et du film. Le « Septième art », s'incarnant en combinaison d'art et des sciences technologiques, s'unissant avec « *le récit scriptural de la littérature, la fiction imaginaire de la poésie, la représentation scénique et la perception spectaculaire du théâtre, le contraste entre le premier plan et l'arrière plan ainsi que le gros plan du dessin, la conjugaison du bondissement de la musique, et la construction structurale de l'architecture* »²². Pour ainsi dire, Le film est une composition des conventions visuelles de la scène théâtrale et celles des arts plastiques, où l'on transforme un espace tridimensionnel donné arrangeant des objets et des personnages en une « image » bidimensionnelle de la réalité.²³ Il ne se réduit pas plus qu'à une suite de photographies, qui s'accompagne toutefois du son, du montage, du mouvement, de la mise en scène, et de l'action. En bref, la multiformité du « Septième art » le rend plus prestigieux, et ses spectacles audiovisuels, souvent émouvants, seraient plus aptes à remuer l'âme du spectateur que la réception du récit littéraire qui dépend plutôt de

²¹ Jean-Luc DOUIN, *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites*, Paris, PUF, 1998, p.4.

²² Cf. « [...]从文学中学到了情节叙述与细节描写, 学到了诗意的意象; 从戏剧中学到了演员表演和现场调度; 从绘画中学到了前景和背景的层次之分及用光影、特写来突出物像的重要部分的方法; 从音乐中学到了跳跃式的连接方法; 从建筑中学到了建筑的整体性及其结构方法等», CHENG Huizhe, *Dianying dui xiaoshuo de kuayue – Zhang Yimou yingpian yanjiu*, (« 电影对小说的跨越—张艺谋影片研究 »), Pékin, Maison d'édition du film chinois, 2010, p.215.

²³ Cf. « *In movies, [...], a blend of the visual conventions of the live theater with those of the plastic arts. [...] the filmmaker arranges objects and people within a given three-dimensional space. But once this arrangement is photographed, it's converted into a two-dimensional image of the real thing* », Louis GIANNETTI, *Understanding movies*, New Jersey, A Simon&Schuster Company, 1993, 6^e éd., p.38. À ma traduction.

l'imagination du lecteur. En deuxième lieu, ces deux modes d'expression induisent individuellement deux modes de diffusion : Le texte est « *prédestiné à la lecture ad libitum* »²⁴ qu'on peut arrêter ou avancer à sa guise, dont la lecture est un passage plutôt individuel, tandis que le film est « *a priori pour la perception immédiate et permanente* »²⁵, ainsi la perception du spectacle est un événement plutôt collectif. Donc, les événements collectifs audiovisuels du « Septième art » lui amènent une importance plus considérable, ce qui a tendance à avoir une certaine emprise sur le spectateur. Attendu son influence plus populaire et sa spécificité collective, il est susceptible d'attirer l'attention des autorités, ce qui donnera lieu à une censure plus violente et plus brutale, et qui en même temps, sera enclin à être un bon outil de propagande.

Le « Septième art » est un produit spécifique si multiforme qu'on ne peut pas le définir facilement en Chine. Il manifeste à la fois la valeur artistique, marchande, éducative, propagatrice, et divertissante. Alors « *le réalisateur est toujours à la poursuite de l'art, le producteur s'intéresse principalement au bénéfice commercial, et le gouvernement s'attache fermement à l'idéologie et à l'éducation* »²⁶.

Bien évidemment, si l'on remonte dans la vie passée du cinéma chinois, on peut rendre compte qu'il est intimement lié aux événements politiques qui ont jalonné son histoire.²⁷ Le film chinois vit le jour dans les années 1920, une période qui connaissait une certaine effervescence d'un point de vue politique avec la chute de l'Empire des Qing et la mise en place d'une république en 1912, où l'État intervient très peu dans le monde du cinéma. Et les années 1930, une parenthèse entre l'embrasement de la guerre civile et le choc de la seconde guerre mondiale, où le gouvernement nationaliste régnant a exercé un contrôle accru sur le cinéma : tout sujet qui caractérisait la figure des Chinois d'une façon humiliante a été interdit. A partir de 1937, une année qui ouvrit une ère où la

²⁴ Shenghui LU, *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Paris, Peter Lang·Bern, 1999, p. 48.

²⁵ *id.*

²⁶ Cf. « [...] 你看导演永远谈艺术, 发行人永远谈商业, 政府永远要谈意识形态和教育意义。 », L'Association des cinéastes chinois, *L'essai sur « Hero »* (Xiaolun Yingxiong, 《笑论<英雄>》), Pékin, Maison d'Édition du Film Chinois, 2003, p. 125 - 126. À ma traduction.

²⁷ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle - des films sous influences (2001 - 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 2 - 5.

déclaration de la guerre sino-japonaise et l'invasion subite en masse de l'armée japonaise en Chine, le cinéma chinois qui incarnait pour la première fois la propagande politique, a eu un penchant pour l'instrumentalisme que nous pouvons trouver dans des films de propagande pro-japonais réalisés en Mandchourie, et des films antijaponais à Chongqing. Jusqu'au moment où la République Populaire de Chine (RPC) s'est édifiée en 1949, fondée sur le dogme communiste, suivant pas à pas le modèle soviétique, impliqua la nationalisation de tous les secteurs d'activité, dont l'industrie cinématographique qui a été contrôlée comme le reste de l'économie. Le cinéma fit alors l'objet d'un système de quotas, par les responsables de la planification. En quelque sorte, « *le cinéma est politisé, sous influence soviétique ; l'utopisme socialiste et le réalisme socialiste sont de rigueur* »²⁸. Le Grand Bond en avant²⁹ et la grande Révolution Culturelle prolétarienne³⁰, arrivant quelques années plus tard, lancés par Mao estimeront plutôt le film comme une sorte de productivité pouvant créer l'enthousiasme productiviste nécessaire pour gagner la bataille de l'acier. Il est proposé de servir « pour les masses », et les sujets privilégiés ont trait aux « ouvriers, paysans et soldats »³¹. Bref, pendant cette période catastrophique, le film dont les valeurs traditionnelles sont éradiquées, est réduit à un instrument politique spécifique au service d'une soi-disant cause prolétarienne plutôt que celui de la propagande. Et plus particulièrement pendant la grande Révolution Culturelle, où la production et la diffusion ont été totalement bloquées, mis à part les « Huit opéras révolutionnaires modèles »³² initiés par Jiang Qing (femme de Mao), et qui conduit le film chinois quasiment à la destruction.

La mort de Mao en 1976 et l'accession au pouvoir de Deng Xiaoping au début des années 1980 donne lieu à une période d'ouverture et de réformes économiques qui semble se révéler une phase d'affaiblissement du contrôle idéologique sur le cinéma. La liberté artistique, de plus en plus croissant, nourrit le marché du cinéma en plein essor qui fait

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ 大跃进 da yuejin.

³⁰ 无产阶级文化大革命 wenchang jieji wenhua da geming.

³¹ 工农兵 gong nong bing.

³² 八个样板戏 ba ge yangban xi

coexister trois générations de cinéastes : les troisième, quatrième et cinquième générations ; le cinéma commence à s'emparer du cœur du public. Malgré tout, le contrôle du film, qui représente une épée de Damoclès, pèse toujours sur les cinéastes chinois. Surtout après les événements de Tiananmen, où ils doivent faire face à une reprise en main idéologique, sur le plan culturel, par des autorités chinoises au cours d'une décennie (1990-2000). Par rapport au système de quotas sous contexte de planification, on y installe cette fois un système de la censure cinématographique, ce qui persiste jusqu'à une nouvelle étape dans le cinéma chinois : l'apparition des films commerciaux annoncée par l'entrée de la RPC dans l'OMC de 2001 à nos jours. En résumé, avec un recul sur l'histoire du cinéma chinois, il paraît évident « *que la République populaire de Chine, depuis sa naissance en 1949, a fait du cinéma un instrument politique que le gouvernement a rapidement cherché à organiser et contrôler à son profit* ». ³³ En quelque sorte, « *le cinéma ne s'est ainsi plus limité à une expression artistique* » ³⁴, il est plutôt un instrument politique et celui de la propagande idéologique. En allant de pair avec l'avancement de l'ouverture et la réforme, le cinéma chinois entre dans une nouvelle ère : l'industrialisation et la commercialisation des films. Certes, mais les frustrations politiques dans le domaine du film, sous forme de la censure cinématographique, semblent toujours sévir de nos jours, pas davantage qu'à l'époque liberticide de la planification spécifique.

La censure cinématographique accompagne depuis toujours l'évolution du « Septième art » en Chine. En quelque sorte, chaque phase de la création du cinéma, qu'il s'agisse de la création artistique, la production industrielle et la diffusion commerciale, subit toujours la surveillance attentive du contrôle des autorités. Le contrôle de l'État est omniprésent, tout le système se repose sur le principe de l'autorisation préalable. Chaque étape du film requiert un « visa d'autorisation », qui paraît une sorte de variété de quotas empreinte de la planification, comme ce qu'indique l'article 5 du chapitre Premier du

³³ *Op.cit.*, note 24, p. 4 - 5.

³⁴ *Ibid.*, p. 5.

décret n° 342 du Conseil des affaires d'État³⁵. En quelque sorte, à travers le système de « visa d'autorisation », les autorités chinoises vont contrôler tout le processus de la mise en scène du film, et même l'échec d'un petit maillon conduira à un coup d'épée dans l'eau de toute la chaîne.

La censure cinématographique peut s'exercer au tout au début de la réalisation du film : dès sa genèse. Même dans le processus créatif, l'obtention d'un visa d'autorisation est obligatoire pour pouvoir atteindre la phase suivante dans le cadre de la réalisation d'un film. Le contrôle a lieu, tout d'abord, au niveau de la rédaction du scénario. Par la suite, la production, la post-production et la mise en scène sont toutes soumises à une autorisation préalable par l'AERFT. Pour ainsi dire, quant à l'œuvre cinématographique, elle doit obligatoirement être soumise et validée par l'AERFT, et sans l'autorisation de chaque phase, il est impossible de réussir à la faire voir le jour. Ainsi, de simples interventions « chirurgicales » voire une interdiction pure et totale à la fois sur le scénario et la pellicule sont des moyens censoriaux assez ordinaires au cours du tournage et de la diffusion du film en Chine.

D'ailleurs, la constitution de l'équipe de tournage, et particulièrement le réalisateur, est également soumise à une autorisation préalable comme le précise l'article 9 chapitre 2 du décret n° 342 du Conseil des affaires d'État³⁶. En tant que système liberticide, le système de censure dans le domaine cinématographique mis en place par les autorités chinoises porte atteinte à la liberté d'expression et de création selon deux facteurs majeurs. A l'exception du contrôle arbitraire exercé à l'encontre des films, il nous faut mettre en relief l'insécurité juridique des créateurs. Attendu les conditions de contrôle des films en

³⁵ Cf. « L'État effectue un système de visa d'autorisation sur la réalisation, l'importation, l'exportation la distribution, la projection des films. L'État refuse à toute personne et à tout groupe, la réalisation, l'importation, l'exportation, la distribution, la projection des films si le visa d'autorisation n'a pas été obtenu. Conformément à cette article, aucun visa d'autorisation et aucune attestation ne peuvent être loués, prêtés, vendus ou transférés. », Texte original : « 国家对电影摄制、进口、发行、放映和电影片公映实行许可制度。未经许可，任何单位和个人不得从事影片的摄制、进口、发行、放映活动，不得进口、出口、发行、放映未取得许可证的电影片。

依照本条例发放的许可证和批准文件，不得出租、出借、出售或者以其他任何形式转让 ». À ma traduction.

³⁶ Cf. « À la suite de l'accord d'examen et de vérification du département cinématographique local de la province, région autonome, municipalité relevant directement de l'autorité centrale, La formule de demande pour la création d'un groupe de réalisation de film doit être présentée à l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision, afin de la vérifier et l'approuver finalement. » Texte original : « 申请设立电影制片单位，由所在地省、自治区、直辖市人民政府电影行政部门审核同意后，报国务院广播电影电视行政部门审批。 » À ma traduction.

Chine, non seulement l'œuvre cinématographique sera interdite, mais le réalisateur sera sanctionné s'il transgresse la règle censoriale. Admettons que le fait soit accompli, son autorisation du tournage cinématographique sera suspendue pendant un certain temps ou bien éternellement, et le réalisateur, lui-même, risque d'être emprisonné, voire davantage. D'autre part, le producteur du film, impliqué par les responsabilités solidaires, sera également menacé de condamnation.

Au delà de l'aspect qui nuit à la liberté d'expression et de création sur l'œuvre et le créateur, la censure cinématographique se fait brutalement sentir dans le domaine pécuniaire. Le cinéma, « *par le moyen de la commercialisation de ses produits dans le marché cinématographique d'où l'on tire profit* »³⁷, se conforme aux normes d'industrie moderne : la production et la commercialisation. De ce fait, « *il n'y a point de différence radicale entre l'industrie cinématographique et d'autres industries modernes* »³⁸. Ainsi, en tant qu'art coûteux, le film apparaît actuellement plutôt d'une manière industrielle. Il est impossible que le film n'évolue sans soutien pécuniaire. Par rapport au producteur du film, en dehors de l'insécurité juridique venant des responsabilités solidaires liées au créateur, il court un grand risque concernant le budget du film. Ce budget gigantesque dans le domaine du film en Chine ne se limite pas à l'investissement de la production cinématographique, mais il lui faut prendre en charge une grosse somme des dépenses au niveau des « Guanxi »³⁹, définis comme un tissu relationnel. Ce phénomène spécifique qui s'enracine en Chine depuis la nuit des temps, comme « *une orientation de l'esprit qui conduit à mobiliser les réseaux de relations dès lors qu'on se trouve face à un problème décisionnel et ce à tous les niveaux de la vie sociale* »⁴⁰, joue un rôle fondamental dans la société chinoise. Comme « *chaque individu se trouve ainsi inséré dans des réseaux de*

³⁷ Cf. « 电影产业之所以称为‘产业’，是因为它也通过生产批量试销对路的产品投放市场，直接从市场获取商业利润，这是现代制造业标准的生产—营销模式，在这一点上，电影产业同其他现代产业没有本质的区别 », ZHANG Yanji, « *Hero : La naissance d'un mythe* » (*Yingxiong, Yige Shenhua de Dansheng*, « <英雄> : 一个神话的诞生 »), Pékin, dans coll. *L'essai sur Hero* par L'Association des cinéastes chinois, Maison d'Édition du Film Chinois, 2003, p.51. À ma traduction.

³⁸ *id.*

³⁹ 关系 guanxi

⁴⁰ Pei LIU et Éric BOUTIN, « Le Guanxi en Chine : un concept opératoire de l'intelligence économique », dans *Communication et organisation*, n°42, 2012, p. 125.

solidarité tissant droits et obligations mutuels entre ses membres »⁴¹, le monde du cinéma chinois n'échappe pas à ce phénomène. En effet, les « Guanxi » sont censés être un moyen d'accès au tournage, car ce réseau de relations personnelles et de liens interpersonnels qui est envisagé comme « *sphère protectrice contre les dangers extérieurs, l'État, la bureaucratie* », peut se révéler être « *un outil indispensable pour passer à travers les mailles de la censure* »⁴². Bien qu'il y ait des règlements en vigueur dans le domaine de la censure en RPC, l'exécution censoriale semble apparaître ambiguë et arbitraire, car « *la censure ne peut s'exercer que par l'intermédiaire d'agent en chair et en os* », et « *le pouvoir en général et les fonctionnaires en particulier arbitrent entre les avantages et les inconvénients politiques liés à la censure* »⁴³. Dans ce sens, le réseau des « Guanxi » peut être activé à tout moment lorsque des cinéastes chinois rencontrent une difficulté des faits de la censure, qu'il s'agisse de la sphère privée ou professionnelle. Le maintien des « Guanxi » exige souvent des dépenses considérables et des efforts à long terme ; cependant, cela reste un moyen assez efficace et indispensable pour passer la censure et assurer la mise en scène des œuvres.

Etant donné ladite insécurité juridique des responsabilités liées au créateur et le risque sous-jacent sur un énorme budget pécuniaire, ainsi que son instinct commercial visant à la poursuite du maximum des bénéfices, le producteur du film s'efforce d'intervenir tout au long du processus de la production cinématographique. Il sert, bon gré, mal gré, d'un apologiste aux faits de la censure visant à surveiller attentivement chaque phase du tournage, y compris l'acte du réalisateur, dans le but de contourner la censure cinématographique de façon à sauvegarder ses profits d'investissement.

Toutefois, l'intervention du producteur aggrave finalement la pression pécuniaire et le souci juridique au créateur, et plus précisément, au réalisateur. Comme Zhang Yimou le dit, « *À ma condition actuelle, en principe, je ne pourrais point subir successivement trois fois des échecs au tournage. [...] Pour ma part, la bonne réputation me fournit seulement*

⁴¹ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 113.

⁴² *id.*

⁴³ LIU Xiaobo, « Chine : Les zones grises de la liberté », dans *Politiques internationale*, n° 96, 2002, p. 381.

une tolérance d'insuccès deux ou trois fois. Ça veut dire, j'ai le droit de supporter au maximum deux fois l'échec »⁴⁴, chaque échec dans le tournage du film sera un coup mortel pour sa carrière cinématographique. En quelque sorte, il ne peut avancer d'un seul pas sans soutiens du producteur, spécialement un soutien pécuniaire.

En fin de compte, pour assurer l'intérêt du producteur, la conservation de la liberté de l'expression et de la créativité sur l'œuvre, ainsi que la protection de sa carrière dans le cinéma et même de sa sécurité juridique, le réalisateur chinois doit toujours se soumettre à l'autocensure au cours du tournage de la pellicule, afin de contourner insidieusement la censure cinématographique autant que possible. A l'exception des faits de la censure institutionnelle des autorités chinoises, il lui faut également faire face à une censure populaire omniprésente. Cette surveillance des masses populaires omniprésente, non seulement veille directement sur la production cinématographique⁴⁵, mais aussi, par le moyen d'exercer une pression sur les institutions corrélatives et les autorités politiques, contrôle indirectement la diffusion des œuvres mises en scène⁴⁶. Comme un complément de la censure institutionnelle, cette censure populaire fait forger l'autocensure du réalisateur comme une habitude subconsciente. En un mot, c'est le prix coûteux des phénomènes de la censure cinématographique qui stimule une nécessité d'autocensure du cinéaste en Chine.

Alors, comment peut-on définir l'autocensure ? En réalité, il est difficile d'esquisser le statut de cette censure particulière, au sens équivoque et parfois à contre-sens. Elle ferait preuve à la fois de « censure » et « anti-censure », servant de technique subtile de

⁴⁴ Cf. « 以我现在的条件来看，原则上我也是拍电影不能连续砸三部戏。[...] 对我来说，这么多年的积累，也大概只积累了两三部戏的宽容度。就是说可以砸两部戏，也就积累到这个程度，不可能永远砸下去。 », GUO Jingbo, « Zhang Yimou : La création et la vie » (Zhang Yimou: Chuangzuo yu Rensheng,《张艺谋: 创作与人生》), dans *L'art du Film*, n°3, 1999, p. 10.

⁴⁵ Un exemple comme tel en janvier 2006, « Lors du film-processing de la pellicule du film *Curiosity Kills the Cat* (« 好奇害死猫 »), un employé de Beijing Film Studio trouve qu'il y a de nombreux scènes dans la copie de cette pellicule qui enfreignent la règle de l'AERFT. Donc, ce studio arrête immédiatement le film-processing de cette pellicule du film, sous prétexte de la transgression de la règle censoriale de l'AERFT. Après la présentation du visa d'autorisation de ce film, ils insistent quand même sur l'amputation des scènes transgressives qu'ils pensent. », LI Hongyu, « Une vue panoramique sur le cinéma chinois en 2006 » (Shifei Chengbai: Huigu Zhongguo Dianying 2006, « 是非成败: 回顾中国电影 2006 »), dans *Journaux du Southern Weekend*, n°2007-01-04, 2007.

⁴⁶ Prenons un exemple, au mois de janvier 2007, certains spectateurs portent plainte contre des scènes violentes et sanglantes du dessin animé « *Hongmao Lantu Qixia Zhuan* » (« 虹猫蓝兔七侠传 »), et cela provoque les autorités à l'arrêter.

façon à éluder la censure cinématographique, et, par la suite, assurer l'achèvement de l'œuvre sans la perte pécuniaire des investissements, et, par là même, protéger la liberté d'expression du créateur et de la créativité de l'œuvre originale tout en faisant plaisir aux spectateurs autant que possible. Du côté de l'« anti-censure », le réalisateur doit masquer soigneusement ce qu'il a derrière la tête, dans le but de contourner la censure omniprésente. Néanmoins, le maquillage ne signifie point l'anéantissement. De même que la formulation euphémique en littérature, ce langage cinématographique dont on fait usage, tels que la couleur, la musique, le son, la point de vue voyeuriste, la métaphore, accomplit parfaitement sa mission d'« anti-censure ». De l'autre côté, la « *censure effectuée par quelqu'un sur ses propres écrits, ses propres paroles, ses propres actes* »⁴⁷ que propose le Petit Larousse au sens du terme « autocensure », montre que le réalisateur, lui-même, devient l'exécuteur originel des faits de la censure, servant de bourreau de sa propre créativité, qui mutile en main propre son œuvre de première main.

Or, comment peut-on mettre en relief cette autocensure caractérisée à la fois ambiguë et contradictoire, qui transparaît à son insu dans l'œuvre cinématographique ? Une analyse comparative nous évoque une méthode favorable pour approfondir cette question. Comme Yves Chevrel le dit dans son œuvre *Littérature comparée*, « *Comparer est un des modes de fonctionnement de l'esprit humain, indispensable au progrès des connaissances* »⁴⁸, la comparaison entre deux œuvres littéraires au sein de l'adaptation met en relief la reconnaissance de l'altérité, voire davantage celle entre deux modes d'expression : l'adaptation littéraire au cinéma. En effet, cette altérité sémiotique, structurelle, narratologique et réceptrice, moyen par lequel l'autocensure que le créateur a derrière la tête s'ébauche progressivement, sera l'objet de notre thème de recherche.

Bien que les principales raisons d'adaptation, qui règnent de façon prioritaire sur la production cinématographique, consistent au début en des raisons commerciales, comme Jacques Feyder le mentionnait dans *Cahiers du mois* en 1929, « *Les producteurs se sont laissé dire qu'un film tiré d'un livre célèbre attire beaucoup plus de monde que celui tiré*

⁴⁷ Isabelle Jeugue-maynard (dir.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2008, p. 80.

⁴⁸ Yves CHEVREL, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 2009, 6^e éd., p. 3.

d'un scénario originel dont l'auteur mourra inconnu»⁴⁹, on peut enfin, durant ces dernières décades et dans les réflexions les plus avancées sur la littérature et le cinéma, considérer le phénomène de l'adaptation comme un objet théorique et méthodologique, au lieu de se réduire à passer les premiers moments de curiosité. C'est un sujet de la transformation qui engage une multiplicité de problèmes théoriques et pratiques.

Peu ou prou contradictoire, la notion d'adaptation traditionnelle semble parfois très élargie et parfois très restreinte. La possibilité d'établir des relations de transfert entre toutes les œuvres narratives relevant de système sémiologiques hétérogènes, tant du point de vue théorique que du point de vue pratique, comprend « *l'adaptation de textes non littéraires ou de littérature populaire, de bandes dessinées pour la scène et l'écran, du roman ou de la nouvelle pour le roman photographique, sans oublier les transitions télévisées et radiophoniques, comme celles de l'œuvre de Shakespeare* »⁵⁰, et « *l'exercice s'étend également dans les domaines de la musique et de la danse* »⁵¹. On peut donc conclure par le discours de G. Genette sur les deux variétés « intermodales » de la transmodalisation : « *passage du narratif au dramatique ou dramatisation, passage inverse du dramatique au narratif ou narrativisation* »⁵².

D'ailleurs, la notion d'adaptation dans le *Littré* (*Dictionnaire de la langue française*) semble faire le champ s'étendre largement avec « *la forme d'expression* », que la « *modification apportée à la forme d'expression d'une œuvre à caractère esthétique, par exemple par traduction d'une langue dans une autre, ou pour permettre sa représentation dans un autre répertoire* »⁵³. Parmi ces deux opérations créatives, la « représentation » dans un autre répertoire « *désigne la transformation filmique* », tandis que la « traduction » inclus dans ce terme « *une sorte de réécriture au sens large du terme* »⁵⁴.

En fin de compte, pour n'importe quelle forme d'expression, « *les adaptation ont lieu*

⁴⁹ Jeanne-Marie CLERC & Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire*(50 questions), Paris, Klincksieck, 2004, p. 17.

⁵⁰ Shenghui LU, *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Paris, Peter Lang-Bern, 1999, p.14.

⁵¹ *id.*

⁵² G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 323.

⁵³ *Op.cit.*, note 47, p. 14.

⁵⁴ *Op.cit.*, note 47, p. 14-15.

pour deux raisons : soit en vue d'une nouvelle technique d'exécution ou d'une nouvelle forme d'art, soit pour un public autre que celui de l'œuvre originelle ».

Donc, on peut en déduire que l'adaptation ne se borne pas seulement à une transformation sémiotique et artistique, elle sert aussi, en dépassant les limites historiques et les confins géographiques, à une reproduction plus appropriée au goût de l'époque, du contexte donné, ou de ses compatriotes s'il s'agit d'une œuvre étrangère. En ce cas, l'adaptation prend un sens plutôt sociologique que sémiotique et artistique.

En ce qui concerne le texte de départ, l'adaptation cinématographique peut être outre l'œuvre littéraire, est « *la mise en forme cinématographique d'une idée, d'un sujet, ou d'une œuvre littéraire* »⁵⁵. Ou encore une conception plus audacieuse, selon J.-Cl. Carrière, qu' « *au cinéma, tout est adaptation. Qu'on me demande de chercher une histoire dans un roman, qu'on me raconte un fait divers, un souvenir personnel, que je fouille dans ma propre mémoire, dans mon imagination, que j'écoute simplement les milliards de particuliers invisibles qui traversent à chaque instant l'endroit où je me trouve, de toute manière mon travail sera une adaptation* »⁵⁶. De là vient donc la nécessité de la question de la fidélité, appréciée souvent comme pierre de touche d'une adaptation, qui se réduit ici en existence *in vacuum*.

En réalité, la plupart de critiques traditionnelles de l'adaptation étaient faites conformément à la notion de fidélité. L'adaptation en tant que réécriture se confond entièrement avec l'imagination et l'écriture : Une pensée de Blanchot touchant la réécriture littéraire dans *L'Espace littéraire*, déclarant que « *l'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre* »⁵⁷, voire l'adaptation cinématographique, un cas plus typique et plus fréquent, qui s'intègre dans le phénomène général de la transformation sémiologique un domaine plus élargi au sens artistique et sociologique, plutôt que de la réduire au simple passage des

⁵⁵ R. Bossinot, « Encyclopédie du cinéma », cité par LU Shenghui dans *Transformation et réception du texte par le film*, Paris, Peter Lang, 1999, p. 16.

⁵⁶ J.-Cl. Carrière : « Jean-Claude Carrière scénariste ou le voyage à Bruxelles », cité par A. Garcia dans l'incipit de *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Eds. Dujarric, 1990.

⁵⁷ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.14.

mots aux images sonores. « *Lorsque le film transforme le texte littéraire ayant ses propres destinataires et lecteurs, non seulement il se désigne comme lecteur et récepteur du texte, mais il acquiert aussi ses propres destinataires et spectateurs* »⁵⁸. De là, le film en qui s'incarne à la fois le lecteur du texte original et le sujet du mode d'expression cinématographique, et par ce modèle de sujet-lecteur, une sorte de la réécriture prend tournure au cours de l'adaptation. Pendant cette réécriture, une transgression infidèle aux niveaux sémiologique, artistique, et sociologique semble inéluctable. Celle qui met en relief l'altérité, par laquelle on peut apercevoir l'autocensure du cinéaste.

Alors, comment le passage s'effectue-t-il de l'acte de l'adaptation cinématographique chinoise à l'autocensure ? Afin de répondre à cette question, il nous faut tout d'abord délimiter de façon plus précise le sujet, puis définir les axes de recherches sur lesquels nous nous sommes basés pour réaliser notre étude.

Délimitation du sujet

Il nous faut ainsi répondre à deux questions : De quel cinéma chinois s'agit-il pour l'objet de notre étude ? À quels aspects de recherche avons-nous recours afin d'avancer l'adaptation cinématographique face à l'autocensure ?

- Concernant la première question, il semble aller de soi que le film de Zhang Yimou soit un excellent choix pour l'objet d'étude. En fait, un soi-disant cinéma chinois ne peut pas se réduire à un seul type. Bien qu'il n'y ait qu'un monde chinois, qu'une culture chinoise avec des racines et un passé commun, le cinéma chinois se compose quand même du cinéma du continent chinois, celui de Hongkong, celui de Taïwan et celui de la diaspora chinoise, en vertu de la géographie et de la politico-histoire. Comme l'écrit

⁵⁸ *Op.cit.*, note 47, p. 11.

Jean-Michel Frodon, « [...] *l'histoire du cinéma chinois comme un arbre, avec un tronc unique poussé en Chine jusqu'au milieu des années trente, des racines profondément enfoncées dans le terreau de la civilisation chinoise, vieille de près de trois mille ans, trois branches maîtresses, continentale, hongkongaise et taïwanaise, et les ramifications de la diaspora* »⁵⁹. Cependant, ces branches du cinéma chinois empruntent leurs propres voies de développement à partir de la fin des années 1940, au moment du recul du Parti nationaliste chinois à Taïwan et de l'instauration de RPC par le Parti communiste en Chine. Par rapport à d'autres branches d'Outre-Mer, le cinéma du continent chinois fait preuve d'une déficience congénitale, dont le développement est presque stagnant pendant ces premières décennies de l'histoire du RPC. Depuis le tournant de la Réforme et l'ouverture du pouvoir communiste chinois, le cinéma du continent chinois commence à prendre son essor, ce qui s'accompagne avec un mouvement littéraire censé « littérature des cicatrices »(nom qui prend tout son sens) apparu en Chine lors du regain de liberté des intellectuels et des écrivains. De cette époque-là, un flot d'excellents écrivains jaillit de cet immense pays enterré pendant une décennie, dont Mo Yan⁶⁰, Yu Hua⁶¹, Liu Heng⁶² et Su Tong⁶³ sont les représentants remarquables. La littérature chinoise fournit une profusion des sources pour le cinéma chinois, alors que le cinéma chinois met en scène la littérature chinoise par le moyen d'un nouveau mode artistique. C'est alors une parfaite collaboration entre la littérature et le cinéma en Chine au début des années 1980 qui sert de prétexte à une raison d'être de l'adaptation cinématographique du texte et qui ouvrit une nouvelle ère du cinéma sur le continent chinois au moment où la 5^e génération se met à émerger, menant les cinéastes chinois à monter sur la scène internationale du cinéma.

A la tête de la 5^e génération dans le domaine du cinéma en Chine, Zhang Yimou(张艺

⁵⁹ Jean-Michel FRODON, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p.5.

⁶⁰ Mo Yan(莫言), un écrivain chinois, né en mars 1955 à Shangdong en Chine, est le Lauréat du Prix Nobel de littérature en 2012.

⁶¹ Yu Hua(余华), un écrivain chinois, né en avril 1960 à Hangzhou en Chine.

⁶² Liu Heng(刘恒), un écrivain chinois, considéré comme écrivain réaliste, né en mai 1954 à Pékin, Président actuel de l'Association des écrivains à Pékin, Lauréat du Prix Littéraire Lao She en 2000.

⁶³ Su Tong(苏童), un écrivain chinois, né à Suzhou en 1963. Il fait partie du mouvement néoréaliste de la littérature chinoise contemporaine. Au sein de ce mouvement, il est le représentant du « nouveau roman historique ». En 2009, il a reçu le Prix Littéraire du Man en Asie. En 2011, il a reçu le Prix international Man Booker. Et en 2015, il a reçu le Prix Littéraire Mao Dun.

谋) est, sans aucun doute, un archétype du cinéaste. En tant que cinéaste éminent chinois, Zhang Yimou fait successivement une carrière du photographe, d'acteur et de réalisateur pendant sa carrière qui durera plus de trente ans. Grâce à sa prémices avec *Le Sorgho rouge*, il devient un pionnier du cinéma chinois et reçoit la récompense de l'Ours d'or du meilleur film en 1988. Cette récompense la plus prestigieuse, décernée lors du Festival de Berlin, lui apporte un grand honneur, et lui fait devenir le premier réalisateur chinois primé au Festival de cinéma international réputé dans le monde entier.

Hormis sa position prestigieuse dans le domaine du cinéma chinois, une profusion de ses œuvres filmiques en tout genre nous apportent des sources originales qui contribuent à approfondir l'analyse de l'adaptation cinématographique face à la censure en Chine. En réalité, trois caractéristiques des films de Zhang Yimou les rendent appropriés comme objets de recherche.

Premièrement, l'adaptation littéraire est une forme principale de la réalisation cinématographique chez Zhang Yimou. En fait, depuis que le « Septième art » a vu le jour, les œuvres littéraires servaient toujours d'une source prépondérante pour lui. Grâce à la littérature qui lui fournit des matériaux d'origine destinés à l'adaptation, le cinéma reçoit une vitalité et une prospérité croissante. Donc, nous pouvons trouver qu'en qualité de réalisateur par excellence du cinéma du continent chinois, Zhang Yimou, lui, excelle également en adaptation littéraire au cinéma. A partir de la mise en scène de ses prémices *Le Sorgho rouge* en 1987, l'adaptation cinématographique l'accompagne tout au long de sa carrière du cinéma. Jusqu'à présent, sur un total de vingt films réalisés, quatorze (soit les trois quarts de sa production) constituent une adaptation. Pour le reste, parmi ces films non-adaptés, tels que *Opération jaguar*⁶⁴, *Hero*, *Le Secret des poignards volants*⁶⁵, *Riding alone : Pour un fils*⁶⁶, *A Woman, a Gun and a Noodle Shop*⁶⁷, et son film récent, *La Grande Muraille*⁶⁸, qui sont pour la plupart des films commerciaux, nous pouvons quand

⁶⁴ Zhang Yimou, 代号美洲虎, Daihao Meizhoubao, *Opération jaguar*, RPC, 1989, 76 min.

⁶⁵ Zhang Yimou, 十面埋伏, Shimian maifu, *Le Secret des poignards volants*, RPC, HK, 2004, 119 min.

⁶⁶ Zhang Yimou, 千里走单骑, Qianli Zoudanqi, *Riding alone : Pour un fils*, HK, RPC, JP, 2005, 107 min.

⁶⁷ Zhang Yimou, 三枪拍案惊奇, Sanqiang Pai'an Jingqi, *A Woman, a Gun and a Noodle Shop*, RPC, HK, 2009, 95 min.

⁶⁸ Zhang Yimou, 长城, Changcheng, *La Grande Muraille*, RPC, USA, 2016, 103 min.

même relever les indices de l'adaptation. Prenons un exemple, cela paraît dans *Hero* une imitation du style de récit de *Rashōmon*(羅生門), un excellent film japonais réalisé par Akira Kurosawa⁶⁹ en 1950 d'après la nouvelle de Ryunosuke Akutagawa⁷⁰ dénommée *Rashōmon et autres contes*, où il présente quatre versions très différentes d'un crime pendant une guerre civile d'après autant de témoins y compris celui qui l'a perpétré et le fantôme du défunt, convoqué par un chaman.⁷¹ Le film *Hero* nous fait preuve d'une même manière de récit par le truchement de laquelle il nous montre des versions de l'Empereur de Qin(秦王), Wuming(无名) et Canjian(残剑) qui racontent respectivement l'évolution d'une même histoire à leurs propres points de vue. En ce cas, nous pouvons également considérer *Hero* comme un film adapté de la littérature, précisément, celui d'une sorte d'adaptation littéraire indirecte. Pour ainsi dire, sans l'adaptation littéraire, il n'existerait plus de films de Zhang Yimou.

Deuxièmement, l'analyse des films de Zhang Yimou est apte à mettre en lumière l'évolution des rapports étroits entre la littérature et le cinéma. Une interaction et une influence mutuelle entre la littérature et le cinéma font jour au processus de la carrière cinématographique de Zhang Yimou qui se divise *grosso modo* en quelques phases dans l'ordre chronologique :

Tout au début, de la réalisation de ses prémices de 1986 à 1991, c'est une période du film d'art où il poursuit une référence pure et simple à la littérature, comme il le prononce à plusieurs fois, « *la littérature est l'origine mère du cinéma, [...], il est impossible de créer un excellent film s'il n'a pas de bons romans* »⁷². Des pellicules représentatives

⁶⁹ Akira Kurosawa(黒澤明), né le 23 mars 1910 et mort le 6 septembre 1998 à Tokyo, réalisateur, producteur, scénariste et monteur japonais, est considéré comme le cinéaste japonais le plus célèbre et le plus influent de l'histoire. Il reçoit l'Oscar d'honneur « pour ses accomplissements qui ont inspiré, ravi, enrichi et divertit le public mondial et influencé les cinéastes du monde entier ».

⁷⁰ Ryunosuke Akutagawa(芥川龍之介), né le 1^{er} mars 1892 et mort le 24 juillet 1927 à Tokyo, est un écrivain japonais.

⁷¹ Le discours de Zhang Yimou au congrès des prix de la culture asiatique de Fukuoka à Pékin en 2002 le prouve bien, « *Mes œuvres ont de profondes affinités avec le Japon. La synthèse des sons et des images de beaucoup de mes films s'achève au Japon, tels que Judou, Vivre ! et Shanghai Triad. De plus, les œuvres filmiques d'Akira Kurosawa, le grand réalisateur japonais, m'ont influencé profondément lors de mes études à BFA, voire davantage la création des films actuels.* » (« 我的作用也与日本有着很深的渊源, 我的很多电影都是在日本完成后声音与画面的合成, 比如《菊豆》、《活着》、《摇啊摇摇到外婆桥》等等, 同时日本导演大师黑泽明的作品从读书时就深深地影响着我, 以至我现在的电影创作。»), référence à la site : <http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-07-31/080993587.html>

⁷² Cf. « *文学是电影的母体, 没有好小说就没有好电影* », CHENG Huizhe, *Dianying Dui Xiaoshuo de Kuayue – Zhang Yimou Yingpian Yanjiu*(« 电影对小说的跨越——张艺谋影片研究»), Pékin, Chinese Film Press, 2010, p. 8.

telles que *Le Sorgho rouge*, *Judou*, *Épouses et Concubines*, ont recours à leurs propres originaux littéraires, s'en inspirent directement et fidèlement autant que possible. A ce moment-là, attendu que le cinéma est sous la dépendance de la littérature, il n'y a plus qu'un type de transformation, du roman au cinéma.

Par la suite, dès la création de *Qiu Ju, une femme chinoise* en 1992, Zhang Yimou essaie de créer des scénarios, par le moyen d'une réécriture de l'original littéraire, afin d'entamer une adaptation littéraire au cinéma en fonction du goût cinématographique. Grâce à toutes ses expériences en réalisation cinématographique, il réussit à réécrire, ou plutôt recréer l'original littéraire de façon à faciliter la transformation du texte narratologique à la séquence audiovisuelle. D'ailleurs, fondé sur sa réputation accumulée et son importance personnelle dans le domaine du cinéma du continent chinois, Zhang Yimou, en cette phase-là, commence à forcer des écrivains, des dramaturges, voire des auteurs du roman d'origine à adapter à maintes reprises le roman d'origine en scénario. Le processus de la réécriture paraît pénible, dont la clôture ne dépend que de la satisfaction de Zhang Yimou lui-même. Cette réécriture se voit souvent au sein de la création de ses films pendant les années 1990s, tels que *Vivre !*⁷³, *Shanghai Triade*⁷⁴, *Keep Cool*⁷⁵, *The Road Home*⁷⁶, et *Happy Times*⁷⁷. Cette décennie est le premier tournant dans sa carrière cinématographique où la littérature est plutôt la béquille que l'origine mère du cinéma. Par là, la littérature joue plutôt un rôle auxiliaire au cours de la création des œuvres filmiques, servant d'aides accessoires et de soutiens supplémentaires, qui vise à satisfaire au goût du cinéma. Comme le discours de Zhang Yimou en conclure cette nuance, « *Le cinéma chinois n'avance pas sans soutiens de la littérature qui sert de béquille à ce premier. La prospérité du cinéma chinois dépend avant tout de celle de la littérature chinoise. Nous devons remercier tout d'abord les écrivains dont les œuvres exquis nous fournissent la possibilité de la récréation. Sans eux, la plupart des œuvres*

⁷³ Zhang Yimou, 活着, Huozhe, *Vivre !*, RPC, HK, 1994, 133 min.

⁷⁴ Zhang Yimou, 摇啊摇, 摇到外婆桥, Yao a Yao, Yaodao Waipo Qiao, *Shanghai Triade*, FR, RPC, 1995, 103 min.

⁷⁵ Zhang Yimou, 有话好好说, Youhua Hao Hao Shuo, *Keep Cool*, HK, RPC, 1997, 90 min.

⁷⁶ Zhang Yimou, 我的父亲母亲, Wo de Fuqin Muqin, *The Road Home*, RPC, 1999, 89 min.

⁷⁷ Zhang Yimou, 幸福时光, Xingfu Shiguang, *Happy Times*, 2000, RPC, 95 min.

cinématographique n'existeraient pas. »⁷⁸ En un mot, dans cette étape de sa carrière cinématographique, la littérature est la béquille du cinéma. Cela signifie deux choses. D'un côté, le cinéma est l'objet que la littérature prend à son service. On effectue une série d'opérations littéraires telles que l'extraction, l'extension, ou la réécriture dans le but de rédiger un scénario plus favorable au goût cinématographique ; d'un autre côté, c'est le réalisateur qui fait collaborer l'écrivain, l'auteur du roman d'origine, et le dramaturge de manière à scénariser le roman d'origine jusqu'à ce que cela lui satisfasse. Ainsi, tout est sous la houlette du réalisateur. Nous voyons ici un nouveau processus de transformation, une trilogie qu'il s'agit là du roman, du cinéma et du ciné-roman.

Grâce à l'exercice du tournage basée sur le travail de la réécriture du roman d'origine et de la recreation du scénario par une équipe coopérative d'écrivains, d'auteurs et de dramaturges, Zhang Yimou fait une grande promotion de la capacité de réalisation cinématographique. À l'aube de 21^e siècle, la Chine qui s'est mise à adhérer à Organisation Mondiale de Commerce, connaît un changement politique, social et culturel phénoménal. La société chinoise, de plus en plus ouverte, voit deux tendances, l'une est la suprématie de l'argent, l'autre est la poursuite du divertissement. Dans le contexte ambiant, Zhang Yimou tente de prendre un tournant radical dans sa carrière et nous mène dans une nouvelle ère du cinéma chinois, l'ère du film commercial. En suivant de près la mise en scène de *Tigre et Dragon* réalisé par Ang Lee, son chef-d'œuvre, *Hero*, qui s'inspire de la réussite de ce premier, devient un premier essai du film commercial à succès en Chine continentale. Ce film de sabre chinois, couronné de la distinction, lui apporte une bonne réputation et un grand intérêt commercial ; il crée également un précédent en tournant un film original sans aucune référence à la littérature, et produit d'ailleurs un ciné-roman. C'est une période de sa carrière où le cinéma non seulement se détache de son ancienne origine-mère, la littérature, mais en revanche, récompense ce dernier des sources initiales et de l'inspiration créative littéraire. En fait, la séparation

⁷⁸ Cf. « 中国电影永远没离开文学这根拐杖。看中国电影繁荣与否，首先要看中国文学繁荣与否。中国有好电影，首先要感谢作家写的好小说为电影提供了再创造的可能性，如果拿掉这些小说，中国电影的大部分作品都不会存在。 » LI Erwei, *Zhang Yimou Shuo*(« 张艺谋说 »), Shenyang, Chunfeng Wenyi Éditions, 1998, p. 10.

entre le cinéma et la littérature est due au caractère du film commercial que Zhang Yimou avait l'intention de tourner à l'époque. *Hero*, en tant que film d'arts martiaux, est une sorte de film commercial. C'est un genre cinématographique qui obéit à des règles plus ou moins strictes. Celui-ci s'adresse généralement à une audience ciblée et fidèle qui reconnaît les codes, ainsi que leur transgression. Bien qu'elles ne soient pas écrites, les codes sont le plus souvent suivies par les réalisateurs qui se conforment alors à un exercice de style. Normalement, ces codes prennent leur source dans les films abordant des thèmes récurrents s'étant imposés comme l'exemple même du genre et de la façon de le représenter. Etant donnée la particularité du « cinéma de genre » qui contribue à élaborer des codifications et des enjeux scénaristiques, le film commercial a ses propres modèles du tournage, thèmes précis, personnages typologiques, intrigues régulières. Ainsi, pour réaliser ce film commercial, Zhang Yimou n'a pas besoin de puiser l'inspiration sur le thème, l'histoire et le personnage dans les sources littéraires. A l'exception de *Hero*, d'autres films commerciaux tels que *Le Secret des poignards volants*⁷⁹, *La Cité interdite*⁸⁰ sont mises en scène successivement.

Le fait qu'il ait été choisi pour concevoir le spectacle de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'été de 2008 à Pékin, Zhang Yimou semble ainsi être à l'apogée des honneurs. Il succède à Steven Spielberg à ce poste, après le retrait de ce dernier. Cela est l'indice à la fois d'être reconnu comme le leader dans le domaine du cinéma chinois et de s'assimiler au camp des autorités communistes chinoises. Dans ces conditions-là, Zhang Yimou est déjà capable de se consacrer *ad libitum* aux activités cinématographiques, sans souci d'embarras pécuniaire ou politique. Nous trouvons alors un retour pour Zhang Yimou, du film commercial au film d'art littéraire dès 2009. Ce jalon du retour, paraît comme la signification de son prénom, « Yimou(艺谋) », dont « Yi (艺)» veut dire *l'art*, alors que « Mou(谋) » signifie *poursuivre*, littéralement traduit en « *poursuivre l'art* », est provoqué vivement par son désir intime : le tournage du film d'art littéraire. Il revient à l'aide de l'adaptation littéraire en puisant dans la littérature chinoise, entre autres, des

⁷⁹ Zhang Yimou, 十面埋伏, Shimian Maifu, *Le Secret des poignards volants*, RPC, HK, 2004, 119 min.

⁸⁰ Zhang Yimou, 满城尽带黄金甲, Mancheng Jindai Huangjinjia, *La Cité interdite*, RPC, HK, 2007, 114 min.

romans de YAN Geling⁸¹, pour créer ses nouveaux films. *Sous l'aubépine*⁸² est une adaptation du roman éponyme de Ai Mi(艾米), tandis que *The Flowers of War*⁸³ et *Coming Home*⁸⁴ sont tous adaptés par les romans de YAN Geling.

En résumé, la carrière cinématographique de ZHANG Yimou d'une trentaine d'années est un processus qui s'ouvre par le film d'art tirant son origine de l'adaptation littéraire, s'épanouit par le film commercial, récompensant et enrichissant la littérature et, se retourne finalement vers sa destination, à son état originel, au film d'art à l'aide de l'adaptation littéraire au cinéma.

Dernièrement, attendu son cas en tant que leader des cinéastes chinois et ses œuvres à foison de divers genres, la carrière cinématographique de Zhang Yimou est plus à même qu'archétype de servir d'une sorte de boîte à triple fond où l'on peut apercevoir de tout au sujet de l'évolution du cinéma, de la littérature et même de la sociologie chinoise et l'embarras du choix en matière sociologique, politique, et pécuniaire, entre autres, un cruel dilemme entre la poursuite du bénéfice et celle de l'art, auquel les cinéastes chinois doivent être confrontés pendant les trois dernières décennies depuis la Réforme et l'ouverture.

Au sein de l'adaptation littéraire au cinéma, Zhang Yimou attire de la littérature chinoise les sympathies que suscitent les tendances sociales chinoises. Ces sympathies qui touchent l'humanité et la société chinoise qu'il essaie de mettre en lumière, se déploient dans l'ordre chronologique : nous pouvons trouver des thèmes concernant la valeur de la vie et la conscience de vivre à ses premières œuvres filmiques, telles que la liberté et l'éthique dans *Le Sorgho rouge*, *Judou*, et *Épouses et concubines*. Dans les années 1990s, le thème des films comme *Qiu Ju, une femme chinoise*⁸⁵ et *Pas un de moins*⁸⁶ commencent à faire attention à la responsabilité sociale qu'il s'agit de la justice et

⁸¹ YAN Geling(严歌苓), née en 1958, une femme de lettres chinoise, auteure de plusieurs romans, de nouvelles de scénarios. Ses romans « 金陵十三钗 » (titre en français : *Les Fleurs de la Guerre*), « 陆犯焉识 » (titre en anglais : *The Criminal Lu Yanshi*) sont adaptés pour le cinéma par Zhang Yimou.

⁸² Zhang Yimou, 山楂树之恋, Sanzhashu Zhi Lian, *Sous l'aubépine*, RPC, 2010, 114 min.

⁸³ Zhang Yimou, 金陵十三钗, Jinling Shisan Chai, *The Flowers of War*, RPC, HK, 2011, 145 min.

⁸⁴ Zhang Yimou, 归来, Guilai, *Coming Home*, RPC, 2014, 109 min.

⁸⁵ Zhang Yimou, 秋菊打官司, Qiuju Daguansi, *Qiu Ju, une femme chinoise*, RPC, HK, 1992, 101 min.

⁸⁶ Zhang Yimou, 一个都不能少, Yige Dou Buneng Shao, *Pas un de moins*, RPC, 1999, 106 min.

l'éducation à l'égard du groupe des pauvres. Au tournant de 21^e siècle, la plupart de ses films tels que *The Road Home*, *Happy Times*, et *Sous l'aubépine*, convergent sur le thème du sentiment. Quant à ses films récents, Zhang Yimou tente de prendre un tournant, faisant un retour sur des vicissitudes de l'histoire du 20^e siècle en Chine, surtout la méditation de l'humanité dans certaine histoire taboue que l'on ne peut pas toucher. Son film *The Flowers of War* se penche sur une réflexion sur l'humanité pendant la guerre, alors que *Coming Home* s'intéresse à l'expiation et à l'apaisement de la peine déchirée, au niveau familial et même social, dans l'histoire anormale, la Révolution culturelle.

En réalité, le thème des films réalisés, auquel Zhang Yimou fait attention, s'attache étroitement aux circonstances sociales chinoises : suite à la Réforme et l'ouverture, la Chine ouvre une époque dynamique, au moment où les jeunes chinois aspirent passionnément à la civilisation occidentale, et la lecture des œuvres réputées occidentales devient une grande vogue. Ces œuvres abordent divers domaines, y compris la littérature, l'histoire, la politique, et la philosophie. Dans ces circonstances-là, Zhang Yimou s'intéresse évidemment à des questions philosophiques telle que la valeur de la vie et la conscience de vivre. Donc, il se consacre à l'adaptation littéraire au cinéma comme tel sujet, et *Le Clan du sorgho*⁸⁷ de Mo Yan, *Fuxi Fuxi*⁸⁸ de LIU Heng, *Qi Qie Chengqun*⁸⁹ de Su Tong attirent son attention. Le développement considérable de la réforme économique depuis le tour au sud de DENG Xiaoping en 1992 commence à transformer la société chinoise en une société hautement commercialisée, qui bouleverse profondément les relations interpersonnelles traditionnelles et déséquilibre la balance sociale. En ce cas, les romans tels que *Wanbao Xinwen*⁹⁰ de Shu Ping⁹¹, *Wanjia Susong*⁹² de CHEN Yuanbing⁹³, et *Tianshang Youge Taiyang*⁹⁴ de SHI Xiangsheng⁹⁵, qui nous

⁸⁷ *Le Clan du sorgho*, «红高粱家族»

⁸⁸ *Fuxi Fuxi*, «伏羲伏羲»

⁸⁹ *Qi Qie Chengqun*, «妻妾成群»

⁹⁰ *Wanbao Xinwen*, «晚报新闻»

⁹¹ Shu Ping, 述平

⁹² *Wanjia Susong*, «万家诉讼»

⁹³ CHEN Yuanbin, 陈源斌

⁹⁴ *Tianshang Youge Taiyang*, «天上有个太阳»

⁹⁵ SHI Xiangsheng, 施祥生

poussent à faire attention à la responsabilité sociale et à la situation sociale des pauvres, servent des sources créatives originelles de notre réalisateur. A l'entrée du 21^e siècle, les deux tendances, qu'il s'agisse de la suprématie d'argent et la poursuite du divertissement, s'imposent dans la société chinoise, et par la suite, la malhonnêteté et l'amour charnel deviennent populaires partout dans ce vieux pays immense censé toujours être le « Pays des Rites »⁹⁶. Donc, le thème, qu'il s'agisse de l'amour pur ou de l'honnêteté dans des romans tels que *Jinian*⁹⁷ de BAO Shi⁹⁸, *Shifu Yuelaiyue Youmo*⁹⁹ de Mo Yan, et *Shanzhashu Zhi Lian*¹⁰⁰ de Ai Mi touche la corde sensible du cœur de Zhang Yimou. A l'aide des fruits du développement économique de trente années, la Chine a réussi finalement à accueillir les Jeux Olympiques d'été de 2008 à Pékin, ce qui est un signe symbolique de l'émergence de la Chine dans le monde. Cette émergence, principalement dans le domaine économique, éveille vivement le rêve de la grande renaissance de la Chine, lui évoque une méditation de l'histoire parcourue. Bien évidemment, deux histoires catastrophiques chinoises au 20^e siècle dont la guerre présente *The 13 Women of Nanjing*¹⁰¹ et la Révolution culturelle révèle *The Criminal Lu Yanshi*¹⁰² de YAN Geling sont les objets symboliques auxquels Zhang Yimou a eu recours afin de s'examiner mieux dans l'histoire.

En fin de compte, Zhang Yimou fait le choix des thèmes communs à l'humanité qu'il s'agisse de la vie, de la responsabilité sociale, du sentiment, de l'amour et de l'histoire, pour l'adaptation littéraire au cinéma, à laquelle il ajoute la plastique visuelle, la théâtralité, le conflit théâtral, le patrimoine culturel, ainsi l'esprit de ses œuvres s'élève.

Or, Zhang Yimou doit toujours faire face à la pression pécuniaire sous forme du box-office dans la société commerciale. Ainsi, il hésite de temps en temps, entre le film commercial et le film d'art littéraire. De plus, un autre dilemme plus important, est la

⁹⁶ Pays des Rites, 礼仪之邦, à la traduction personnelle.

⁹⁷ *Jinian*, 纪念

⁹⁸ BAO Shi, 鲍十

⁹⁹ *Shifu Yuelaiyue Youmo*, 师傅越来越幽默

¹⁰⁰ *Shanzhashu Zhi Lian*, une œuvre littéraire anonyme de *Sous l'aubépine*, 山楂树之恋

¹⁰¹ *The 13 Women of Nanjing*, 金陵十三钗

¹⁰² *The Criminal Lu Yanshi*, 陆犯焉识

censure cinématographique, comme un épée de Damoclès étant toujours suspendu sur la tête du cinéaste chinois et du cinéma chinois, qui détermine finalement leur destinée, même si Zhang Yimou lui-même est non exempté.

- Le second problème à résoudre concerne la délimitation de la méthodologie du sujet. Précisément, il s'agit des aspects de recherche pour développer notre projet de l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou face à l'autocensure. En quelque sorte, la forme de la censure nous favorise mieux comprendre et mesurer la nécessité et la raison d'être de l'autocensure, tandis que le fond de la censure comme marqueur-clé permet de désigner systématiquement des jeux de tabous, pour ainsi dire, l'évolution des techniques subtiles de l'adaptation cinématographique de façon à contourner la censure, et par la suite, assurer l'achèvement de l'œuvre sans la perte pécuniaire des investissements, et par là même, protéger l'originalité de la création et faire plaisir aux spectateurs autant que possible.

L'étude sur le fond de la censure cinématographique, comme celle de la forme, est plutôt un sujet étendu aux innombrables particularismes des diverses censures dans le monde. Autrement dit, la censure filmique, aujourd'hui comme le temps jadis, persiste toujours d'après des règles et coutumes variant beaucoup d'un pays à l'autre, qui a pris de la forme et du fond une ampleur différentes selon les lieux et les époques. Néanmoins, la terminologie autour de la « censure » profite quand même à notre compréhension de la définition générale du fond de la censure cinématographique. En fait, la plupart des définitions sur le fond de la censure de telle ou telle version consiste à ce qui est considéré comme offensif et dangereux par rapport à la moralité et à la politique. Nous pouvons se rapporter aux ouvrages qui en font la nomenclature autour de « censure », comme *Longman dictionary of contemporary English* le mentionne, « [...] is to examine books, films, letters etc and remove anything considered to be offensive, morally harmful, or politically dangerous »¹⁰³. De ce fait, la politique et la moralité concernent deux domaines

¹⁰³ Edinburgh Gate, *Longman dictionary of contemporary English*, Essex (UK), Pearson Education Limited, 2009, 5th edition, p. 258.

sensibles qu'il est interdit d'aborder. Donc, les faits quelconques considérés comme le bouleversement de la paix publique et de l'ordre ou l'injure à la moralité sociale seront punis par les autorités. Tout semble converger sur le maintien de l'ordre et sur l'assurance de la sécurité publique que propose *Concise Oxford English Dictionary*¹⁰⁴.

En réalité, les autorités ne s'intéressent plus « *à la vie privée des individuels per se* » qu'à « *comment les actions privées pourraient-elles empiéter sur certains aspects de la sphère publique* »¹⁰⁵. C'est pourquoi hormis la sauvegarde de l'ordre public, la censure du cinéma a pour finalité l'éducation des esprits de manière à ce que le cinéma ne reste pas un simple divertissement. C'est toujours au nom du « bien public » comme ce qu'aurait invoqué le « peuple » pour faire Socrate boire la ciguë, voire du « maintien de l'ordre public » ou de la « sécurité publique », en favorisant les provocations si nécessaire, que les commissions de censure, dans quelque pays que ce soit, s'arrogent le droit de vie et de mort sur une œuvre de la pensée ou de l'art qu'elles n'aiment pas, ne comprennent pas, ou qui simplement dérange leurs habitudes, leurs convictions personnelles ou leurs croyances. En ce sens, il semble que le fond de la censure cinématographique aborde également les mœurs, la religion, l'éthique, ou bien des tabous du lobby (tels que le féministe, groupe homosexuel, etc.).

En fin de compte, le fond de la censure du cinéma a deux thèmes, qu'il s'agisse de la politique et de la moralité qui regroupent eux-mêmes quelques sujets différents, tels que l'ordre public, les mœurs, la religion et l'éthique, correspondant généralement à deux domaines : la politique et la société. Attendu sa particularité, il est caractéristique de la censure cinématographique que chaque région ait une autorité, une politique et une réglementation différentes. Par rapport à l'Occident où le christianisme s'enracine dans l'esprit du peuple, l'Asie orientale se forme, plus ou moins, par la civilisation chinoise, se laissant influencer depuis longtemps par le confucianisme qui met l'accent sur l'éthique et

¹⁰⁴ Cf. « [...] is to be published and suppresses parts considered offensive or a threat to security », Catherine Soanes, Angus Stevenson (ed.), *Concise Oxford English Dictionary*, New York, Oxford university press, 2004, 11th edition, p. 228.

¹⁰⁵ Cf. « [...] authorities were not interested in the private lives of individuals per se, [...], only in how private actions might impinge on certain aspects of the public sphere. », C. Andrew Gerstle, *The impact of the Kyoho Reforms on Taboo and Censorship of Shunga*, Strasbourg, dans coll. « *Censure, Autocensure et Tabous* » par Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg, Éditions Philippe Picquier, 2010, p.83.

la protection des mœurs. En 1925, des rapports sur la censure cinématographique au Japon nous montraient cette tendance. Il y avait deux raisons qui expliquaient la censure cinématographique : l'« ordre public » et les « mœurs », dont la « Famille Impériale », la « Constitution », le « Gouvernement », la « Société », la « Nation », les « Relations diplomatiques », les « Conflits », les « Combats », les « Crimes », les « Devoirs publics » et « Autres » qui faisaient partie de l'« ordre public » et l'« Hommage », la « Cruauté », la « Laideur », l'« Adultère », l'« Obscénité », l'« Honneur », les « Devoirs », l'« Education », la « Diablerie », la « Famille », et « Autres » qui faisaient partie des « mœurs »¹⁰⁶. Par cela, aucune indice religieuse n'est relevée dans ces rapports. D'ailleurs, bien que les deux pays soient dans la même région, le Japon et la Chine font preuve de certaines différences à l'égard du fond de la censure cinématographique. Prenons un exemple, le Japon souligne la lèse-Majesté, alors que la Chine met en relief la transgression au politiquement correct, *stricto sensu*, le défi concerne le communisme et tout ce qui s'y rattache.

Néanmoins, au cours de l'évolution de la censure du cinéma, certains thèmes ont disparu, tandis que d'autres sont restés. Particulièrement à la suite du développement de la classification cinématographique qui est en vogue dans le monde occidental, l'industrie cinématographique ne souffre plus beaucoup, pour l'instant, des affres de la censure dans la plupart des pays, même si le contrôle du cinéma y perdure encore. Les autorités ne s'immiscent plus dans le travail des cinéastes. Les menaces, les injonctions, les coupures et les interdictions totales commencent à disparaître. On ne censure plus, ne contrôle plus, mais classe. Comme c'est le cas en France lorsque Valéry Giscard d'Estaing annonce la fin de la censure le 28 avril 1974, une décision réaffirmée en octobre 1975 : « *La suppression de la censure politique au cinéma décidée l'an dernier est une décision libérale définitivement acquise.* »¹⁰⁷ Malgré tout, le sexe et la violence ont fortement influencé les décisions des autorités du cinéma, et constituent encore les principales

¹⁰⁶ *ibid.*, pour une vue d'ensemble dans le résumé de « *La censure cinématographique au Japon avant la seconde guerre mondiale : <Nation> et <Cruauté>* », p.159.

¹⁰⁷ François JOUFFA et Tony CRAWLEY, *Entre deux censures, le cinéma érotique de 1973 à 1976*, Ramsay, 1989, p. 172.

sources de contestations, de reproches et d'actions engagées contre le cinéma dans le monde entier, même pour les occidentaux qui ont déjà effectué la classification des œuvres cinématographiques et s'écartent aujourd'hui, dans une certaine mesure, de la censure politique.

La description des organes génitaux ou des ébats amoureux a toujours été et demeure encore une source de vifs débats dans notre société. Quoi qu'il en soit, notre volonté de parvenir à un consensus sur ce thème ne semble pas tout à fait évident : Des partisans de la liberté d'expression absolue, aux défenseurs de la morale universelle, auxquels il convient d'ajouter les tenants d'une pensée plus modérée souhaitant que l'on encadre raisonnablement le dévoilement public de l'intimité sexuelle de chacun. Attendu que l'image ne fait pas fonctionner les mêmes neurones que le texte écrit, la caractéristique audiovisuelle du cinéma pousse la représentation de l'acte sexuel plus visuelle et plus impressionnante que celle du texte écrit. Pour ce dernier, la description de l'acte sexuel, à l'aide des mots, s'incarne plutôt dans l'imagination individuelle, en passant dans la tête du lecteur. De ce fait, la caractéristique audiovisuelle du cinéma aggrave la divergence d'opinions publiques sur le thème du sexe, et renforce considérablement, de ce fait, le caractère punitif et les critères flous de la censure cinématographique. L'exécutif nommé, qui met en place les pouvoirs du législatif dotés par les commissions de censure, juge et condamne les œuvres d'art cinématographique selon de simples « critères », le plus souvent personnels, de caste, de religion, de parti ou de raisons d'État. En l'absence de lois objectivement juste ou de la sagesse collective, le censeur est obligé de ne se fier qu'à son instinct et à son flair, à ses tabous personnels et à ses préjugés, contre ce qui l'attaque personnellement dans ses goûts, ses convictions et ses habitudes, voire tout ce qu'il n'aime pas, ne comprend pas ou qui est suspect à ses yeux, prend figure de menace ouverte ou pernicieuse.

Quant à la raison de l'interdiction et de la restriction de la représentation du plaisir ou la mise en scène de l'acte d'amour sur grand écran, la mission de la classification cinématographique nous semble donner une réponse. Elle consiste à protéger le grand

public des bonimenteurs, à sauvegarder les mineurs de spectacles mensongers sur le sexe en général et la femme en particulier, plutôt qu'à freiner l'industrie cinématographique sur des considérations subjectives de moralité publique.¹⁰⁸

Du côté de la violence dans le domaine du cinéma, il semble qu'on se concentre toujours sur la question de son influence sur les comportements des spectateurs, autrement dit, est-ce que le cinéma est réellement en mesure de véhiculer des comportements délinquants comme certains l'ont parfois affirmé ? Comme « *la force dérégulée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique* », la violence elle-même est mise en cause pour « *la domination ou la destruction de l'humanité de l'individu* »¹⁰⁹. Etant donné des faits divers du monde entier¹¹⁰, la polémique sur ce sujet est entretenue depuis de nombreuses années, même après l'application de la classification des œuvres cinématographiques. Certains¹¹¹ mettent en doute l'influence de la violence du film sur

¹⁰⁸ Cf. la déclaration de Jean-François Théry, président de la Commission de 1982 à 1994, « *Le cinéma va dire des choses terribles, séduisantes, inhumaines et fondamentalement mensongères ; son message est, hélas immuable la femme aime se faire violer, forcer. Si elle résiste, c'est pour mieux prendre ensuite son plaisir. Elle est offerte à l'homme, elle est à prendre, elle est donc en fin de compte, méprisable* », et de poursuivre : « *J'ai par fonction, vu des films pornographiques par brassées, et le message se reproduit, identique à lui-même et désespérant. [...] Qu'on me comprenne bien : ce n'est pas le spectacle des rapports intimes qui me pose problème. Je rêve depuis longtemps d'un film qui décrirait fidèlement une vraie rencontre d'amour, qui saurait faire comprendre l'irruption de vie et la profusion de joie dont elle est la cause. [...] Mais les films pornographiques que nous classons X n'ont absolument rien à voir avec ça. Le morne plaisir du super-mâle qui soumet les femmes à sa fantaisie, les images d'une gymnastique narcissique, déshumanisée, animale, où la monstruosité anatomique et les prouesses acrobatiques sont la norme, telles sont en général les réponses du cinéma à la quête d'amour des adolescents : autant leur épargner ce message douteux.* », Jean-François THÉRY, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Cerf, 1990, p.84 – p.85.

¹⁰⁹ Blandine KRIEGEL, *La violence à la télévision*, rapport pour la mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relatives aux représentations violentes à la télévision, ministère de la Culture et de la Communication, La documentation française, 2002, p.2.

¹¹⁰ Quelques exemples des faits divers de la violence prétendus s'inspirer du film dans le monde entier :

« Le 3 juin 2002, à Saint-Sébastien-sur-Loire(Loire – Atlantique) en France, un lycéen de 17 ans assassine à l'arme blanche une camarade de classe de 15 ans, s'inspirant du film *Scream* (Wes Craven, 1996) », extraits de Christophe TRIOLLET, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat*, Paris, L'Harmattan, 2015, p122.

« En 1971, la sortie du film de Stanley Kubrick, *Orange Mécanique* (The Clockwork Orange), a été suivie d'une série de viols en Grande-Bretagne dont l'un semblait clairement inspiré de la scène où le personnage principal chantonne *Singin'in the rain* en saccageant l'intérieur d'une maison, en tabassant son propriétaire et en violant sa femme sous ses yeux » par Trélis LIONEL, « Provocation, mimétisme et confusion », *Darkness Fanzine n°11*, Sin'Art, 2010, p.11

« En 1981, John Hinckley, auteur de la tentative d'assassinat perpétrée sur le Président Reagan aux Etats-Unis, dit avoir été influencée par le film *Taxi Driver*(1976) de Martin Scorsese », extraits de Christophe TRIOLLET, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat, op.cit.*, p122.

¹¹¹ Cf. la déclaration de Nicole Maréchal, ministre belge de l'Aide à la Jeunesse et de la Santé de la Communauté française, dans un colloque organisé par le Festival international du film fantastique de Bruxelles en mars 2001, « Adolescente, [...] j'ai vu *Orange mécanique* et depuis, je n'ai jamais eu envie de *shooter* dans un clochard en sifflant la *Pie voleuse*. Il y a quelques années j'ai vu *Reservoir Dogs* et je n'ai pas eu envie de me précipiter pour braquer une banque et puis trucider tous mes complices dans un grand délire paranoïaque. La semaine dernière, j'ai vu *Hannibal* et je ne désire toujours pas déjeuner du cerveau de mon ennemie, fut-il politique, comme d'un œuf à la coque », extraits de Christophe TRIOLLET, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat, op.cit.*, p122-p.123.

les comportements des spectateurs, tandis que d'autres¹¹² l'affirment fermement. Quelques théories souvent très opposées autour de la réponse à la question « *Les films sont-ils criminogènes ?* » voient le jour. Les partisans de la théorie de la « catharsis » insistent sur le principe que des émotions désagréables, comme la colère ou la frustration, peuvent s'accumuler au point que l'individu ait envie de s'en libérer¹¹³. Cette libération peut se réaliser à travers un acte agressif réel ou une observation des scènes de l'acte agressif d'autrui. Dès lors, une exposition régulière à la violence sous forme d'image permettrait de réduire le risque de comportement agressif. À l'inverse, certaines études qui ont abouti à des conclusions radicalement opposées, déclarent que l'exposition régulière à des images violentes stimulerait plutôt l'agressivité : l'excitation, baisse de l'inhibition, voire même, dans certains cas, l'imitation d'un passage à l'acte¹¹⁴.

Cependant, la violence des images ne se décline pas seulement sous la représentation d'agressions, de meurtres ou d'actes de torture, car la complexité des situations, le choix d'un plan ou des dialogues peuvent également renvoyer à une violence très différente mais insoutenable. Comme Amos VOGEL le dit dans son ouvrage *Le cinéma, art subversif*, « *Le pouvoir de l'image, la crainte qu'elle nous inspire en même temps que l'attrait irrésistible qu'elle exerce sur nous sont incontestables. A moins de fermer les yeux – attitude difficile et dont non ne connaît d'ailleurs pas d'exemple au cinéma – il est impossible de lui résister* »¹¹⁵. La dureté des mots, des sons, ou plutôt la complexité des situations peut dépasser parfois celle des images. Précisément, à part la violence montrée, la violence suggérée choque durement le spectateur d'autant plus qu'il est jeune. En fait,

¹¹² Cf. L'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe fait-elle l'affirmation, « S'il est difficile de trouver un lien de causalité direct entre l'exposition d'une personne à un produit ou un service de médias à caractère violent et un acte d'agression et de violence qui serait ensuite commis par cette personne, il est indéniable que la violence dans les médias à un impact général sur le comportement des individus », Résolution 2001(2014), *Violence véhiculée dans et par les médias*, Conseil de l'Europe, assemblée parlementaire, 2014, point 8, p.2, cité par Christophe TRIOLLET, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat*, op.cit., p.123.

¹¹³ J. Barbara WILSON, « Les recherches sur médias et violence », *Médias et violence*, Les cahiers de la sécurité intérieure n°20, 1995, p.22.

¹¹⁴ Cf. « La théorie de la stimulation énonce qu'un sentiment de frustration peut être à l'origine d'un état d'excitation émotionnelle qui peut déboucher sur une prédisposition agressive et se traduire par un comportement violent. » in *Rapport sur la violence véhiculée dans et par les médias*, Conseil de l'Europe, assemblée parlementaire, Sir Roger Gale d'après l'exposé du Dr. Astrid Zipfel (déc. 2012), doc. 13509, 6 mai 2014, §2.1 al. 14, p.8, cité par Christophe TRIOLLET, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat*, op.cit., p.124.

¹¹⁵ Amos VOGEL, *Le cinéma, art subversif*, Capricci, 2016, p.13 (1^{er} édition parue chez Random-House en 1974).

c'est la protection de la mineur et des adolescents qui sert d'argument à légitimer l'intervention des pouvoirs publics, sous prétexte que l'organisation de la cellule familiale ne peut pas toujours mieux jouer son rôle naturel de filtre. En ce cas, le législateur commence à s'emparer du contrôle des films au nom de la protection de la jeunesse, qui constitue également un pilier important du travail de la classification des œuvres cinématographiques. Dans certains pays comme la Chine, cette protection permet de cacher habilement la censure cinématographique.

Par ailleurs, par rapport à la provocation anticléricale par le sexe et la violence en Occident, le thème du sexe et de la violence en Chine s'attache effectivement à l'outrage aux bonnes mœurs et à la violation de l'éthique traditionnelle auxquels le Confucianisme résiste toujours coûte que coûte. En tant que l'une des plus grandes écoles philosophiques, morales, politiques et dans une moindre mesure religieuse, le Confucianisme régit la Chine depuis plusieurs milliers d'années, remontant jusqu'au moment du règne de Han Wudi¹¹⁶ qui l'a imposé comme doctrine d'État, au travers d'un système de pensée complet, d'un système rituel achevé et d'une doctrine à la fois morale et sociale. Au fil du temps, les Chinois se sont imprégnés du dogme confucianiste qui forge systématiquement leur concept de valeur, du monde et de la vie, qui s'intègre parfaitement aux mœurs traditionnelles et au système d'éthique chinois. Le Confucianisme a d'ailleurs également touché le Viêt Nam, la Corée et le Japon où il a été adoptée aux circonstances locales. En quelque sorte, l'influence du Confucianisme en Asie orientale est telle que celle de Platon et Jésus en Occident.

En effet, l'esprit du Confucianisme consiste *grosso modo* en l'insistance des relations harmonieuses de trois couches qu'il s'agisse de l'individu, de la famille, de la société, ou encore de la politique. Quant aux Confucianistes, pour le but de construire un monde harmonieux, il leur faut bien organiser l'État, et cette organisation repose de manière fondamentale sur le cercle familial. Ceux qui veulent bien gérer leur cercle familial, visent

¹¹⁶ Han Wudi, 汉武帝, de 156 av. J.-C. à 87 av. J.-C., de son nom personnel LIU Che (刘彻), est le septième empereur de la dynastie Han(汉朝, de 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.)de Chine, considéré comme l'un des plus grands empereurs de l'histoire de la Chine.

tout d'abord à développer leur propre personnalité. Tout se qualifie en neuf caractères chinois : « Xiu Shen(修身)¹¹⁷, Qi Jia(齐家)¹¹⁸, Zhi Guo(治国)¹¹⁹, Ping Tianxia(平天下)¹²⁰ ». Au niveau de l'individu, il faut développer sa propre personnalité, ce qui dépend d'abord du perfectionnement de son savoir, de rendre sa pensée digne de foi, et d'ennobler son cœur afin d'atteindre une certaine « vertu personnelle »¹²¹. Tous les actes concernant le développement de la personnalité ont toujours recours à un moyen assez efficace : la contrainte du désir instinctif. A l'égard des relations interpersonnelles, le Confucianisme essaie de construire des barrières hermétiques entre les divers groupes sociaux, celles qui instituent un ordre hiérarchique très marqué au sein du cercle familial, où l'épouse doit être soumise aux ordres de son mari, à qui elle doit témoigner quotidiennement son respect et sa gratitude, qualifié de la « vertu des femmes », et les enfants se doivent d'être obéissants envers leur aînés et faire preuve en toute situation de leur respect et leur reconnaissance envers leurs parents, dénommé « la piété filiale »¹²², permettant le maintien de l'ordre et de l'harmonie au sein du cercle familial. Grâce à l'expérience de pacification de la cellule du corps social (la famille), cette théorie sur l'ordre hiérarchique se généralise plus globalement aux couches de la société, ce qui permet l'émergence d'une classification verticale, érige en tant que dogme l'obéissance et même l'hommage rendu au maître, au seigneur, et spécialement au souverain en Majesté, enfin bref, aux puissants. Tous ces actes sont qualifiés de « Li »¹²³, le respect des rites.

Bien que l'importance des principes moralistes confucéens avait connu un certain déclin à la suite de la Révolution culturelle, l'influence latente que le Confucianisme exerce encore de nos jours en Chine, imprègne profondément dans les mœurs traditionnelles et fait partie intégrante de l'éthique des Chinois. Néanmoins, le thème du sexe dont l'érotisme provoque l'instinct sexuel qui nuit à « la vertu personnelle »,

¹¹⁷ Xiu Shen, 修身, Développer sa propre personnalité

¹¹⁸ Qi Jia, 齐家, régler son cercle familial

¹¹⁹ Zhi Guo, 治国, organiser l'État

¹²⁰ Ping Tianxia, 平天下, construire un monde harmonieux

¹²¹ La vertu personnelle, 私德

¹²² La piété filiale, 孝道

¹²³ Li, 礼

l'homosexualité et l'adultère ayant porté atteinte à la stabilité du cercle familial, détruisent l'éthique traditionnelle et de bonnes mœurs, voire menacent l'ordre public, alors que la violence mise en scène qu'il s'agisse de la violence montrée ou de la violence suggérée donne l'impression malgracieuse aux spectateurs, et dont l'influence défavorable perdura à long terme parmi eux, entre autres, les jeunes, mettant ainsi en péril la sécurité sociale, et précipitant l'affaiblissement de l'ordre public et politique.

Compte tenu du cas général du monde entier et du contexte particulier de la Chine, nous arrivons à la conclusion que le fond de la censure du cinéma chinois concerne les domaines sensibles, et principalement quatre : la sexualité et sa représentation, la violence, la société(l'outrage aux bonnes mœurs, ou au moralement correct) et la politique (la dénonciation des abus politique, ou encore la transgression au politiquement correct).

Notre travail porte alors sur les films de Zhang Yimou à travers ces quatre domaines sensibles du fond de la censure cinématographique, de manière à mener une étude sur ses techniques et ses procédés d'adaptation et son langage du cinéma face à l'autocensure.

Notre étude repose ainsi sur plusieurs axes de recherches.

Axes de recherche

Afin de mener à bien notre étude, nous nous sommes appuyés sur des sources textuelles ou filmiques des œuvres de Zhang Yimou ainsi que sur une bibliographie.

1. Les sources

Trois sources principales ont été sélectionnées : des films de Zhang Yimou, entre

autres, les films adaptés du texte, puis des mémoires, des entretiens et des notes rédigés par ses proches, spécialement ceux de ses partenaires, ainsi que ses interviews exclusives lorsqu'il a été invité par des programmes télévisés. Nous essayons de les préciser.

a) Les films

En ce qui concerne les films, les œuvres cinématographiques réalisées par Zhang Yimou servent de l'objet d'étude. Avant la réalisation de son premier long métrage *Le Sorgho rouge*, il travaille comme directeur de la photographie avec CHEN Kaige¹²⁴ sur ses deux premiers films : *Terre jaune* et *La Grande Parade*. Jusqu'à présent, il a réalisé au total vingt films dans sa carrière cinématographique. Une grande quantité de ses films importants se révèlent devant nous des fresques pittoresques marquées par la grande beauté des images, par un soin minutieux apporté à la composition des cadres, la mise en espace des personnages et au rythme narratif, souvent lent et posé, ainsi que par l'esthétique exotique visant à émerveiller les spectateurs grâce à la magnificence des décors et des costumes, qui nous apportent de merveilleuses réjouissances audiovisuelles. Par ailleurs, ses films nous inspirent une méditation approfondie de l'humanité, en mettant au grand jour de divers aspects de la société chinoise, entremêlant souvent la critique sous-jacente des modèles historiques chinois qui lui provoque parfois des ennuis de la censure.

En tant que grand réalisateur d'esprit novateur, Zhang Yimou est toujours à la poursuite de tentatives d'innovation, tant sur la forme que sur le fond. Ses films ne varient pas seulement sur les techniques de tournage, mais également sur les procédés narratifs, des genres et des thèmes. Il a donc fallu faire des choix. Nous avons opté pour ses films adaptés de textes qu'il s'agisse de *Le Sorgho rouge* (adaptation du *Clan du sorgho* de Mo

¹²⁴ CHEN Kaige, 陈凯歌, un cinéaste né en 1952 à Pékin, connu notamment pour *Adieu ma concubine*, Palme d'or à Cannes en 1993.

Yan), *Judou* (adaptation de *Fuxi Fuxi* de LIU Heng), *Épouses et concubines* (adaptation de *Dahong Denglong Gao Gao Gua* de Su Tong), *Qiu Ju, une femme chinoise* (adaptation de *Wanjia Susong* de CHEN Yuanbin), *Vivre !* (adaptation de *Vivre* de Yu Hua), *Shanghai Triad* (adaptation de *Yao a Yao Yaodao Waipo Qiao* de LI Xiao¹²⁵), *Keep Cool* (adaptation de *You Hua Hao Hao Shuo* de Shu Ping), *The Road Home* (adaptation de *Jinian* de BAO Shi), *Pas un de moins* (adaptation de *Tianshang Youge Taiyang* de SHI Xiangsheng), *Happy Times* (adaptation de *Shifu Yue Lai Yue Youmo* de Mo Yan), *La Cité interdite* (adaptation de *L'Orage*¹²⁶ de CAO Yu¹²⁷), *Sous l'aubépine* (adaptation de *Sous l'aubépine* de Ai Mi), *The Flowers of War* (adaptation de *The 13 Women of Nanjing* de YAN Geling), et le dernier, *Coming Home* (adaptation de *The Criminal Lu Yanshi* de YAN Geling), de manière à ce que nous puissions observer un contraste entre ces deux modes d'expression, celui du récit et celui du film, et dont l'altérité nous permet d'avancer notre étude sur l'adaptation cinématographique de ses films face à l'autocensure, en faisant référence en même temps à d'autres films susceptibles de nous aider à mieux appréhender son style de tournage.

Ces longs métrages représentent ainsi l'une des bases principales de nos sources de recherches sur laquelle repose notre étude.

b) Les mémoires, les entretiens et les notes des proches de Zhang Yimou

Grâce à cette documentation qui se compose des mémoires, des entretiens, et des notes provenant des proches de notre réalisateur, nous pouvons puiser des archives et des sources de première main. Ces sources relativement complémentaires et secondaires nous ont permis d'enrichir nos connaissances sur le processus d'adaptation cinématographique

¹²⁵ LI Xiao, 李晓, né en 1950 à Pékin, un écrivain chinois.

¹²⁶ *L'Orage*, 雷雨

¹²⁷ CAO Yu (1910.9 – 1996.12), 曹禺, né à Hubei, est un dramaturge chinois.

au cinéma, y compris, les détails de la communication et des anecdotes inédites durant les tournages de façon à faire apparaître autant que possible un état primitif, et de faire un retour sur l'évolution de ses styles d'adaptation cinématographique.

En fait, les compagnons de l'équipe de tournage, les auteurs du roman original qui collaborent à l'adaptation cinématographique, les amis, et même l'agent de planification constituent les proches de Zhang Yimou, dont la plupart nous offrent, selon leur connaissance, des mots sur l'adaptation cinématographique, par le moyen des essais, des entretiens ou encore du recueil publié. Il y a quelques illustrations dont nous rendons compte ici avec le *Discours de Zhang Yimou*¹²⁸ et *Le tête-à-tête avec Zhang Yimou*¹²⁹ de LI Erwei¹³⁰, *Les entretiens avec Zhang Yimou*¹³¹ de ZHANG Ming¹³², *Zhang Yimou : Laissez-moi une bonne fois dire en assez*¹³³ de YU Shaowen¹³⁴, *La mise en opération du cinéma : Les entretiens avec Zhang Yimou*¹³⁵ de Qi Juanjuan, et *C'est juste Zhang Yimou*¹³⁶ de WANG Bin¹³⁷, etc. Force est de souligner que WANG Bin, qui, servant depuis toujours d'agent d'affaire de tournage pour Zhang Yimou, s'occupe de la planification littéraire, de la communication avec des écrivains, des scénariste et des dramaturges pour notre réalisateur, il fait même fait partie d'une équipe de création dramaturgique. En quelque sorte, sans lui, il n'y aurait pas de succès de l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou. Ses fonctions et ses activités sur la planification littéraire nous permettent de mettre en lumière les relations entre le cinéma et la littérature, et d'approfondir l'adaptation littéraire au cinéma des œuvres filmiques de Zhang Yimou. Dès lors, la planification littéraire annoncerait, dans une certaine mesure, une tendance de nouvelles relations ciné-littéraire en Chine.

¹²⁸ LI Erwei, *Discours de Zhang Yimou* (« 张艺谋说 »), Shenyang, Chunfeng Wenyi éditions, 1998.

¹²⁹ LI Erwei, *La tête-à-tête avec Zhang Yimou* (« 直面张艺谋 »), Pékin, Jingji Ribao éditions, 2002.

¹³⁰ LI Erwei, 李尔葳

¹³¹ ZHANG Ming, *Les entretiens avec Zhang Yimou* (« 与张艺谋对话 »), Pékin, Zhongguo Dianying éditions, 2003.

¹³² ZHANG Ming, 张明

¹³³ YU Shaowen, *Zhang Yimou : Laissez-moi une bonne fois dire en assez* (« 张艺谋：让我一次说个够 »), Pékin, Journal au Beijing Qingnian, 2000 : 9.

¹³⁴ YU Shaowen, 余韶文

¹³⁵ QI Juanjuan, *La mise en opération du cinéma : Les entretiens avec Zhang Yimou* (« 运作电影：与张艺谋对话 »), Zhongguo Qiyejia, 2000 : 8.

¹³⁶ WANG Bin, *C'est juste Zhang Yimou* (« 张艺谋这个人 »), Pékin, Tuanjie éditions, 1998.

¹³⁷ WANG Bin, 王斌

En général, peu d'équipe de tournage cinématographique ne réserve un poste dit « planification littéraire ». Cependant, nous pouvons trouver ce poste dans la plupart des films de Zhang Yimou, qui semble être réservé exclusivement à WANG Bin. Constatons qu'il a pris part à la création cinématographique et à la planification littéraire de onze films de Zhang Yimou¹³⁸, dont *Judou* et *Vivre !* mais pour lesquels il n'était présent qu'en coulisse. Au fond, la charge de WANG Bin, comme « planificateur littéraire » au sein de la production des œuvres filmiques dirigée par Zhang Yimou, consiste tout d'abord à la proposition de bonnes œuvres littéraires et d'excellents écrivains pour notre réalisateur. Il devra, le cas échéant, inviter ces écrivains à servir de dramaturge du cinéma, afin de prendre en charge l'adaptation du roman original au scénario du film, ou bien directement la création du scénario original du film. Par ailleurs, il s'occupe, de la part de Zhang Yimou, de la communication des écrivains et des dramaturges au cours de la création du film. En un mot, le travail de « planificateur littéraire » est à offrir à notre réalisateur de bons scénarios. Il joue d'ailleurs un rôle de porte-parole du réalisateur, adresse souvent la parole aux dramaturges la prétention que Zhang Yimou insiste sur le sujet de la création dramatique, que « *pour les écrivains, il leur faut écrire le roman, plutôt le scénario du film, car ils ont du talent pour la rédaction du roman. De plus, le roman original peut nous donner une profusion de sources détaillées afin que le réalisateur puisse en sélectionner* »¹³⁹. En quelque sorte, le « planificateur littéraire », qui est le fil d'Ariane de l'adaptation littéraire au cinéma, devient un chaînon crucial de notre étude.

Bref, le recueil des essais sur les entretiens et les mémoires rédigés par les proches de Zhang Yimou dont nous profitons considérablement, sera indispensable à notre étude sur l'adaptation cinématographique des films Zhang Yimou face à l'autocensure.

¹³⁸ Les films comme suite: *Judou*, *Vivre!*, *Shanghai Triad*, *Keep Cool*, *Pas un de moins*, *The Road Home*, *Happy Times*, *Hero*, *Le Secret des poignards volants*, *Riding alone: Pour un fils*, *La Cité interdite*.

¹³⁹ Cf. « 不要写成电影剧本而是写成小说，因为实践告诉我们写小说是作家的优势，而写电影他们不可能有导演那么清楚，何况小说可以给我们提供大量的丰富的细节供导演选择。 » WANG Bin, *C'est juste Zhang Yimou* (« 张艺谋这个人 »), *op.cit.*, p.219. À ma traduction

c) Les interviews exclusives de Zhang Yimou

La dernière source que nous avons prise en considération pour réaliser ce travail de recherche repose sur l'analyse des interviews exclusives de Zhang Yimou lors qu'il a été invité par des programmes télévisés. Ces interviews de Zhang Yimou, soit textuelle, soit audiovisuelle, nous donnent des sources de première main laissant transparaître son intimité, par où nous pouvons rendre compte d'un harcèlement pécuniaire qui est à l'origine du dilemme entre le film d'art et le film commercial, d'un souci face à la censure cinématographique chinoise, ainsi que de certains indices de l'autocensure, sous l'influence de laquelle notre réalisateur tente d'avoir recours à des techniques sophistiquées dans le processus de l'adaptation cinématographique. « *Interviews en série par YANG Lan : Zhang Yimou* »¹⁴⁰ « *In Focus Zhang Yimou : Je serais un ouvrier s'il n'y avait pas de cinéma* »¹⁴¹ et « *In Focus Zhang Yimou : L'avènement de l'âge d'or du cinéma chinois* »¹⁴² en sont d'excellentes illustrations.

A côté de ces sources de première main, ont été également consultées des sources secondaires. Celles-ci ont été répertoriées dans la bibliographie.

2. La bibliographie

La bibliographie relative au sujet de notre étude est organisée autour de deux thèmes

¹⁴⁰ « *Interviews en série par YANG Lan : Zhang Yimou* », « 杨澜访谈录：张艺谋 », un programme télévisé animé par YANG Lan (杨澜), <http://v.ifeng.com/vlist/tv/ynftl/all/0/1/detail.shtml> ou <https://www.youtube.com/watch?v=wNWwbUgYRlw>, consulté le 08 septembre 2016.

¹⁴¹ « *In Focus Zhang Yimou : Je serais un ouvrier s'il y avait pas de cinéma* », « 聚焦张艺谋：如果没有电影我就是一
个工人 », un programme télévisé animé par JIAO Xiongping (焦雄屏), https://v.youku.com/v_show/id_XNzEzMDM4OTQ4.html?spm=a2h0j.8191423.item_XNzEzMDM4OTQ4.A, consulté le 05 octobre 2016.

¹⁴² « *In Focus Zhang Yimou : L'avènement de l'âge d'or du cinéma chinois* », « 聚焦张艺谋：中国电影的黄金时代来了 », un programme télévisé animé par JIAO Xiongping (焦雄屏), https://v.youku.com/v_show/id_XNzE2MTYzNDQw.html?spm=a2h0j.8191423.item_XNzE2MTYzNDQw.A, consulté le 05 octobre 2016.

principaux. Le premier thème concerne la censure cinématographique de Chine, et le deuxième concerne l'adaptation cinématographique des œuvres de Zhang Yimou. Suite à une présentation en substance des notions fondamentales et des analyses théoriques *sine qua non* qu'il s'agisse de la définition de l'adaptation, et de celle de la censure, au delà, de l'autocensure, ainsi que de leurs relations, leurs manifestations que nous venons de mentionner dans la première partie de l'introduction, cette dichotomie, la censure cinématographique de Chine d'un côté, l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou de l'autre, peut se justifier sous plusieurs aspects. Cette classification permet tout d'abord, d'un point de vue pédagogique, au lecteur de se repérer assez rapidement et de chercher une référence. De plus, attendu un besoin de l'étude précisée sur l'analyse filmique, il paraît indispensable de se référer à une grande quantité d'ouvrages spécialisés dans l'adaptation cinématographique des œuvres de Zhang Yimou afin de nous munir d'outils pour mener bien à notre réflexion sur ses procédés d'adaptation cinématographique face à l'autocensure, alors que d'autres ouvrages au sujet de l'étude de la censure cinématographique chinoise nous apportent des archives à foison pour déployer les circonstances sociales, politiques et même culturelles du monde du cinéma chinois qui servent d'un contexte général à l'époque de ce premier, ayant l'emprise sur notre réalisateur de façon à lui provoquer l'autocensure.

La bibliographie concernant le thème de la censure cinématographique aborde quelques domaines nuancés. Certains font un retour en arrière sur la censure cinématographique chinoise d'un point de vue historique¹⁴³, d'autres avancent l'analyse de ce thème au niveau juridique¹⁴⁴. Certains se penchent sur l'étude exclusive du cas de la

¹⁴³ Jusqu'à présent, il y a quelques ouvrages concernant l'histoire de la censure du cinéma chinois, tels que *Le système d'examen du cinéma du Parti nationaliste au début des années 1930* (« 30 年代初期的国民党电影审查制度 ») et *L'examen, le contrôle et le guide – L'étude sur la commission du contrôle du cinéma à Shanghai* (« 检查、控制与导向 – 上海市电影检查委员会研究 ») de WANG Chaoguang (汪朝光), *La censure et le contrôle : Le cinéma chinois de dix-sept ans* (« 审查与监督：十七年中国电影 ») et *Les archives des études sur le cinéma chinois : 1949 – 1979* (« 中国电影研究资料：1949 – 1979 ») de WU Di (吴迪), *La règle en remplacement des ciseaux : la séparation de la censure du cinéma et la classification du cinéma pendant cents ans* (« 用标尺取代剪刀：百年电影分级制与审查制的分野 ») de JIA Leilei (贾磊磊), et *La fonction sociale et la censure du cinéma* (« 影视剧的社会功能与审查 ») de ZHAO Chunmei (赵春梅). A ma traduction.

¹⁴⁴ Certains exemples sur ce thème, qu'il s'agisse de *Un abrégé du Code de la communication et de la presse de Chine* (« 中国新闻传播法纲要 ») de WEI Yongzheng (魏永征), *L'introduction au Code cinématographique : Le guide de créateur du programme de la télévision et du cinéma* (« 影视法导论：电影电视节目制作人须知 ») de WEI

Chine, certains s'engagent dans la recherche du contraste entre la censure du cinéma chinois et la censure étrangère, en d'autres termes, la comparaison entre la censure féroce du cinéma chinois et la classification du cinéma occidental, entre autres, américain. Néanmoins, jusqu'à nos jours, aucun ouvrage chinois n'a directement pour but de la censure concrète du cinéma chinois, plus précisément, ses fonctions, ses exécutions et la législation et les institutions liberticides, etc. Une thèse très récente intitulée *Desires vs. Taboos : A Study on the Social Control of Film Entertainment*¹⁴⁵ ne fait guère l'explication de la censure concrète des autorités chinoise, mais seulement des propos évasifs, même s'il est paru comme une illusion parfaite visant à la recherche sur la censure du cinéma chinois. On remarque une déficience des fruits quant à ce thème car la recherche sur la censure du cinéma chinois est elle-même tabou.

Heureusement, la parution de l'œuvre de madame Isabelle ANSELME¹⁴⁶ en 2015 semble combler une lacune de la recherche à ce sujet. Cette thèse qui favorisent fortement notre étude mérite de remarquer *hic et nunc*. Elle fait non seulement un retour sur l'histoire du cinéma chinois, mais aborde la législation concernant la censure cinématographique et la fonction politique du cinéma en Chine. De plus, elle démontre également l'évolution de la société chinoise dans l'œil de la caméra, par où, émerge une réalité déformée qu'il s'agisse de l'ère de l'harmonie et du patriotisme ainsi que d'une histoire plurielle, un regard sur la nouvelle société chinoise de consommation qui comprend des critiques des nouveaux modes de consommation et des regards à la marge et fracture sociale, et un panorama d'un avenir en perspective sur un cinéma socialiste de marché en Chine, y compris des hypothèses et tendances du marché chinois du film. Bien qu'il n'y ait qu'une petite section qui touche des procédés cinématographiques et contournement de la censure, la thèse d'Isabelle ANSELME contribue quand même à un panorama de la censure du cinéma chinois au niveau de l'histoire, de la législation, de la

Yongzheng & LI Danlin(李丹林), et *L'expression de la liberté – L'analyse du premier amendement de la Constitution des Etats-Unis* (« 表达自由—美国宪法第一修正案研究 ») de QIU Xiaoping(邱小平). A ma traduction.

¹⁴⁵ ZHAN Qingsheng, *Desires vs. Taboos : A Study on the Social Control of Film Entertainment* (« 欲望与禁忌—电影娱乐的社会控制 »), Pékin, Qinghua Université éditions, 2011.

¹⁴⁶ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXIe siècle, des films sous influences (2001 – 2004)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015.

politique et de la société, en accompagnant l'analyse de quelques œuvres filmiques des cinéastes chinois comme illustrations archétypiques, avec ses critiques favorables sur le marché chinois du film, surtout ses propositions précieuses pour l'avenir du cinéma chinois à la fin de son œuvre.

Quant à l'autre thème, la bibliographie de l'adaptation des films de ZHANG Yimou, il s'attache, plus ou moins, à l'objet de notre étude s'appêtant à développer dans le contenu de thèse à venir. L'analyse académique concernant ce thème se compose principalement de trois parties. *Primo*, ce sont des ouvrages académiques rédigés par les chercheurs, ou encore des recueils des résultats académiques publiés par la presse, et par l'institut de recherche. *Secundo*, il compte des mémoires et des thèses enregistrés dans les bases de données académique en Chine. *Ultimo*, il faut tenir compte des essais parus dans certaines revues académiques. Toutefois, ces fruits académiques au sujet de films de Zhang Yimou se bornent à la recherche d'un aspect partiel, d'un point de vue particulier, soit culturel, soit esthétique, soit industriel. En un mot, la recherche des films de Zhang Yimou a tendance à être seulement fragmentée (partielle). Il manque une recherche plus détaillée, plus systématique et plus globale. Au fond, il n'y a aucune étude sur l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou face à l'autocensure. Malgré quelques ouvrages abordent l'adaptation cinématographique de Zhang Yimou, il est quand même insuffisant, car ce thème se propose de se fonder sur le croisement à la fois de l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou et de la censure, ou encore l'autocensure. Telle est la raison d'être de notre étude qui contribuera à enrichir la recherche de la censure du cinéma, des films de Zhang Yimou, et spécialement des procédés de l'adaptation cinématographique de la littérature.

La présente étude se propose de se déployer en quatre parties, en fonction de quatre domaines sensibles du fond de la censure du cinéma chinois, telles que la sexualité, la violence, la société et la politique. L'analyse dans une première partie se concentre sur les procédés de l'adaptation cinématographique de Zhang Yimou autour du contournement de la censure de la sexualité dont l'application des couleurs, l'usage de la scène voyeuriste,

et le recours à la théâtralité folklorique, au patrimoine culturel, à la métonymie et au symbole métaphorique qu'il nous faut approfondir. Alors, quelle est leur propre représentation ? Et comment peut-on mettre en lumière l'autocensure de notre réalisateur au sein de l'adaptation cinématographique ? La réponse à ces questions consiste à développer la première partie de notre étude à venir.

PREMIÈRE PARTIE

LA SEXUALITÉ ET L'AUTO-CENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU

Cette partie traite de l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou face à l'autocensure autour de la sexualité. Elle s'interroge avant tout sur la nature de la sexualité dans le domaine du cinéma, ainsi que son expérience sociale. Une évolution de cette expérience sexuelle sur grand écran peut remonter à la version américaine dénommée « les premiers baisers », montrés à l'écran, pour aborder ensuite l'arrivée de la pornographie en salle. Elle évoque également un appel à la censure cinématographique. Partant du principe que notre étude consiste en l'analyse des films de Zhang Yimou, cette partie qui fait suite à une brève présentation de la connaissance de la sexualité sur les écrans, d'une vague des révolutions politiques et sociales en Occident pendant le tumulte des années 1960 jusqu'aux années 1970, dont la révolution sexuelle s'est avérée source du plus profond changement de l'évolution du cinéma, et partant du fait que l'apparition sexuelle sur l'écran étant toujours un tabou en Chine bien qu'il y ait une période (1970s-1980s) d'explosion de la production érotique dans le marché à Hongkong avant son retour en Chine continentale, on se concentrera sur les procédés d'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou face à l'autocensure autour de la sexualité : comment notre réalisateur transforme-t-il des descriptions textuelles autour de la sexualité en images en mouvement projetées sur grand écran afin de représenter des actes et scènes toujours tabous ?

Chapitre I

LA SEXUALITÉ SUR GRAND ÉCRAN

En tant que l'un des sujets éternels aristique, le sexe s'intègre dans l'art et la littérature sous toutes formes et devient un secteur non négligeable. Il semble que l'érotisme tend à jouer un rôle de plus en plus important dans la littérature moderne, dans la peinture où la représentation du corps humain aurait été cruciale, voire même dans l'art plastique comme la gravure. Cependant, il ne s'agit que d'un secteur secondaire et accessoire. De plus, la traduction des sentiments érotiques à travers ces œuvres serait également un phénomène secondaire et accessoire.

Or, compte rendu d'un cas exceptionnel, – du cinéma –, « *de lui seul* », comme l'affirme André BAZIN dans son chef-d'œuvre *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « *on peut dire que l'érotisme apparaît comme un projet et un contenu fondamental* »¹⁴⁷. Malgré que l'érotisme ne soit pas l'unique sujet au film, il est bel et bien « *majeur, spécifique et peut-être même essentiel* »¹⁴⁸. Un tel média audiovisuel qui caractérise une grande fidélité à la réalité, une capacité importante à la fantaisie, et une identité partagée, renforce la relation entre le cinéma et l'érotisme, et met l'accent sur ce dernier par rapport à ce premier.

En réalité, cette caractéristique du Septième art commence à se faire jour dès qu'il

¹⁴⁷ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011, p. 250.

¹⁴⁸ *Id.*

voit le jour. Au vu et au su de tout le monde, le film est né à travers une séance ouverte au grand public par les frères Lumière le 28 décembre 1895 qui marque officiellement l'histoire du film, certes, mais de nombreux inventeurs pionniers en tous lieux ont déjà effectué précédemment une série d'expérimentations relatives. *Rome was not built in a day*. Le XIX^e siècle connaît une série de découvertes majeures dans les secteurs de la chimie et de l'électricité, ainsi qu'un développement de la photographie. Dans ce contexte, il a fallu mettre en exergue tel ou tel aspect technique, telle ou telle avancée, ou tout simplement telle ou telle origine nationale des protagonistes, sans quoi, l'apparition du cinéma ne se serait pas faite. Parmi ces protagonistes pionniers, certains réalisent des métrages qui abordent directement la sexualité. Un fameux exemple que nous prenons ici, c'est une telle scène pantomimique touchant le voyeurisme dans *Autour d'une cabinet*, un dessin animé réalisé par Émile Reynaud avant la naissance du Cinématographe des frères Lumière, par où un pervers épie une jeune femme dans une cabine par le trou de la serrure, et puis le mari de la femme qui s'aperçoit de cette scène de l'indiscrette botte le postérieur du voyeur qui ne demande pas son reste et quitte les lieux. Par ailleurs, grâce au succès de l'invention de Kinétoscope par Edison en 1891, on peut voir, d'une façon individuelle, des bobines courtes, filmées dans le premier studio, la *Black Maria*, dont *The Kiss* (titre original : *The May Irwin Kiss*, titre français : *Le Baiser*), réalisé par William Heise, sorti en 1896, qui est considéré comme la première représentation d'un baiser au cinéma, et aborde directement le sujet de la sexualité, et suscite en même temps la censure cinématographique à cause du scandale énorme, en provoquant une première ébauche de code moral aux réalisateurs et producteurs de films.

L'expression de la sexualité au cinéma s'attache étroitement à la valeur morale, et au goût esthétique de l'époque. Donc, l'évolution de l'expression de la sexualité sur grand écran s'avère une série de styles spécifiques propres à l'époque différente. Toutefois, la figure de la femme et le corps féminin sont toujours l'objet d'exploitation du film commercial. Aux Etats-Unis, il coexiste *grosso modo* deux types de la figure de la femme : l'un est « la fille chaste », alors que l'autre est « la *Vamp* ». Ce premier est incarné par

Mary Pickford, l'actrice qui séduisit le public par sa grâce juvénile et sa figure pudique, ayant la prépondérance au cinéma américain avant la Première Guerre Mondiale en 1914, à l'époque où la société entière des Etats-Unis s'imprégnait des mœurs puritaines. Néanmoins, la guerre de 1914, qui marque le déclin du cinéma européen et l'établissement de la suprématie américaine, prit un tournant dans la tendance. Comme le déclare George SADOUL dans *Histoire du cinéma mondial*, cette guerre, pour le film comme pour l'industrie ou la finance, « avait accéléré une évolution déjà prévue par les esprits clairvoyants »¹⁴⁹. Dans ce contexte-là, le film à épisodes venait de France, tandis que le Danemark apporta aux Etats-Unis les tempêtes de la sexualité et de l'amour. Le cinéma américain en bénéficia considérablement, et les imitations à profusion furent rentables. En quelque sorte, le cinéma américain, à l'aide de la découverte la sexualité, « passa de l'enfance à l'adolescence »¹⁵⁰. Dès lors, la figure de la femme fatale, belle et perverse, tyrannique et adorée, incarnation moderne de « la *Vamp* », a été, grâce à Theda Bera, considérablement en vogue sur ce nouveau marché du cinéma. Il y eut de nombreuses imitatrices qui transplantèrent à Hollywood l'étrange monde de serre chaude du cinéma danois. En bref, la sexualité et l'érotisme au cinéma, originaire d'Europe, eut une emprise sur l'évolution du cinéma américain, et provoqua un choc dans les conceptions traditionnelles de mœurs sociales, ce qui provoqua ensuite MPAA (Motion Picture Association of America) à élaborer le « Production Code » destiné à purifier, moralement et visuellement, le cinéma américain depuis les années 1930.

Il est remarquable que la liberté d'expression sexuelle ne signifie pas forcément l'inondation des films érotiques en Europe. Le film d'art s'enracine profondément dans la culture traditionnelle du cinéma européen, et par là, grâce à sa position respectueuse, le film d'art a la prépondérance sur le film commercial. Le film d'art donne lieu à l'auto-expression de l'artiste *per se*, dont la sexualité n'est qu'un procédé pour l'artiste d'explorer l'humanité et la société, plutôt que de provoquer une excitation sexuelle du spectateur de façon à tirer de grands intérêts dont le film commercial est à la recherche.

¹⁴⁹ George SADOUL, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1972, 9^e éd., p. 113.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.116.

En quelque sorte, par rapport au film de Hollywood, la sexualité elle-même n'est guère l'objet d'aspiration du film européen, même si elle est parfois mise en scène ouvertement et sans déguisement.

Or, quoi qu'il soit officiellement tabous de diffuser des films érotiques, l'importation du film européen incite Hollywood à se rendre compte que la sexualité peut contribuer à un grand apport dans le box-office, qui éveille le désir de certains d'investir dans la production des films de tel genre. En particulier pendant le tumulte de la fin des années 1960 jusqu'aux années 1970 où s'inondaient « *des visées générales d'une contre-culture omniprésente, dont l'activisme était à la fois pacifiste, antiraciste, anticapitaliste et, pour finir, anti-patriarcal* »¹⁵¹, l'Amérique a subi de toutes les révolutions politiques et sociales dont la révolution sexuelle s'est avérée source du plus profond changement. La révolution sexuelle aurait pour apogée de la fin des années 1960 et se serait poursuivi durant les années 1970, en coïncidant avec la montée du féminisme et avec l'émergence des communautés gay et lesbienne. De plus, elle avait la charge, à cette époque bouleversante, une opposition à la guerre, avec un slogan « Faites l'amour, pas la guerre ». Par conséquent, cette révolution sexuelle qui entraîne une vague de la libération du sexe, favorisa la production et la diffusion du film érotique en Amérique, et voire même, peu après, influença le marché du cinéma hongkongais, l'une des branches du cinéma chinois.

Au début des années 1970, le cinéma hongkongais connaît une grande crise, car l'engouement pour le cinéma de Kung-fu commence à perdre lentement du terrain. Faisant face à une importante crise, l'industrie du film de Hongkong doit trouver de nouvelles formules. A ce moment-là, une vague de libération sexuelle provenant de l'Occident aide incontestablement les producteurs et réalisateurs hongkongais à trouver une solution à leurs problèmes : le cinéma érotique, et y donne naissance directement au cinéma d'exploitation. Un remède aux effets qui aidera rapidement l'industrie cinématographique à se redresser, dont le sexe se retrouve rapidement utilisé dans tous les

¹⁵¹ Williams LINDA, *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capprici, 2014, p. 12.

genres possibles, du drame aux histoires d'amour, en passant par l'horreur, ou encore les comédies. Parmi les compagnies cinématographiques à Hongkong, La Shaw Brothers, qui excelle à réagir aux attentes du public et aux succès du box-office, monte rapidement dans le train érotique, et devient le pivot dans l'accélération de la production et de la distribution de ce genre sur les écrans locaux. Néanmoins, l'arrivée et la croissance des films érotiques hongkongais ne correspond pas pour autant à un changement des esprits ou des comportements. Bien qu'il y ait du succès au box-office, cela ne signifie pas que le grand public est prêt à la libération sexuelle¹⁵².

Du côté la Chine continentale, elle s'avère une certaine rigueur teintée de puritain face à la sexualité et l'érotisme sur les écrans. Cela semble s'assimiler au cas du cinéma américain avant la Première Guerre mondiale (1914). A partir de la mise en scène du premier film de fiction surnommé *Die for Marriage*¹⁵³, une tradition inébranlable des valeurs éthiques familiales se forme au cinéma chinois, dont l'esprit essentiel est autour de la fidélité¹⁵⁴, de la piété filiale¹⁵⁵, de la foi¹⁵⁶ et de la virginité¹⁵⁷. Et plus d'une décennie après, la naissance du premier film de Kung-fu *Burning Paradis*¹⁵⁸ en 1928 ouvre une nouvelle ère du film commercial en Chine. Ce nouveau-né genre de film ne met guère d'images érotiques sur l'écran même s'il aborde souvent le sujet d'amour. Malgré tout, il touche à terme sa vie éphémère par l'étouffement que conduisent ensemble la censure gouvernementale du Parti national et la condamnation sévère de l'opinion publique.

A l'aube de l'instauration de la République Populaire de Chine, attendu son principe éducatif, le cinéma sert, aux yeux du Parti communiste, d'instrument « *pour unir et*

¹⁵² Cf. la déclaration de SHAW Yinyin, « *On ne peut pas dire que les gens étaient horribles à l'époque. Ils étaient différents. Ils n'étaient pas ouverts d'esprit. Ils pensaient qu'on étaient des salopes.* » cité par Julien Sévèon, *Category III, Sexe, Sang et Politique à Hongkong*, Paris, Bazaar, 2008, p. 73.

¹⁵³ ZHANG Shichuan(张石川) & ZHENG Zhengqiu(郑正秋), 难夫难妻, Nanfu Nanqi, *Die for Marriage*, RC, 1913, 40 min.

¹⁵⁴ La fidélité, Zhong, 忠

¹⁵⁵ La piété filiale, Xiao, 孝

¹⁵⁶ La foi, Yi, 义

¹⁵⁷ La virginité, Zhen, 贞

¹⁵⁸ ZHANG Shichuan(张石川), 火烧红莲寺, Huo Shao Honglianshi, *Burning Paradis*, RC, 1928, 105 min.

éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi »¹⁵⁹. Par conséquent, en ce cas, il est impossible que la sexualité et l'érotisme puissent conserver un pied sur grand écran sous la surveillance du Parti communiste et du « peuple prolétarien », pas davantage dans le cas d'une « *diète culturelle* »¹⁶⁰ pendant la Révolution culturelle au moment où sont mis en scène seulement « *huit opéras et ballets à thèmes révolutionnaires contemporains* », réécrits par Jiang Qing¹⁶¹, la femme de Mao.

La mort de Mao et l'arrestation de Jiang Qiang et ses amis politiques en 1976 marque la fin d'une période anormale, et l'arrivée de DENG Xiaoping au pouvoir en 1978 ouvre un nouveau tournant dans l'histoire de la Chine. Malgré la persistance d'une censure d'État, cela signifie quand même un tournant dans la liberté cinématographique. Par rapport à la politique d'ouverture en matière économique, Deng, ce patriarche politique à la fois habile et pragmatique, ne suit cependant pas la même politique d'ouverture en matière culturelle, en considération à l'insistance du dogmes du communisme. Donc, le cinéma chinois, son droit et son expression, oscille, pendant cette période, entre détente et répression. Quoi qu'il en soit, il ne peut pas empêcher des tentatives de « libéralisation » des cinéastes chinois. cette vague de liberté est illustrée par la réalisation de films d'origine, que l'on a dénommé la « Cinquième génération » de cinéastes chinois, qui met en avant l'intérêt personnel et les sentiments de l'individu tandis qu'auparavant seuls le collectif et le héros se prévalaient de sentiments. Ces jeunes réalisateurs, qui s'inspirent plus ou moins des idées de la Nouvelle Vague française, sont plein d'un esprit novateur, et contredisent, consciemment ou non, les tendances dominantes de l'époque pré-Révolution culturelle¹⁶². En ce cas, « *la sensualité des corps et des paysages y joue un rôle décisif* »¹⁶³. Comme Jean-Michel FRODON, directeur des Cahiers du Cinéma, le résume,

¹⁵⁹ MAO Zedong, *Citations du président Mao Tse-Toung*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

¹⁶⁰ Jean Leclerc du SABLON, *L'empire de la poudre aux yeux*, Paris, Flammarion, 2002, p.62.

¹⁶¹ Jiang Qing, 江青

¹⁶² Référence sur la thèse de LEE Hee-Seung, *Subjectivité et désillusion dans le cinéma chinois des années quatre-vingt*, Strasbourg, Thèse études cinématographiques dans l'Université de Strasbourg, 2001.

¹⁶³ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXIe siècle, des films sous influences (2001 – 2004)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, p. 24.

« [...] *Le cinéma charnel et habité par un sentiment de la nature panthéiste, parfois aux franges du mysticisme, caractérise la puissance esthétique des premiers films de la Cinquième génération, en même temps que s'y éprouve la puissance du désir physique, individuel, désir érotique, sans aucun doute, mais aussi simplement, énergie d'une jeunesse longtemps bridées.* »¹⁶⁴

Cette présentation des réalisateurs de la « Cinquième génération » relève de leur thèmes de prédilection sur la libération politique, sociale, ou voire même individuelle, de manière à contredire la Révolution culturelle, étant en rupture avec l'étouffement de la période précédente. Cette libération s'incarne principalement dans la *libido*, et la vitalité des jeunesses longtemps bridées d'antan. Ces désirs physique, érotique, et émotionnel témoignent d'une vive aspiration à la libération individuelle et à se débarrasser de la strangulation de l'instinct humain par les conventions traditionnelles dans le domaine éthique, social, et politique. Compte rendu des premiers films de Zhang Yimou, tels que *Le Sorgho rouge*, *Judou*, et *Épouses et Concubines*, nous pouvons relever des indices flagrants comme tels.

Malgré tout, jusqu'à là, les cinéastes chinois ne peuvent tout de même pas mettre nûment la sexualité et l'érotisme sur l'écran, même s'ils jouissent d'une relative liberté. La législation en matière de contrôle indique que l'on ne peut pas représenter de corps nu sur l'écran ou tout ce qui encourage à la pornographie. A part la surveillance scrupuleuse des autorités, le cinéma chinois doit se confronter à un examen moral au public. Il faut non seulement satisfaire au désir sous-jacent du spectateur, mais également escamoter leur sentiment de culpabilité au niveau moral. Ainsi, la clef consiste en deux problèmes qu'il nous faut résoudre avec soin. Le principal problème porte avant tout sur le motif pour la mise en scène de la sexualité, pour ainsi dire, en raison de quelles circonstances peut-on se proposer de mettre en image de la nudité et des scènes de sexe ? et comment devrait-on les mettre sur l'écran ? Ce motif, déguisé ou non, est destiné à dissiper un

¹⁶⁴ Jean-Michel FRODON, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p.18 – p.19.

doute du spectateur, afin qu'il puisse s'en satisfaire sans le sentiment de culpabilité au couche morale. Quant au deuxième problème, cela porte sur la légitimité des relations sexuelles des personnages concernés sur grand écran, autrement dit, leurs relations sexuelles vont-elles convenir aux conventions éthiques et sociales ? En effet, ce dernier aborde plutôt l'outrage aux bonnes mœurs, ou encore à tout ce qui est moralement correct dans le domaine de la censure sociale dont nous discuterons dans la troisième partie.

En résumé, la sexualité et l'érotisme, comme tabou originaire, dès la naissance du cinéma chinois, perdure toujours dans l'histoire du cinéma chinois. Le cinéma chinois doit passer à la fois le contrôle des autorités gouvernementales et l'examen moral au public. Attendu ces contrôles incertains politiques et moraux, dont les critères sont relativement flou, qui laisse une grande place à l'interprétation, s'incarne dans l'autocensure des cinéaste chinois, lors de l'écriture du scénario puis de la réalisation du film. Il leur faut avoir recours à des astuces pour contourner la censure potentielle autour de la sexualité et de l'érotisme, dont les procédés dans les œuvres de notre réalisateur, Zhang Yimou, sont de parfaites illustrations. Nous ferons, avant tout, une présentation sur le désir sexuel et amoureux sur l'écran, et explorerons en même temps la figure de femme dans les films de Zhang Yimou dans le chapitre à venir.

Chapitre II

LE DÉSIR SEXUEL ET LA FIGURE DE LA FEMME DANS LES FILMS DE ZHANG YIMOU

Depuis la réalisation de ses prémices *Le Sorgho rouge*, Zhang Yimou connaît une carrière cinématographique de quelque trente ans. En faisant un retour sur une vingtaine de ses œuvres de divers genres, nous pouvons rendre compte que certains révèlent une rébellion à l'éthique traditionnelle chinoise, tels que *Le Sorgho rouge*, *Judou*, et *Épouses et concubines*, d'autres se concentrent sur la vie quotidienne du public, comme *The Road Home*, ou encore des films noirs comme *Shanghai Triad* qui fait preuve d'un aspect sordide de la société chinoise, et des pellicules autour du rêve de Kung-fu dont *Hero* et *Le Secret des poignards volants* illustrent. Malgré tout, le désir sexuel et amoureux semble être un thème indispensable au sein de ses œuvres filmiques.

Les films de notre réalisateur apparaissent, dans une certaine mesure, comme un prisme à travers lequel nous pouvons voir de multiples facettes de la représentation du désir amoureux ainsi que de la sexualité. *The Road Home* et *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* sont des films réalisés sur le thème de l'amour, alors que *Le Sorgho rouge*, *Hero*, *Le Secret des poignards volants*, *La Cité interdite*, et *Judou* cachent également des indices sur le désir amoureux. Par ailleurs, *Happy Times* et *Riding alone : Pour un fils* témoignent d'une tendresse interpersonnelle et d'affection paternelle. Il aborde également

la sexualité, surtout la sexualité d'une manière déformée. Il est remarquable que notre réalisateur, pour la première fois, mette en scène sans fard une scène érotique pleine d'une vague de seins gras des filles d'honneur tout au début du film *La Cité interdite*.¹⁶⁵ Cela l'a poussé à mettre en cause des critiques sévères autour de l'érotisme à l'écran. En effet, le concept de l'amour et l'attitude envers la sexualité s'exprimant dans ses films, qui touchent la valeur culturelle et l'éthique chinoises, suscitent toujours de nombreux débats. Zhang Yimou fait remarquer l'amour et le désir sexuel en tant que l'instinct humain et la nature de l'humanité, au moyen de sa caméra. Néanmoins, la sexualité est depuis toujours un tabou dans la culture traditionnelle en Chine. En particulier, pendant la Révolution culturelle, on a essayé de faire de gros efforts pour éluder ce thème sensible. En ce cas, la répression sexuelle depuis longtemps qui donne naissance au désir du voyeurisme. Suite au relâchement de la politique culturelle, l'aspiration à la libération du désir sexuel et amoureux devient le *mainstream* des œuvres littéraires et artistiques au début des années 1980. Apparaissant comme le leader de la « Cinquième génération » qui voit le jour dans ces circonstances-là, Zhang Yimou essaie, dans ses œuvres filmiques, d'illustrer la libération sexuelle et amoureuse pour mettre terme à la répression du désir, ainsi que de faire voler en éclats les sujétions éthique et de morale des traditions chinoises.

Par rapport à la culture occidentale où le sens sexuel et amoureux qui fait preuve de la multiplicité, notre réalisateur, influencé profondément par la culture chinoise, se borne seulement au thème de l'amour hétérosexuel et la sexualité hétérosexuelle. Ainsi, la figure féminine sert d'objet préféré qu'il met en relief dans ses œuvres. Il profite bien de la caractérisation des personnages féminins dans la plupart de ses œuvres, dont *Le Sorgho rouge*, *Judou*, *Épouses et Concubines*, et *Qiu Ju, une femme chinoise* sont des illustrations remarquables, par là se mêlent leur origine et des vicissitudes de leur vie, afin de faire avancer le fil d'Ariane de la narration. Selon lui, « *la femme doit supporter plus que l'homme face à la pression sociale* », et cela, sans conteste, peut « *mieux relever des problèmes sociaux chinois* »¹⁶⁶. Il s'intéresse plutôt au destin de la femme, et, partant, sur

¹⁶⁵ Référence à l'annexe « L'image des filles d'honneur au film *La Cité interdite* ».

¹⁶⁶ ZHANG Ming, *L'entretien de Zhang Yimou* (« 与张艺谋对话 »), Pékin, Zhongguo Dianying éditions, 2004, p.108.

l'exploration de l'humanité et de la vie. A travers la caractérisation des personnages féminins et l'avancement de la narration de l'histoire, on est susceptible de s'impliquer dans la réflexion sur la lutte pour la vie, le conflit contre l'ordre social préexistant, la poursuite de la libération et l'aspiration au relâchement du désir instinctif. Bien évidemment, Zhang Yimou tente de faire preuve d'esprit de la résistance de la femme à l'ordre traditionnel dans la société chinoise, où plutôt, au pouvoir paternel ainsi qu'au pouvoir marital. Et la mise en place ces personnages féminins dans les circonstances particulières peut renforcer cet esprit de résistance de la femme.

Or, la figure de femme au cinéma de Zhang Yimou, soit représentée du désir ardent, soit caractérisée plein d'espoir, ne se réduit qu'à un objet symbolique du désir sexuel de l'homme. A la connaissance du structuralisme, « *dans la société phallogratique, la figure de la femme a tendance généralement à la symbolisation. La femme apparaît toujours comme un symbole de la consommation sexuelle de l'homme, et son sens plurivoque deviendront univoque* »¹⁶⁷. Alors que dans les films de Zhang Yimou, nous pouvons constater que la figure de la femme sert plutôt de symbole de l'instinct érotique et du désir sexuel de l'homme sous la règle du pouvoir parental et marital. Par conséquent, la caractérisation de la figure de la femme chez Zhang Yimou nous offre un nouveau, mais également crucial angle d'analyse sur le désir sexuel et amoureux sur l'écran, et par là il a fait une démonstration des procédés sophistiqués d'adaptation cinématographique qu'il s'agisse de l'application de la couleur, de l'usage de scènes voyeuristes, de la technique du floutage ainsi que du recours à la théâtralité folklorique, au patrimoine culturelle, à la métonymie et au symbole métaphorique que nous développerons dans les chapitres à venir.

¹⁶⁷ Cf. « 在男性社会中，象征秩序中的男性中心主义在电影文本中最直接的表现是将女性形象符号化，即女性作为男性性欲消费的对象出现以及将女性拥有的多元意义削减为单调的同一性。 », Elizabeth Wright, *Lacan and Postfeminism*(« 拉康与后女性主义 ») , Pékin, Pékin Université éditions, 2005, p. 105. A la traduction de WANG Wenhua(王文华).

Chapitre III

L'APPLICATION DE LA COULEUR AUTOUR DE LA SEXUALITÉ

La couleur est l'une des essences naturelles de l'objet. Chaque couleur a une longueur d'onde qui correspond à sa propre valeur énergétique. Ces ondes énergétiques qui proviennent des rayons non absorbés par l'objet, se reflètent sur les yeux, et s'épanouissent dans un chatouement de couleurs à la perception visuelle de l'homme. En quelque sorte, la couleur est plutôt un phénomène physique auquel s'associent la lumière, l'objet et le sens visuel une démonstration du monde réel coloré. Ces trois éléments chromatiques témoignent d'un effet physiologique de la couleur. Cet effet physiologique qualifie la couleur d'« *un art visuel* » visant à « *réapparaître la réalité de l'objet, mettre l'accent sur la ressemblance visuelle* »¹⁶⁸.

Cependant, à l'exception de la représentativité esthétique venant de l'effet physiologique de cet art visuel, il nous faut faire également attention à l'expressivité esthétique provenant de son effet psychologique. La réapparition chromatique du monde

¹⁶⁸ Cf. « 色彩是一门视觉艺术, [...] 视觉艺术的本性应是物质现实的复原, 强调视觉真实性。 », Jogannes ITTEN, *The Elements of Color*, Shanghai, Shanghai Renmin Meishu éditions, 1996, p.3. À la traduction de DU Dingyu(杜定宇).

objectif d'une façon réelle et vivante pousse à exprimer les sentiments et à démontrer la fine psychologie. La couleur est non seulement un phénomène physiologique propre à la vision de l'homme, mais également une représentation extérieure de la psychologie de l'homme, voire même un signe psychologique, et un « langage sentimental ». Les effets psychologiques de la couleur se traduisent généralement par le jugement de valeur chromatique de l'homme, plus précisément, le jugement d'esthétique de l'homme à l'aide de son observation visuelle. En un mot, « *les effets psychologiques de la couleur s'incarnent effectivement dans une association de la réaction physiologique et le jugement psychologique, à laquelle il se mêle de l'imagination* »¹⁶⁹. En fin de compte, grâce à ses effets physiologique et psychologique, la couleur est munie d'une signification spécifique esthétique pour l'expression sentimentale, faisant preuve à la fois de la représentativité et de l'expressivité.

La réaction des effets physiologiques de l'homme à la couleur semble presque similaire, certes, mais la résonance de l'effet psychologique par rapport à la couleur s'avère d'une grande différence dans de divers pays. La connaissance de la couleur, l'extrait des pigments employés jusqu'à la signification chromatique dépendent, dans une grande mesure, de leurs mœurs locales, de leur tradition historique, et de leur situation idéologique, religieuse, culturelle et politique. Par ailleurs, à part le plan spatial, les détails caractéristiques et pittoresques de la signification chromatique s'attachent étroitement aux circonstances de l'époque. Autrement dit, la couleur est susceptible de désigner la description ou représentation évocatrice d'une époque, d'un pays, tant sur le plan spatial que sur le plan temporel. Prenons un exemple, le vert « *qui représentait pour les Grecs de l'Antiquité la tonalité de la peur devient dans Othello celle de la jalousie ;* »¹⁷⁰ et il désigne « *l'espérance mais signifie aussi, au XIX^e siècle, le poison de l'absinthe,*

¹⁶⁹ Cf. « 色彩心理功能事实上是由生理反应与心理判断并通过联想或想象的共同作用而表现出来的 », LI Xiaopei, *L'analyse sur l'évolution du développement de la couleur de la voiture*(« 汽车外观色彩的发展演变研究 »), cité par WANG Mengqi, *L'analyse sur des éléments du rouge dans les premiers films de Zhang Yimou*(« 张艺谋早期电影中红色元素的文化传播研究 »), Chongqing, Mémoire sur la culture, 2015, p. 6.

¹⁷⁰ Marion POIRSON-DECHONNE, *La couleur historique au cinéma*, dans la collection de Raphaëlle Costa de Beauregard(dir.), *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 82.

*dans la périphrase la fée verte. »*¹⁷¹

Attendu la particularité multiculturelle de la couleur, il convient de constater que la signification chromatique entretient une relation privilégiée avec le gène national et le code culturel de la Chine. La signification et l'interprétation de la couleur en Chine s'accompagnent avant tout de la connaissance des matériaux du pigment. Comme le matérialisme primitif, les antiques Chinois croyaient que la seule chose pouvant être considérée comme existante était la matière, et que, fondamentalement, toute chose était composée de matière, et que tout phénomène était le résultat d'interactions matérielles. Donc, ils se procuraient les pigments sur les matériaux élémentaires de la nature. Un exemple typique qui montre que les deux coloris que les Chinois utilisent les plus souvent sont le rouge et le noir. Ils sont utilisés pour améliorer la beauté des objets tels que la laque, et forment un contraste remarquable. L'utilisation de ces deux coloris prend de l'ampleur car il s'agit de matières premières facilement disponibles, le rouge est facile à extraire du cinabre ou bien du sang, et le noir est facile à extraire du graphite ou encore de la cendre de bois. En ce cas, la dénomination de la couleur se définit toujours par la matière primitive du pigment plutôt que par la terminologie chromatographique. Cela conduit alors à ce que le concept de couleur se lie à des matériaux concrets. On qualifie le rouge de « sang », et on appelle le vert « feuille ». L'objet s'associe de plus en plus à sa couleur propre, qui est considérée comme l'un de ses attributs importants et reflète fidèlement la nuance des coloris. Il se compose globalement de quelques catégories, les coloris des végétaux¹⁷², des animaux¹⁷³, des substances inorganiques¹⁷⁴, ou des phénomènes célestes¹⁷⁵. Cette dénomination chromatique possède, dans une certaine mesure, une importance inestimable, exprimant toutes les nuances de la sensation par rapport à la couleur tant sur le plan psychologique que sur le plan du langage. Bien que le concept abstrait de couleur progresse, au fur et à mesure, en allant de pair avec l'histoire chinoise, la signification et l'interprétation de la couleur restent toujours en lien avec

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² Les coloris des végétaux : jaune abricot, vert herbe, rose rose, gris chêne, *etc.*

¹⁷³ Les coloris des animaux : bleu libellule, gris hermine, brun faisan, *etc.*

¹⁷⁴ Les coloris des substances inorganiques : bleu mer, jaune terre, gris minéraux, *etc.*

¹⁷⁵ Les coloris des phénomènes célestes : bleu ciel, rouge de couchée de soleil, *etc.*

l'objet concerné.

Outre que sa dénomination s'associe à l'objet, la couleur s'attache également au concept philosophique et à l'ordre hiérarchique de Chine. En fait, le matérialisme primitif de l'antique Chine se fonde sur la théorie des « Cinq Phases »¹⁷⁶, dont l'esthétique des « Cinq couleurs élémentaires »¹⁷⁷ fait partie. Ces « Cinq Phases » qui constituent un concept important de la cosmologie chinoise traditionnelle, se composent de cinq éléments, tels que le « métal »¹⁷⁸, le « bois »¹⁷⁹, l'« eau »¹⁸⁰, le « feu »¹⁸¹ et la « terre »¹⁸². Selon les Chinois de l'Antiquité, ces cinq éléments sont les matières primordiales qui constituent le cosmos. Ils sont également liés à l'antique astrologie, en constatant que l'on dénomme respectivement cinq planètes¹⁸³ du système solaire par ces cinq éléments. Et, partant de là, ils ont développé un ancien système de calendrier astronomique qui divise une année en cinq phases, ou bien cinq saisons, « printemps », « été », « fin d'été », « automne » et « hiver ». En outre, ils symbolisent également cinq directions : l'est, le sud, l'ouest, le nord et le centre ; c'est de là qu'il a été formé progressivement un sens de l'orientation spatiale. Finalement, ces « Cinq Phases » constituent plutôt une théorie du matérialisme primitif qui aborde à la fois les concepts fondamentaux temporel et spatial, visant à nous aider à comprendre le cosmos et le monde entier. Les phénomènes de toutes espèces seront dès lors classés en cinq catégories, dont « *cinq couleurs élémentaires constituent le monde diapré, cinq sons composent de la musique, et cinq (sortes de) sentiments enrichissent les connaissances rhétoriques* »¹⁸⁴, étant considéré comme « *la règle cosmologique* ». Un tableau ci-dessous nous permet de distinguer la corrélation des catégories des « Cinq Phases » :

¹⁷⁶ Cinq Phases, 五行, Wuxing.

¹⁷⁷ Cinq couleurs élémentaires(五基色): Cyan, rouge, jaune, blanc et noir.

¹⁷⁸ Métal, 金, Jin.

¹⁷⁹ Bois, 木, Mu.

¹⁸⁰ Eau, 水, Shui.

¹⁸¹ Feu, 火, Huo.

¹⁸² Terre, 土, Tu.

¹⁸³ Cinq planètes : la Vénus, le Jupiter, le Mercure, le Mars, le Saturne

¹⁸⁴ Cf. « 五色杂而成黼黻, 五音比而成韶夏, 五情发而为辞章, 神理之数也 », l'extrait du discours de LIU Xie(刘勰)(465 ap. J.-C – 521 ap. J.-C.) dans son chef-d'œuvre, *Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons*(« 文心雕龙 »).

Cinq Phases(五行)					
Cinq éléments	Bois	Feu	Terre	Métal	Eau
Cinq Saisons	Printemps	Eté	Fin d'été	Automne	Hiver
Cinq couleurs	Cyan	Rouge	Jaune	Blanc	Noir
Cinq orientations	Est	Sud	Centre	Ouest	Nord

Tableau 1.1 La corrélation des catégories des « Cinq Phases »

En apparence, il existe des relations étroites de correspondance entre les catégories des « Cinq Phases », où les cinq couleurs élémentaires jouent un rôle crucial qui sert de pivot pour le maintien des liens. En Chine antique, les cinq couleurs élémentaires ont effectivement été consacrées à deux affaires d'État, le culte et la guerre. Comme *le Commentaire de Zuo* l'exprime, « *Des affaires d'État, toutes consistent à la guerre et au culte* »¹⁸⁵. Ces deux affaires d'État, d'après les antiques Chinois, déterminèrent le destin de l'État ou encore celui de la nation. Cinq couleurs élémentaires ont été tout au début sélectionnées d'après une série de règles rigoureuses pour faire des sacrifices. Ces règles solennelles qui se sont faites marquées dans l'inscription d'oracle des os, installèrent de manière stable la relation entre la couleur et les sacrifices. Par exemple, on utilise le jade jaune pour célébrer la terre, alors que le blanc est voué à célébrer le ciel. Par ailleurs, les Cinq couleurs élémentaires, grâce à leur concept spatial, sont fortement liées au sens de l'orientation, ce qui est profitable en temps de guerre. Lors d'un combat, on fait usage de la couleur correspondant à l'orientation de manière à renforcer la force du combat de l'armée.

En outre, la couleur s'intègre également au domaine du calendrier lunaire chinois, et, de là, développe « les vingt-quatre périodes solaires correspondantes »¹⁸⁶, est vital pour cet

¹⁸⁵ Cf. « 国之大事，在祀与戎，[...] », ZUO Qiuming, *Le Commentaire de Zuo*, Pékin, Zhonghua Book Company, art. « La treizième année de Cheng Gong » (« 成公十三年 »), §2, 2007, 1^{er} éd., p.165.

¹⁸⁶ Les vingt-quatre périodes solaires correspondent(二十四节气), y compris, Établissement du printemps(立春, le 4 février), Eau de pluie(雨水, le 19 février), Éveil des animaux hibernants(惊蛰, le 5 mars), Équinoxe de printemps(春分, le 21 mars), Clair et brillant(清明, le 5 avril), Pluie à grain(谷雨, le 20 avril), Établissement de l'été(立夏, le 6 mai),

immense pays agricole de plusieurs milliers d'années, ayant, au fur et à mesure, de l'emprise sur la vie quotidienne et la culture folklorique des Chinois.

À l'exception du concept philosophique, il est remarquable que la couleur indique d'ailleurs l'ordre hiérarchique de la société chinoise, surtout celui des relations humaines. Bien que l'histoire officielle de la Chine puisse remonter jusqu'à la dynastie des Shang(商朝)¹⁸⁷ à l'aide d'inscriptions oraculaires sur des os et des écailles de tortue, la civilisation chinoise s'instaure effectivement à la dynastie des Zhou(周朝)¹⁸⁸, la dynastie qui succède juste celle des Shang. A cette époque-là, une série de bienséances solennelles et d'ordres hiérarchiques sociaux et politiques, surnommés les « *Rites des Zhou* »¹⁸⁹, fut mise en place. Par là, on a essayé d'avoir recours à la formation de l'honnêteté et de pudique, afin d'établir une société en ordre impeccable et de forger le peuple à nobles qualités. Grâce à la propagande des idées de Confucius, les « *Rites des Zhou* » ont connu par la suite une grande renaissance, et se sont intégrés au Confucianisme qui a veillé à rendre la bienséance applicable et maintenir la hiérarchie sociale fondée sur la parenté du clan. Alors, le concept de la couleur, en qualité d'un symbole du code culturel, fait partie des « *Rites des Zhou* ». Il est évident que les cinq couleurs élémentaires sont respectables, par rapport aux couleurs bigarrées, mélangées avec ces couleurs élémentaires, qui sont secondaires et humbles. Leur distinction qui se consacre à différencier les diverses classes sociales hiérarchisées, dont les « *quatre catégories du peuple* »¹⁹⁰ se composent des *shi*(aristocrates et savants)¹⁹¹, des *nong*(paysans)¹⁹², des *gong*(artisans)¹⁹³ et des *shang*(marchands et commerçants)¹⁹⁴, est toujours strictement accentuée. En quelque sorte,

Petite rondeur(小满, le 21 mai), Grain en barbe(芒种, le 6 juin), Solstice d'été(夏至, le 21 juin), Petite chaleur(小暑, le 7 juillet), Grande chaleur(大暑, le 23 juillet), Établissement de l'automne(立秋, le 7 août), Dans la chaleur(处暑, le 23 août), Rosée blanche(白露, le 8 septembre), Équinoxe d'automne(秋分, le 23 septembre), Rosée froide(寒露, le 8 octobre), Descente de givre(霜降, le 23 octobre), Établissement de l'hiver(立冬, le 7 novembre), Petite neige(小雪, le 22 novembre), Grande neige(大雪, le 7 décembre), Solstice d'hiver(冬至, le 22 décembre), Petit froid(小寒, le 6 janvier), Grand froid(大寒, le 20 janvier).

¹⁸⁷ La dynastie des Shang(商朝), de 1570 av. J.-C. à 1045 av. J.-C..

¹⁸⁸ La dynastie des Zhou(周朝), de 1046 av. J.-C. à 256 av. J.-C..

¹⁸⁹ *Rites des Zhou*, « 周礼 »

¹⁹⁰ Quatre catégories du peuple, 四民

¹⁹¹ *Shi*, 士

¹⁹² *Nong*, 农

¹⁹³ *Gong*, 工

¹⁹⁴ *Shang*, 商

une fois le système des rites est établi, la fonctionnalité des couleurs se déploie. En général, ces cinq couleurs élémentaires, y compris le rouge, le cyan, le jaune, le blanc et le noir, sont des couleurs officielles. En représentant l'élégance, elles sont plutôt destinées aux gens respectables, pour ainsi dire, la première caste, les *shi* qui comprend principalement les aristocrates et les lettrés savants, auxquels il convient d'ajouter le clan impérial. D'autre part, les couleurs populaires qui se produisent par le mélange des couleurs élémentaires, signifient l'humilité. Ces couleurs bigarrées servent *grosso modo* la populace humble.

Néanmoins, la signification d'une certaine couleur, ou tout au moins la couleur majestueuse, n'est pas toujours inflexible. De la dynastie des Qin(秦朝)¹⁹⁵ à la dynastie des Han(汉朝)¹⁹⁶, le noir fut destiné à l'aristocratie, voire même à l'empereur *per se*. Nous pouvons constater dans le film *Hero* que l'empereur de Qin s'habille en noir, s'asseyant sur le trône dans son palais majestueux, aux alentours duquel tout est noir, y compris des fonctionnaires de la cour vêtus de noir, les décorations noires du palais, et même la légion prétorienne en armure noire.



Figure 1.3.1 *Hero* : Scène de la cour impériale de Qin, l'empereur de Qin vêtu de noir, assis sur le trône dans son palais majestueux.

¹⁹⁵ La dynastie des Qin(秦朝), de 221 av. J.-C. à 206 av. J.-C., la première dynastie impériale de la Chine.

¹⁹⁶ La dynastie des Han(汉朝), de 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C., la deuxième des dynasties impériales en Chine, elle succéda à la dynastie des Qin.

Cependant, la couleur majestueuse change au fil du temps. A partir de la dynastie des Sui(隋朝)¹⁹⁷, un empire aussi éphémère que celui de Qin, le jaune commençait à devenir officiellement une couleur noble, et presque impériale. En tant qu’emblème du pouvoir suprême, la robe jaune est réservée exclusivement à l’Empereur lui-même¹⁹⁸. Les gens ordinaires ne peuvent plus faire usage du jaune. Il y a beaucoup de scènes colorées en jaune dans le film *La Cité interdite*, dont tous les membres de la famille impériale sont habillés de robe jaune, la décoration d’or du palais impérial est éblouissante, éclatant de luxueux et de splendide, l’armée conspiratrice dirigée par le prince est tout en armure d’or, et voire même les chrysanthèmes omniprésents sont colorés en jaune. Il semble que le spectateur se plonge dans un océan de coloris de jaune.

¹⁹⁷ La dynastie des Sui(隋朝), de 581 apr. J.-C. à 618 apr. J.-C., une dynastie précède la dynastie des Tang(唐). Elle est un pivot dans l’histoire de la Chine dans la mesure où elle met fin à quatre siècles de division, et impose par ses réformes et ses grands travaux tel que le *Keju* (l’examen impérial) une unité qui sera à partir d’elle vue comme naturelle. La mise en place du *Keju*, des examens mandarinaux, permettait transformer l’Empire milieu en État bureaucratique, par là de remplacer la transmission du pouvoir aristocratique par une transmission du pouvoir méritocratique.

¹⁹⁸ Cf. « 开皇元年，隋主服黄，定黄为上服之尊，建为永制。 》(« *Au début des années de la dynastie des Sui, l’Empereur portait la robe jaune. La couleur jaune devint officiellement une couleur noble. La règle s’est établie désormais* », LIU Lu, *Les habit et parure et le pouvoir de l’empereur*(« 历代帝王权力与服饰 »), Pékin, dans la Magazine de la Cité Interdite, 1989, n°2.



Figure 1.3.2 The Still de *La Cité interdite* : Une photo de la famille impériale dont les membres sont tous habillés de robe jaune.

En réalité, cinq couleurs élémentaires chinoises se conforment par coïncidence aux couleurs primaires du système scientifique de synthèse de couleurs. Pour la synthèse soustractive, on utilise des couleurs complémentaires, tels que le jaune, le magenta (une sorte de rouge), et le cyan. Quant aux deux autres couleurs, le blanc est la teinte obtenue en mélangeant la lumière de toutes les couleurs du spectre énergétique, alors que le noir résulte de l'absorption de toutes les lumières, qui n'émet ou ne reflète qu'une part négligeable du spectre de la lumière visible. En ce sens, le système de synthèse des couleurs semble fournir à la théorie des cinq couleurs élémentaires chinoises un fondement scientifique.

Attendu ses significations symboliques, une fois le concept de la couleur accepté, il joue un rôle crucial pour maintenir l'ordre hiérarchique de la société chinoise, voire même fait partie du concept philosophique, et s'intègre au fur et à mesure au code de la culture chinoise. On peut observer également son apparition omniprésente dans l'art populaire et

la culture folklorique chinois.

En tant qu'excellent cinéaste qui est fort dans l'application de couleurs et en composition d'image, Zhang Yimou nous montre une parfaite illustration de l'application de la couleur sur grand écran, qu'il s'agisse des choix de couleurs, d'expression des émotions, des codes culturels et sociaux. Par là, il nous fait une démonstration d'une encyclopédie de coloris, et d'un kaléidoscope du patrimoine et du folklore chinois. Ses procédés techniques sophistiqués de coloris employés au cinéma profitent non seulement à la caractérisation des personnages sur l'écran, mais également à la détermination des tonalités filmiques, voire même à la narration novatrice du cinéma. Selon Johannes Itten, l'esthétique de la couleur s'incarne dans trois aspects : l'impression visuelle, la performance émotionnelle et la structure symbolique. Nous pourrions rendre compte que la mise en œuvre des procédés techniques de coloris cinématographiques de notre réalisateur, destinée à mettre la sexualité sur l'écran d'une façon contournée, par le moyen de la caractérisation de la figure féminine, semble bien correspondre à ces trois aspects d'esthétique chromatique de Johannes Itten. Notre étude sur l'application des couleurs autour de la sexualité sur l'écran se compose *grosso modo* de trois niveaux : la représentation expressive de la couleur, le symbole chromatique : la métaphore et la métonymie, ainsi que la structuration narratologique de l'histoire de la couleur.

Section I

LA REPRÉSENTATION EXPRESSIVE DE LA COULEUR

Au vu et au su de tous, Zhang Yimou excelle à mettre en œuvre la couleur sur le grand écran. De plus, il est fort dans la composition d'image dans ses films. Il préfère les

couleurs d'une grande pureté et d'un grand contraste. Et sa composition d'image est toujours concise, innovante et exagérée. Cela correspond aux arts populaires et à la culture folklorique chinois. Au fond, ses procédés techniques sophistiqués des coloris employés au cinéma s'inspirent abondamment des arts populaires et de la culture folklorique chinois, par où nous pouvons apercevoir leur influence sur les films de Zhang Yimou.

Comme une partie importante de la culture chinoise, l'art populaire chinois a un penchant sur le langage artistique local et spontané pour incarner parfaitement la conscience populaire. Il préfère faire choix des couleurs pures et chaudes pour le but de constituer un contraste vif. En ce sens, la composition concise des images teintées des coloris vivement contrastants s'avère toujours hautement symbolique, représentant d'une manière exagérée d'émotion subjective de l'auteur. Nous essayons d'analyser la peinture folklorique, l'estampe de Nouvel An, la broderie chinoise et l'opéra pékinois de manière à relever les procédés de l'application des couleurs de l'art populaire chinois dont Zhang Yimou s'inspire beaucoup.¹⁹⁹

1. L'emploi chromatique dans l'art populaire chinois

A l'aide de la couleur, la peinture folklorique chinoise tente de porter un regard subjectif sur le monde objectif. Elle adore toujours la couleur primaire, et la mise en œuvre de la couleur est souvent lumineuse, audacieuse et fascinante.

Quant à l'estampe de Nouvel An, elle a hérité principalement d'une tradition de la peinture chinoise de personnages. Afin de mettre en relief l'atmosphère festival du nouvel an, elle s'engage dans le plaisir de décoration, au lieu de la ressemblance aux objets réels.

¹⁹⁹ MA Mingzhu, *L'origine de la couleur dans les films de Zhang Yimou : analyse esthétique et symbolique, The origin of the color in Zhang Yimou's films : aesthetic and symbolic analysis*, Paris, Thèse de doctorat dans l'Université Paris DiDEROT(Paris 7), 2014, pour une vue d'ensemble dans chapitre IV, p. 77 – 103.

Les couleurs primaires sont toujours ses préférées dont le rouge qui signifie souvent le bonheur devient alors le coloris principal pour l'estampe de Nouvel An. La loi d'assortiment se relève d'une haute pureté et d'une grande contraste. Hormis la pureté et le contraste, l'estampe de Nouvel An est bonne au traitement de l'harmonie d'une variété de couleurs contrastes. Il est évident que Zhang Yimou a puisé son inspiration des procédés des l'emploi chromatique de l'estampe de Nouvel An chinoise dans ses films. Dans *La Cité interdite*, il se sert du contraste chromatique entre les couleurs secondaires et la couleur fondamental, pour le but de mettre en relief le jaune, le coloris réservé exclusivement au monarque, en qui s'incarne la majesté du pouvoir souverain. De plus, la décoration dorée omniprésente, comme les piliers et la mur dorées au palais royal, des accessoires en or tels que les boucles d'oreille et les manchons d'ongles en or de la reine, voire même l'armure en or de l'empereur, qui brille en lumière dorée et claire, en coïncidant avec le jaune, le coloris noble, et produit une beauté colorée et splendide. D'ailleurs, Zhang Yimou est à la recherche d'une composition symétrique d'image qui profite à amplifier cette beauté splendide et majestueuse. Cette beauté splendide et majestueuse fait écho à une tragédie shakespearienne d'éthique et d'humanité, par laquelle se relève le fratricide, le parricide, et l'inceste. Par là, la situation noble *vis-à-vis* de la déshumanisation met en valeur le ton tragique du film.²⁰⁰

En fait, les même procédés de l'emploi chromatique de l'estampe de Nouvel An chinois s'observent également dans d'autres films de Zhang Yimou. Il utilise habilement les couleurs pures pour constituer un contraste vif dans *Qiu Ju, une femme chinoise*. lors de la composition d'image, ces couleurs pures, telles que le rouge, le jaune, le violet et le noir, sont toujours dispersées autour du personnage de manière à le mettre en lumière. Prenons l'affiche de ce film comme un exemple, les poivrons rouges et les maïs jaunes qui se situent au fond, en arrière plan, mettent en relief le personnage en premier plan, tandis que le veste d'hiver en violet, décoré des motifs de fleurs jaunes, les cheveux noirs, les sourcils noirs et les yeux noirs en premier plan qui renforcent la vitalité du visage,

²⁰⁰ Référence à un comparaison entre la photo filmique de *La Cité interdite* et le dessin de l'estampe de Nouvel An « La fête des pêches » dans l'Annexe.

rendent le visage plus attirant en gros plan. Nous pouvons ici trouver les procédés d'emploi chromatique qui sont semblable à ceux de *les fleurs de richesse*²⁰¹. Cette estampe de Nouvel An, qui signifie la bonheur, est assez populaire dans les pays ruraux en Chine. Par là, le jaune brillant constitue le fond d'image, alors que le rouge dispersé en petite quantité sur le tableau, qui fait écho à la pivoine rouge au milieu de l'image, sert du ton principal de cette estampe. Le vase blanc décoré des motifs verts et violets encercle cette pivoine rouge. De ce fait, la couleur chaude comme le jaune brillant au fond et les coloris froids tels que le blanc, le vert et le violet du vase se font bien ressortir, alors que ces coloris froids du vase mettent bien en valeur le ton chaud du rouge de la pivoine. Le contraste vif des couleurs est destiné à mettre l'accent sur l'allégorie du bonheur que présentent la pivoine²⁰² et le rouge²⁰³.

En fin de compte, l'estampe de Nouvel An fait partie importante de l'art populaire chinois. Sa composition d'image est toujours classique, conceptuelle et concise. Elle essaie de se servir du contraste des couleurs intenses pour que l'on puisse mettre en relief les points essentiels de l'objet. Ces couleurs employées qui apparaissent toujours d'une façon complémentaire, telles que le rouge et le vert, le jaune et le bleu, profite à exprimer le ton principal d'art ou bien le sentiment subjectif de l'auteur. Zhang Yimou s'en inspire agilement, et puis manœuvre habilement, d'une façon plus vive et plus novatrice, ces procédés de l'emploi chromatique de l'estampe de Nouvel An chinoise, qu'il s'agisse du contraste chromatique, des coloris employés d'une haute pureté et de la composition symétrique d'image.

Par ailleurs, l'usage du contraste des couleurs est également remarquable dans les œuvres de broderie chinoise. La broderie apparaît tout au début comme un privilège de l'aristocratie, visant à marquer la distinction du statut social. Au fur et à mesure, elle devient cependant un accessoire pour embellir la vie quotidienne et se répand dans la vie populaire chinoise. Le contraste des couleurs est assez riche dans la broderie, y compris,

²⁰¹ *Les Fleurs de la richesse*, « 花开富贵 », l'une des estampes de Nouvel An chinois populaires.

²⁰² La pivoine rouge était d'antan qualifiée de la fleur noble en Chine, signifiant la bonheur.

²⁰³ Selon la culture folklorique chinoise, le rouge est un coloris chaud qui indique l'allégorie de la bonheur et la joie.

le contraste de la teinte, le contraste de luminosité, le contraste de pureté, le contraste entre les couleurs chaudes et les couleurs froides, *etc.* En comparaison au contraste chromatique vif et intense de l'estampe de Nouvel An, la broderie chinoise semble avoir un penchant pour le contraste chromatique harmonieux.²⁰⁴ Elle préfère l'harmonie des coloris de même ton. Précisément, le recours à la légère nuance de la luminosité peut aider à constituer un contraste chromatique plus doux qui produit l'harmonie des couleurs complémentaires d'une part, et d'autre part évite de présenter une monotonie de couleurs sans variation. Zhang Yimou puise subtilement l'expérience du contraste chromatique harmonieux dans la broderie chinoise, et l'utilise, entre autres, dans son film *Hero*. Par là, il inaugure de manière originale la narration chromatique dans le domaine du cinéma. A l'aide de quatre couleurs : bleu, vert, rouge et blanc, il raconte quatre versions différentes d'histoire. Dans chaque histoire, les costumes se conforment au ton principal. La nuance de la luminosité permet le réalisateur de produire un effet de contraste et de distanciation. Cela met en valeur la personnalité des personnages, et extériorise, en même temps, leurs sentiments, touchant en particulier le spectateur. En quelque sorte, le style de la couleur de la broderie enrichit le cinéma chinois, y compris le film de Zhang Yimou, en lui fournissant des « nutriments » éternels dans le domaine cinématographique.

Zhang Yimou s'inspire non seulement des procédés de l'emploi chromatique de ledit art populaire qu'il s'agisse de l'estampe de Nouvel An et de la broderie, mais également de ceux de l'opéra chinois, un autre genre d'art populaire chinois. Par rapport à l'estampe de Nouvel An et la broderie qui proviennent de la peinture folklorique chinoise, l'opéra chinois vient plutôt de la danse originale. Il est composé de la littérature, de la musique, de la danse, de l'art, des arts martiaux, de l'acrobatie et de la performance. Hormis le costume d'opéra, l'essence de son emploi chromatique se concentre sur le maquillage. Il se sert des couleurs de haute pureté, qui constituent un contraste vif avec les couleurs complémentaires, s'attendant à créer un effet d'un fort impact visuel. Cet effet d'impact visuel du contraste chromatique se consacre à la codification des caractères des

²⁰⁴ LIAO Liangyun, *La culture du costume chinois* (« 中国衣经 »), Shanghai, Shanghai Wenhua éditions, 2000, pour une vue d'ensemble, p.365 – p. 366.

personnages. Une codification des maquillages faciaux s'instaure, dont le visage rouge symbolise généralement la bravoure héroïque, l'honnêteté et la loyauté, le visage blanc montre la traîtrise et l'infâme tandis que le visage vert traduit l'opiniâtreté, l'impétuosité qu'il manque de prudence. En tant que produit théâtral, le maquillage d'opéra chinois favorise, d'une façon exagérée, la caractérisation des personnages. Grâce à l'effet du fort impact visuel que produit le contraste vif chromatique et les couleurs de haute pureté, le maquillage d'opéra peut représenter plus visuellement les caractères des personnages et leurs émotions intimes aux yeux du spectateur, afin de compenser la déféctuosité spectaculaire à cause de la distance entre la scène et le spectateur.

Du côté du cinéma, le gros plan contribue à la caractérisation des personnages, en particulier à l'expression des sentiments, par le moyen de peindre en détail l'expression du visage. Néanmoins, l'inspiration de l'emploi chromatique du maquillage d'opéra chinois profite quand même à renforcer cet effet d'impact visuel. La figure de Mei shan(梅珊), l'une des épouses et concubines du maître dans le film *Épouses et concubines*, peut mettre en valeur le maquillage d'opéra chinois au cinéma. du fard rouge est appliqué sur les paupières et les pommettes, du rouge plus soutenu autour des yeux, la poudre blanche est parsemée sur le front, le menton, le nez et les côtés du visage pâle, les yeux sont cerclés de noir et les sourcils, étendus par un trait noir oblique, ainsi sur les cheveux noir clair et la lèvre rouge vif, ces coloris d'une haute pureté du maquillage de Mei shan, qui peint une figure vivante de belle femme, attire, d'un seul coup d'œil, l'attention du spectateur. D'ailleurs, le contraste frappant du maquillage multicolore fait écho à ses représentations de l'opéra pékinois dans le film, et d'autre part, fait allusion à mettre en relief la vigueur du caractère de la figure de Mei shan, inflexible et capricieuse, qui fronde l'ordre patriarcale et méprise l'éthique traditionnelle, étant à la poursuite de l'amour, même avec une façon adultère.

Ainsi, à part l'effet du fort impact visuel, la codification du maquillage d'opéra chinois s'avère une sorte de symbolique. Afin de renforcer l'effet visuel et l'esthétique de la scène de l'opéra, ainsi que de mettre l'accent sur la signification symbolique,

l'emploi chromatique du maquillage d'opéra préfère plutôt l'opposition évidente des couleurs que le contraste des couleurs complémentaires. Cet emploi de l'opposition des couleurs s'emploie à plusieurs reprises dans *Épouses et concubines*. Dans ce film-là, l'héroïne est en veste blanc, robe noire et deux longues tresses noires sur la poitrine. Le noir et le blanc est une paire de coloris forte opposés. Cette image présente d'une part une figure normale d'étudiante à l'époque de la République de Chine(1912-1949)²⁰⁵, et d'autre part, caractérise sa naïveté, montre l'atmosphère inharmonieuse qui prévoit le conflit violent.

Par conséquent, comme la patrimoine culturelle précieuse de Chine, l'art populaire et la culture folklorique influencent profondément le développement de l'art cinématographique chinois. En particulier, les procédés d'emploi chromatique de l'art populaire chinois, y compris la peinture folklorique chinoise, l'estampe de Nouvel An, la broderie, et le maquillage de l'opéra chinois, devient des ressources inépuisables de Zhang Yimou. Nous pouvons trouver ici certaines caractéristiques communes des procédés d'emploi chromatique dans ces arts populaires chinois, telles que l'application des couleurs de haute pureté, le contraste vif des coloris complémentaires, et leur fonction symbolique. L'art populaire et la culture folklorique favorisent notre réalisateur des procédés d'emploi chromatique, qui l'aide à la fois à la représentation d'esthétique visuel, à la caractérisation des personnages vivantes, à la démonstration des sentiments, à l'allusion aux symboles, et voire même à la narration d'histoire.

Toutefois, la représentation expressive de la couleur est une façon plus visuelle, plus passionnante pour exprimer la sexualité en contournant la censure. L'effet physique de la couleur peut présenter des scènes impressionnantes et esthétiques qui procurent de grandes satisfactions visuelles au spectateur, tandis que l'effet psychologique de la couleur, grâce à ses significations, est susceptible à faire allusion à la sexualité et au désir amoureux, et partant, toucher le corde des sentiments dans la cœur du spectateur. *Le Sorgho rouge*, cette prémices de long métrage de Zhang Yimou, est une illustration

²⁰⁵ La République de Chine(1912-1949), 中华民国, l'appellation du régime qui a dirigé la Chine dès 1912, après la chute du régime impérial (qui dirigeait le pays depuis 221 av. J.-C.) succédant ainsi à la Dynastie Qing.

parfaites de la représentation expressive de la couleur pour exprimer l'aspiration à la sexualité et à la libération d'amour.

2. La représentation expressive de la couleur autour de la sexualité et du désir amoureux : À l'exemple de *Le Sorgho rouge*.

En tant que premier long métrage de Zhang Yimou, *Le Sorgho rouge* est plutôt une chef-d'œuvre épique de la mise en œuvre des couleurs. Il fait l'essai d'employer une grande ampleur de coloris, entre autres, le rouge, pour mettre en valeur les louanges à la vie, la libération du désir amoureux, de la sexualité, et même de la vie dans ce film.

Cette prémices de Zhang Yimou, qui est couronnée de prix, lui fait entourer d'une auréole de succès. Hormis deux prix officiels du cinéma en Chine continentale tels que le prix Coq d'or du meilleur film de fiction, de la meilleur photographie et de la meilleur musique en 1988, et le prix Cent fleurs du meilleur film de fiction en 1988, ce film a reçu également la récompense de l'Ours d'or du meilleur film décernée lors du Festival de Berlin en 1988, le prix des Critiques du film Sydney en Australie en 1989, et le prix du Panda d'argent lors du 5e Festival de Montpellier en France en 1989, etc. Une grande quantité de récompenses lui font devenir le premier réalisateur chinois primé au Festival de cinéma international réputé dans le monde entier, et apportent l'attention à ce film fascinant.

Le Sorgho rouge de Zhang Yimou est l'adaptation des romans *Le Clan du sorgho* de Mo Yan, prix Nobel de littérature en 2012. Il comprend deux romans solidaires, *Le Sorgho rouge*²⁰⁶ (un roman homonyme du film), et *Le vin de sorgho*²⁰⁷. En quelque sorte, *Le vin de sorgho* est une description complémentaire nécessaire de *Le Sorgho rouge*, afin

²⁰⁶ *Le Sorgho rouge*, « 红高粱 », un roman écrit par Mo Yan.

²⁰⁷ *Le vin de sorgho*, « 高粱酒 », un roman écrit par Mo Yan.

de mieux rendre compte de l'évolution des événements et des relations des personnages de ce dernier. Et le film *Le Sorgho rouge* s'inspire principalement des intrigues impressionnantes du roman homonyme *Le Sorgho rouge*, telles que la scène des cahots du palanquin, l'acte sexuel dans le champs des sorghos, les actes du culte bachique où le chœur chantait et dansait des dithyrambes. Néanmoins, le ton principal du roman *Le Sorgho rouge* vise à l'attaque de l'armée japonaise au moyen d'une embuscade, au lieu de la description remarquable des scènes impressionnantes que se dessine en force le film *Le Sorgho rouge*.

En comparaison des romans *Le Clan du sorgho* de Mo Yan qui développe l'intrigue par quelques lignes de récit croisées, Zhang Yimou essaie de développer le scénario du film plus linéaire et sans digression. Les romans *Le Clan du sorgho* se constituent de deux fils conducteurs de la trame qui se croisent de temps en temps, auxquels il comprend de nombreux *flash-back*, spatiaux et temporels, des épisodes intervenues, et des chronologies inversées, *etc.* Mais dans le film adapté *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou, la trame linéaire du film se développe à l'ordre temporel pour la narration d'histoire. Le réalisateur a constitué un scénario concis et précis, reposant sur des intrigues des romans de Mo Yan. Cette adaptation littéraire au cinéma qui réduit les intrigues des romans, met en relief la trame du film plus claire et plus concise. Certains fils secondaires de la trame sont radicalement transformés, voire simplement amputés. Par exemple, on a élagué une histoire des vengeances de « mon grand-père », le héros du roman, s'abattant sur « Tu sanpao » (秃三炮)²⁰⁸ après de dures exercices de tir à long terme, y remplaçant une intrigue que « Tu sanpao » se persuade de participer à l'attaque de l'armée japonaise.

Le contenu du long métrage de *Le Sorgho rouge* dure presque quatre-vingt-cinq minutes, dont soixante minutes se concentre sur l'histoire d'amour entre « mon grand-père » et « ma grand-mère », l'héroïne du film, et pour le reste, à peu près vingt-cinq minutes, se consacre à l'attaque en embuscade de l'armée japonaise. En effet, l'attaque à l'armée japonaise est destinée à rendre hommage à l'amitié de leur camarade,

²⁰⁸ Tu sanpao,秃三炮, l'un des personnages négatifs dans le roman *Le Clan du sorgho* et le film *Le Sorgho rouge*.

« Luo Han »(罗汉)²⁰⁹ et à la sauvegarde de leur liberté et de leur dignité de la vie, autrement dit, à la vengeance sur l'armée japonaise pour leur ami, plutôt qu'à certaine idéologie politique. De ce fait, les deux thèmes, l'amour et l'amitié, qui relie les deux protagonistes, se constituent une unique trame du film.

A l'égard du thème d'amour, il tire essentiellement sources du roman *Le vin de sorgho*, dont le fil conducteur de la trame se développement effectivement autour de l'amour de deux protagonistes, « mon grand-père » et « ma grand-mère ». En fait, l'évolution de la trame du roman correspond à un modèle comme A – B – A – C – A – D²¹⁰, dont « A » représente le fil conducteur de la trame, l'histoire d'amour de « mes grands-parents », et le reste, « B », « C », et « D », qui servent des fils secondaires à la trame, interviennent épisodiquement dans l'évolution de l'histoire d'amour, étant destinés à être complément du fil conducteur d'histoire. Du côté du film *Le Sorgho rouge*, le réalisateur conserve fondamentalement le thème de l'histoire d'amour du roman *Le vin de sorgho*, en amputant presque toutes les ramifications de la trame de l'histoire, telles que l'histoire de CAO Mengjiu(曹梦九), maître du district Gaomi(高密)²¹¹, l'intrigue d'adultère avec le moine bouddhiste, d'un juge du vol de poulet, du nettoyage de champ de bataille, et l'histoire de la fille Qian er(倩儿), etc. Seuls deux morceaux d'intrigue sont gardés : la rupture entre l'héroïne, – « ma grand-mère » – , et son père, ainsi que le kidnapping de « ma grand-mère » par les bandits. Ils s'intègrent finalement dans l'histoire d'amour, dont l'un souligne la résolution de « ma grand-mère » pour l'aspiration à la libération d'amour, alors que l'autre met en relief la vaillance et la fidélité des protagonistes à l'amour face à la difficulté et à l'épreuve.

Quant au thème de l'amitié et de l'attaque à l'armée japonaise, le réalisateur s'inspire essentiellement du roman *Le Sorgho rouge* de Mo Yan, ce dont la trame suit le même modèle que *Le vin de sorgho*. En tant que fil d'Ariane « A », le thème sur l'attaque en

²⁰⁹ Luo Han, 罗汉, l'un des personnages positifs importants, l'ami de « mon grand-père » et « ma grand-mère », il est communiste.

²¹⁰ CHENG Huizhe, *Dianying dui xiaoshuo de kuayue – Zhang Yimou yingpian yanjiu* (« 电影对小说的跨越 — 张艺谋影片研究 »), Pékin, Maison d'édition du film chinois, 2010, p. 29.

²¹¹ Gaomi, 高密, le pays natal de Mo Yan, lieu où a lieu l'histoire de *Le Sorgho rouge* dans le roman.

embuscade à l'armée japonaise se développe tout au long de l'histoire. Toutefois, le réalisateur a fait tout de même des modifications considérables du contenu de fil secondaire. Dans la dernière partie du film de vingt-cinq minutes qu'il s'agisse de l'attaque à l'armée japonaise, il a modifié les membres constituants de la troupe d'attaque, remplace la troupe des bandits dirigée par « mon grand-père » par l'équipe des employés d'atelier d'alcool. De plus, la motivation d'attaque de l'armée japonaise est également changée. En comparaison de l'idéal politique à l'anti-japonais dans le roman *Le Sorgho rouge*, le réalisateur du film *Le Sorgho rouge* essaie de marquer que l'attaque à l'armée japonaise n'a que pour but de la vengeance pour l'ami des protagonistes, Luo Han. Par rapport à *Le vin de sorgho*, Zhang Yimou a gardé un certain nombre des intrigues de fil secondaire, telles que la scène nuptiale de « ma grand-mère » qu'on met tout au début de la pellicule, l'acte de battre un voleur à mort de manière à délivrer « ma grand-mère » qui est prise en otage. Ces intrigues réservées sont mises en ordre chronologique, et puis s'intègrent dans l'évolution du fil d'Ariane de la trame d'histoire, faisant fonction d'enrichir l'histoire de « mon grand-père » et « ma grand-mère ».

Alors, pourquoi Zhang Yimou exerce-t-il l'adaptation littéraire au cinéma en tant que telle ? Il est évident que toutes ses opérations d'adaptation soient dues à mettre l'accent sur l'amour de deux protagonistes, leur désir amoureux et sexuel. L'histoire d'amour de « mes grands-parents » qui s'extrait complètement du roman *Le vin de sorgho* sert d'un fil d'Ariane de la trame, en mutilant des détails d'intrigue non corrélatifs à ce thème. D'autre part, certains fragments prélevés du roman jumelé, *Le Sorgho rouge*, font enfin partie de l'évolution de la trame d'histoire, et rend l'histoire d'amour plus riche, plus vivante et plus pittoresque. En effet, la description de l'attaque de l'armée japonaise ne sert que d'une présentation des circonstances historiques pour la représentation des personnages et leur sens de la vie, non pas de point important qu'il faut souligner. Zhang Yimou s'efforce effectivement, dans la prémices de ses films, de faire valoir une histoire d'amour audacieux et passionnant des protagonistes, où se relèvent leur désir vif de la sexualité et leur expression sentimentale frappante, ainsi que la louange à la vie, à la vivacité

d'homme et à l'aspiration à la libération. Cependant, par rapport à la description euphémique de la littérature, comment peut-il mettre ces scènes interdites sur l'écran, face à la censure cinématographique plus sévère autant en profondeur qu'en étendue, souvent d'une manière violente et brutale en Chine ? La réponse semble consister à son langage cinématographique novateur, dont le rythme est rapide et compact, l'image, la lumière et la composition visuelle sont vives et intenses, en accompagnant la musique folklorique distinctive. Nous essayons d'analyser particulièrement la représentation expressive de la couleur autour du désir sexuel et de l'amour passionnant.

Grâce à sa mise en œuvre des coloris, le film de *Le Sorgho rouge* apporte un grand choc visuel au public. Une scène impressionnante, au tout début, entre dans les vues du spectateur : L'héroïne, « ma grand-mère », qui s'habille en robe nuptiale rouge, avec un filigor rouge et un petit ornement accessoire rouge en forme de papillon à la tête, par là couverte d'une voile de mariée rouge, s'assied au milieu d'un palanquin nuptial rouge. Un chatonnement de rouge à foison parsemé aux quatre coins fait même son visage en rouge. La mise en œuvre d'une profusion du coloris rouge au premier abord relève le ton principal de ce film. Notre réalisateur fait un essai en construisant ici une atmosphère de noces, en faisant allusion à la passion amoureuse et au désir sexuel.



Figure 1.3.3 un petit ornement accessoire rouge en forme de papillon à la tête

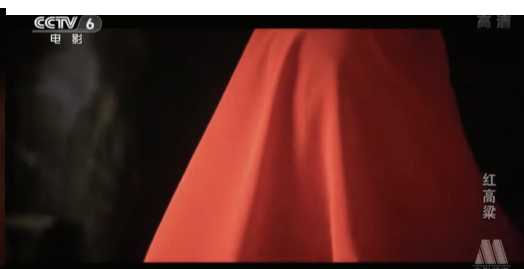


Figure 1.3.4 l'héroïne est couverte d'une voile de mariée rouge



Figure 1.3.5 L'héroïne est assise au milieu d'un palanquin nuptial rouge, et un chatoiment de rouge à foison parsemé aux quatre coins fait même son visage en rouge.



Figure 1.3.6 Des porteurs qui portent un palanquin nuptial rouge, surgissent à la terre jaune.

Au vu et au su de tous, le mariage, comme l'un des rituels les plus solennels au monde, s'attache naturellement à la procréation, à la sexualité et à l'amour. Et la couleur rouge correspond bien à ce thème dans le contexte culturel chinois. Comme ce que nous avons déjà mentionné plus haut(dans la section précédente), la signification chromatique

entretient une relation privilégiée avec le gène national et le code culturel de la Chine. La signification et l'interprétation de la couleur en Chine s'accompagnent avant tout de la connaissance des matériaux du pigment. En tant que l'un des coloris les plus populaires, le rouge est facile à tirer matière du sang. Ainsi, sous l'aspect de l'effet psychologique, le coloris rouge s'attribue de la signification du sang, telle que la vitalité, la passion d'instinct, la violence, ou encore la descendance²¹². De plus, l'interprétation du coloris rouge se lie, sous l'aspect de l'effet physiologique, à certains matériaux concrets tels que le soleil et le feu. Ceux qui affectent au coloris rouge des significations comme la dynamique, la chaleur, la vivacité et la liberté, *etc.* Par ailleurs, on peut distinguer le sens nuancé en matière de la nuance des coloris, même s'ils appartiennent à la même catégorie du coloris. En comparaison du rouge sombre dans le film *Judou*, un rouge lumineux s'observe tout au long de l'évolution de la trame du film *Le Sorgho rouge*, ce qui nous fait preuve de la réjouissance, de l'espoir, de l'enthousiasme de *libido*, et de la liberté. En ce sens, cette signification du coloris rouge éclatant n'est point exclusive au code culturel chinois. Chez Jean GIONO, le rouge éclatant, la couleur du sang frais, se consacre à combler le sentiment du néant provoqué par une évocation du vide à la fois intérieur et extérieur du blanc : « *Le silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge [...]* »²¹³. Le rouge est voire même, dans *Que ma joie demeure*, destiné à guérir le désespoir. De là, lorsque Bobi arrive sur le plateau Grémone, il propose à Jourdan de planter des aubépines au lieu des amandiers blanc, en voyant dans la blancheur des amandiers une cause de l'ennui et du désespoir des habitants. Cela explique en partie le suicide de certains, et le désespoir d'autres, avant l'arrivée du poète, guérisseur d'âmes, qui voit dans le rouge un remède à l'ennui et au désespoir. D'ici, nous pouvons rendre compte que le rouge, chez Jean GIONO, joue un rôle du guérisseur d'âmes, d'un remède à l'ennui et au désespoir, leur apporte la réjouissance, et l'espoir.

En fin de compte, Zhang Yimou fait usage, d'une grande ampleur dans *Le Sorgho*

²¹² On appelle littérairement la descendance comme « la lignée du sang », en chinois « 血脉 ».

²¹³ Jean GIONO, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Chapitre XVII, cité par Ibrahim H. BADR, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, Paris, Peter Lang, 1998, p. 160.

rouge, du coloris rouge, ou presque, le rouge éclatant, afin de mettre l'accent sur le ton principal. Le rouge éclatant, comme la couleur du sang, du feu et du soleil, est en soi une évocation de la vivacité dynamique, de la passion d'instinct, de l'enthousiasme de *libido*, de la réjouissance, de l'espoir et de la liberté. Grâce à ces sens allégoriques, notre réalisateur fait l'éloge de la dignité de la vie, en préconisant que les passions d'instinct humaines comme le désir sexuel et la passion d'amour sont indispensables de l'humanité et digne de respect, que la liberté est la valeur intrinsèque de la vie, et que la vie devait être dynamique, réjouissante, aussi spectaculaire que la mort.

Par rapport à l'évocation de la signification et de l'interprétation du coloris rouge qui est monotone et obscure, le contraste chromatique dans la séquence des cahots du palanquin nuptial serait plus impressionnant et spectaculaire pour laisser entendre le désir sexuel et la passion amoureuse, ainsi que la vivacité de la vie et l'aspiration à la liberté.

L'héroïne, soi-disant « ma grand-mère », nommée Jiu'er(九儿), est une victime d'un mariage fossile. C'est un modèle du mariage contraint et forcé, sans fondement sentimental. Force est de constater que les fiancés ne se sont connus jamais avant les noces. Tout est déterminé par les parents bilatéraux, et les mariés, entre autres, la jeune mariée est souvent devenue une victime de cette transaction conventionnelle. C'est pourquoi au début du film, une tristesse se traduit à travers du visage de l'héroïne assise dans le palanquin rouge. Cependant, elle enlève la voile de mariée rouge aussitôt que sa tête est couverte, et puis tient des ciseaux à ses mains dans le but de la défense. Cela fait preuve de son esprit de résistance au mariage fossile, et même encore à la valeur d'éthique conventionnelle, ainsi que du courage à l'aspiration de l'amour.

La mise en scène de la séquence des cahots du palanquin nuptial est une illustration impressionnante de l'application du contraste chromatique. À part le contraste des couleurs, cette séquence théâtrale montre une beauté intense à travers un contraste fort entre la stabilité et le mouvement, et une composition concise du plan. Sur la terre jaune s'étendant à perte de vue, un petit palanquin nuptial rouge surgit au plan éloigné. Au fur et à mesure, ce palanquin nuptial rouge s'approche jusqu'au premier plan, en se secouant

en cadence pour être en rythme avec le chant folklorique du Nord-ouest de Chine. Alors, le rouge du palanquin nuptial *vis-à-vis* du jaune de la terre, le vêtement rouge de la jeune mariée face à la peau chair des porteurs torsés nus, ainsi que la stabilité de la terre jaune par opposition au mouvement du palanquin rouge, constituent une série des contrastes éclatants. Ils constituent des images impressionnant débordantes de vitalités teintées de sauvages, dont le rouge paraît un feu vif danse à la cadence pour être en rythme avec le chant folklorique sur la terre stérile plein de poussières jaunes, attire l'attention du spectateur, au premier coup d'œil, par un tempérament puissant, sauvage et vif de la vie.



Figure 1.3.7 Sur la terre jaune s'étendant à perte de vue, un petit palanquin nuptial rouge surgit au second plan.



Figure 1.3.8 Le palanquin nuptial rouge se rapproche au fur et à mesure jusqu'au premier plan, en se secouant en cadence pour être en rythme avec le chant folklorique du Nord-ouest de Chine.

Au fond, le jaune lui-même, selon la théorie des « Cinq Phases » chinoise, correspond spontanément à la « terre »²¹⁴. Donc, la mise en scène de la terre jaune se conforme bien au code culturel chinois. De plus, en comparaison de la terre verte qui signifie la fertilité à cause de la couverture de la végétation, la terre jaune est une représentation authentique de la terre stérile. À la suite de la destruction environnementale par l'exploitation à l'excès des hommes, le bassin du Fleuve Jaune n'est plus un pays d'oasis et un paradis agréable, s'y remplace cependant un terrain infertile couvert de sable jaune, même s'il est le berceau qui a engendré la civilisation chinoise. Ainsi, le contraste frappant des couleurs dont le coloris jaune de la terre infertile fait ressortir le rouge du palanquin nuptial qui fait l'allusion à la vitalité vive et puissante, est à la louange de la vie. Et la sexualité, comme une façon rituelle de la perpétuation de l'espèce humaine, s'observe également au sein du contraste des couleurs. Hormis le contraste forte entre le rouge du palanquin nuptial et le jaune de la terre stérile, il existe un autre contraste vivant entre le rouge et le jaune, tel que le rouge de la chaussure nuptiale de la jeune mariée *vis-à-vis* du jaune de la peau chair des porteurs torses nus. Dans la séquence des cahots du palanquin, la jeune

²¹⁴ Références au tableau 1.1, La corrélation des catégories de « Cinq Phases ».

mariée, notre héroïne, qui est assise derrière le rideau rouge du palanquin nuptial flottant au gré du vent, aperçoit la peau jeune des porteurs torsés nus. Leur chair robuste, leurs muscles puissants, en accompagnant leur danse au rythme du chant folklorique, manifeste une vitalité virile gigantesque. En réponse à cette vitalité masculine, l'héroïne avance son pied en chaussure rouge jusqu'au bord du palanquin, laissant émerger à l'extérieur. C'est un geste significatif qui fait allusion à une forte suggestion du désir sexuelle. Le petit pied de la femme est considéré toujours comme un organe spécial s'attachant à la signification du sexe. Dans le film *Le Sorgho rouge*, il y a trois scènes en gros plan sur le petit pied en chaussure rouge de l'héroïne. Hormis la première présentation du petit pied de l'héroïne dans la séquence des cahots du palanquin, nous pouvons observer d'ailleurs deux fois d'apparition de ses petits pieds, dont une fois tombe au cas où le bandit qui apparaît à l'improviste dans le champs de sorgho agrippe son petit pied en chaussure rouge, avec une tentative de viol ; et d'autre fois, c'est que « mon grand-père », le héros du film, serre le pied en chaussure rouge de l'héroïne pour exprimer son amour sincère et son désir ardent de la sexualité, dont sa main droite s'est accroché fermement au pied de l'héroïne même si elle a retiré son pied à l'intérieur du palanquin nuptial.



Figure 1.3.9& Figure 1.3.10 Le rouge de la chaussure nuptiale de la jeune mariée vis-à-vis du jaune de la peau chair des porteurs torsés nus constitue un contraste vivant entre le rouge et le jaune

Figure 1.3.10 En réponse à la vitalité masculine du héros, l'héroïne avance son pied en chaussure rouge jusqu'au bord du palanquin, le laissant apercevoir de l'extérieur.



Figure 1.3.11 le bandit qui apparaît à l'improviste dans le champs de sorgho agrippe son petit pied en chaussure rouge, avec une tentative de viol.



Figure 1.3.12 Le héros serre le pied en chaussure rouge de l'héroïne pour exprimer son amour sincère et son désir ardent de la sexualité.

Figure 1.3.13 La main droite du héros s'est accroché fermement au pied de l'héroïne même si elle a retiré son pied à l'intérieur du palanquin nuptial.

À l'exception de l'application du contraste des couleurs, entre autres, celui entre le rouge et le jaune, en accompagnant le chant folklorique dans la séquence des cahots du palanquin, Zhang Yimou invente d'initiative une technique d'expression artistique pour représenter un détour de la sexualité d'une façon passionnante sur l'écran. Par là, la sexualité s'est concrétisée enfin par le moyen de l'anthropomorphisation des sorghos rouge, en ayant recours à une variété de lumières et d'angles de tournage.

Comme ce que nous avons mentionné, c'est la lumière qui nous aide à présenter la couleur à nos yeux. Le mécanisme de la représentation des couleurs consiste à la réflexion des ondes énergiques qui proviennent des rayons non absorbés par l'objet. En un mot, la couleur est plutôt un phénomène physique auquel s'associent la lumière, l'objet et le sens visuel pour la démonstration du monde réel coloré. Ainsi, l'introduction de lumières et l'ajustement d'angles au sein du tournage seront des moyens nécessaires pour la mise en œuvre des couleurs au cinéma.

Dans la séquence du « coït dans le champ du sorgho »²¹⁵, les sorghos dans le champ qui flottent sans cesse au gré du vent, paraissent la danse vitale, débordant d'énergie. Les sorghos demis-transparents tournés à contre-jour se montrent frais et extensible dans le vent. La lumière du soleil s'introduit dans le plan, où les lumières clignotantes scintillent parmi les sorghos, dont la couleur en vert foncé est en doré à cause de la réflexion du soleil. A l'aide du moyen de l'anthropomorphisation, le réalisateur met en évidence la vitalité et le charme que transmet délibérément cette scène, en qui s'incarne la simplicité du folklore, la légende des couleurs et de l'humeur des personnages du film. La scène des sorghos rouges flottant au gré du vent s'accompagnant de la course poursuite de deux protagonistes, le héros et l'héroïne du film, du son des tambours comme les battements de cœur, ainsi que du son de « suona »²¹⁶ qui émet un chant sonore, compose enfin une séquence d'images scéniques, de façon à relever une tendance puissante, sauvage et vive de la vie, une aspiration à l'amour libéral et un désir ardent de la sexualité. Au final, cette représentation expressif autour de la sexualité et de l'amour s'accomplit par la scène du « coït dans le champ du sorgho ». Dans cette scène-là, un amas de sorghos fauchés qui paraît un saint autel rond se rassemble au milieu du champ du sorgho, sur lesquels l'héroïne s'habillant en rouge s'allonge à l'aise, devant elle le héros est à genoux. Par là, l'acte sexuel s'incarne en un semblable rite religieux qui fait acte d'une certaine vénération génitale(un culte du sexe).

²¹⁵ On l'appelle en caractère chinois, « 野合 ».

²¹⁶ suona, 唢呐, un instrument musical populaire au Nord-ouest de Chine.



Figure 1.3.14 Les sorghos demis-transparents tournés à contre-jour se montrent frais et extensibles dans le vent. A l'aide de l'anthropomorphisation, le réalisateur met en évidence la vitalité et le charme.



Figure 1.3.15 Un amas de sorghos fauchés qui ressemblent à un saint autel rond, sur lesquels l'héroïne habillée de rouge s'allonge à l'aise et devant elle, le héros, à genoux.

Section II

LE SYMBOLISME CHROMATIQUE : LA MÉTAPHORE ET LA MÉTONYMIE

La mise en scène du désir d'amour et de sexualité au cinéma a souvent recours au langage cinématographique. La narration des scènes de l'amour et de la sexualité dans les films de Zhang Yimou relève une forte personnalité tant pour la technique de la création que pour le procédé artistique, faisant partie de son aspiration/poursuite d'art.

Au cours de l'adaptation cinématographique du littéraire, Zhang Yimou a toujours un penchant pour purifier l'idée et simplifier l'expression littéraire du texte, et met l'accent sur l'expression visuelle des images au cinéma. Comme il le dit, « *Force est de réaliser le film spectaculaire autant que possible, et puis intégrez là ce que vous voulez. Vous ne pouvez pas vous figer dans la solitude, ni rester autiste, ni narcissique. Chaque réalisateur peut exprimer sa propre idée susceptible d'accepter s'il se traduit à travers le film spectaculaire.* »²¹⁷

Grâce à l'expérience de la carrière de photographe, Zhang Yimou a conscience de l'importance de l'expressivité visuelle. Lors du tournage du film *Terre jaune*²¹⁸ en 1984 où il sert de photographe, Zhang Yimou l'a interprétée, « *à mon avis, la composition d'image de la photographie cinématographique se consacre avant tout à la prétendue réalité visuelle visée à représenter exactement l'objet réel, et, partant, à l'expressivité visuelle. N'importe quel style qu'il soit, il est obligé d'accentuer l'expressivité visuelle* »²¹⁹. Donc, nous pouvons trouver d'ici son unique esthétique cinématographique,

²¹⁷ Cf. « 电影一定要拍得好看, 然后通过‘好看’把你所要的东西带进去。你不能孤芳自赏, 不能远离大家, 然后自我迷恋。当然, 每个拍电影的导演都会有思想要表达, 如果能通过好看来表达, 你的思想也能为大家接受。», LI Erwei, *La tête-à-tête avec Zhang Yimou*(« 直面张艺谋 »), Pékin, Jingji Ribao éditions, 2002, p. 130. À ma traduction.

²¹⁸ *Terre Jaune*, 黄土地, est un film chinois réalisé par CHEN Kaige, sorti en 1984.

²¹⁹ Cf. « 我觉得现代电影摄影, 就画面而言, 在物质现实的准确还原(所谓视觉真实性)之后, 进而都注重视觉表现性。虽有强调浓烈有力的, 有喜好自然舒展的, 有拍‘生活流’的, 风格迥异, 但视觉上都得有表现力, 这样才有味儿 », WANG Yichuan, *La fin de la légende de Zhang Yimou – L'esthétique et la culture dans les films de Zhang Yimou*(« 张艺谋神话得终结—审美与文化视野中的张艺谋 »), Henan, Henan Renming éditions, 1998, p. 197. A ma

telle que l'expressivité visuelle a prépondérance sur la réalité visuelle, plus précisément, la représentation exacte de l'objet extérieur s'assujettit à l'expression vivante de l'esprit et de la vie.

En fait, l'expressivité cinématographique se réalise toujours par le moyen des techniques symboliques d'art. Le symbolisme s'emploie à mettre en œuvre la fonction idéographique des images, y compris « *la métaphore, le symbole, et la suggestion* »²²⁰. La sous-estimation en narration *vis-à-vis* de l'accentuation en expression qui relève donc une puissante subjectivité, est omniprésente dans les films de Zhang Yimou, et cela apporte des images fascinantes. Par rapport à la représentation expressive des couleurs dans le film *Le Sorgho rouge*, notre étude dans cette section essaie d'analyser la signification symbolique des couleurs autour de l'amour et de la sexualité, qu'il s'agisse principalement de la métaphore et de la métonymie dans le film *Judou* et *Épouses et concubines*.

En tant que deux techniques symboliques importantes au cinéma, la métaphore et la métonymie s'emploient pour contourner l'attention des censeurs au cinéma, à l'aide de la désignation d'une chose interdite (censurée) par une autre chose autorisée (non censurée) ou encore moins censurée. Ces deux techniques symboliques sont mises en œuvre à foison autour de la sexualité dans les films de Zhang Yimou, entre autres, *Judou* et *Épouses et concubines*. Bien qu'ils soient assimilés, il nous faut tout de même clarifier leur nuance.

La métaphore, dont le concept est issu de la rhétorique, qui est une figure de style fondée sur l'analogie, désigne une chose par une autre qui lui ressemble ou partage avec elle une qualité essentielle. Il nous faut deviner la signification de la métaphore, et le contexte est nécessaire à la compréhension de la métaphore. C'est le contexte qui indique qu'il ne faut pas prendre le mot à son sens ordinaire. La métaphore est un style semblable à un déguisement, à l'aide de l'objet concret en remplacement de celui du désir comme

traduction.

²²⁰ ZHANG Jian, *l'interprétation artistique des films de Zhang Yimou*, Shandong, mémoire en master, École normale à Qufu, 2005, p. 23 – p. 24.

l'acte sexuel et l'organe génital, visant à contourner la censure extérieure. Ainsi, la métaphore employée habituellement au cinéma qui est susceptible de mettre en scène la sexualité par le biais de l'objet à la fois analogique et corrélatif à la sexualité. Prenons un exemple, la dernière scène dans le film *Mon fantôme d'amour* où le héros (le fantôme) et l'héroïne font de la poterie en s'embrassant, fait allusion, sans aucun doute, à l'acte sexuel. En outre, Alfred Hitchcock, le grand cinéaste britannique, excelle à employer la métaphore : le train passe sans arrêt dans le tunnel dans le film *L'inconnu du Nord-Express* et l'objectif de longue focale posé en face interne des cuisses de Jefferies, le héros du film *Fenêtre sur cour*, sont exemples archétypiques de la métaphore de la sexualité au cinéma. L'emploi de la métaphore autour de la sexualité est également très répandu dans les films de Zhang Yimou. L'anthropomorphisation du sorgho dans *Le Sorgho rouge* que nous venons de mentionner en est une parfaite illustration.

Quant à la métonymie, elle est une figure de style qui remplace un concept par un autre avec lequel il est en rapport par un lien logique sous-entendu, telle que la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, l'artiste pour l'œuvre, la ville pour ses habitants, la localisation pour l'institution qui y est installée, *etc.* L'une des illustrations les plus populaires qui émerge de temps en temps au journal télévisé occidental, désigne la République populaire de Chine à Pékin, pour ainsi dire, Pékin ne désigne pas la ville qui, par elle-même, mais l'État, le pouvoir politique, le Parti communiste chinois, ou bien le peuple de la RPC. La métonymie est employée très fréquemment au cinéma, car elle permet une expression courte et frappante. L'emploi de la métonymie peut remonter même à l'époque du film muet. *Le Potemkine*, un film soviétique muet sorti en 1925, réalisé par le grand réalisateur russe, Sergueï Eisenstein, nous montre l'indice de la métonymie. Ce film traite de la mutinerie du cuirassé Potemkine dans le port d'Odessa en 1905, de l'insurrection et de la répression qui s'ensuivirent dans la ville. Par là, une scène sur les lunettes du médecin du Tsar de Russie est suspendues en l'air fait allusion à sa mort, jet à la mer par les marines insurrectionnelles. Nous pouvons également trouver une profusion d'emplois de la métonymie dans les films de Zhang Yimou. Le petit pied en

chaussure rouge de l'héroïne désignant la suggestion sexuelle dans le film *Le Sorgho rouge* qu'on a discuté dans la section précédente est un excellent exemple de la métonymie.

Etant donné que le symbolisme cinématographique, soit la métaphore, soit la métonymie, s'attache généralement à l'objet symbolique toujours coloré dans les films de Zhang Yimou, notre étude dans cette section envisage donc d'associer la signification chromatique et le symbolisme cinématographique.

1. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la sexualité : À l'exemple du tissu rouge et de la lingerie de femme dans le film *Judou*.

En tant que le premier film chinois à obtenir une nomination pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, *Judou*, réalisé par Zhang Yimou, est sorti en 1990. Comme l'adaptation cinématographique du roman de LIU Heng, *Fuxi Fuxi*, Zhang Yimou l'a transformé en abondance. Il a transféré d'initiative le lieu de l'évolution d'histoire d'un petit village à un atelier de tissus, un espace de confinement. Cet arrangement subtil permet d'affaiblir l'attention des circonstances d'époque que le roman original décrit, de manière à mieux concentrer l'évolution d'histoire sur l'espace de confinement. Ce qui profite à caractériser bien les personnages, mettre en relief la théâtralité d'histoire, se conforme tacitement, dans une certaine mesure, aux règles du théâtre classique. Ces règles, connues sous le nom de règles des trois unités, telles que l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action, sont résumées en vers ces contraintes : « *Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli. Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* »²²¹, dont l'unité de lieu consiste à ce que toute l'action doit se dérouler dans un même lieu, tandis que l'unité d'action se résume à ce que tous les événements doivent être liés et nécessaires, de

²²¹ Boileau, *L'Art Poétique*, chant 3, vers 45 – 46, 1674.

l'exposition jusqu'au dénouement de la pièce, auxquels les actions accessoires doivent contribuer à l'action principale qui développe tout au long d'histoire. Ces trois unités favorisent toucher la passion du spectateur et lui faire se sentir concerné par ce qui se déroule sur la scène. Nous pouvons observer la mise en œuvre au moins deux unités dans le film *Judou*, l'unité de lieu et l'unité d'action. La trame d'histoire du film *Judou* se déroule dans une antique demeure de la famille Yang(杨家大宅), autour de l'adultère clandestin auquel il se mêle la tragédie du parricide et de l'inceste. De plus, grâce à l'expérience professionnelle dans l'usine de coton à Xianyang(咸阳) à la province de Shanxi(陕西) avant sa carrière du cinéma²²², Zhang Yimou a introduit d'initiative l'atelier de tissu dans son film *Judou*, ce qui lui permet de se servir des tissus colorés pour exprimer le ton principal du film. En quelque sorte, le tissu rouge est un parfait objet métaphorique qui fait allusion à la sexualité et à l'adultère clandestin des protagonistes, allant de pair avec le développement d'histoire du début jusqu'à la fin du film.

La trame d'histoire du film *Judou* se déroule dans l'enceinte d'une fabrique de tissus, dont le propriétaire est un vieil homme, Yang Jinshan(杨金山). Il s'est acheté une belle jeune femme, prénommée Judou(菊豆, l'héroïne), afin de lui donner un garçon. Néanmoins, il raffole des jeux sexuels et violents, puisqu'il est impuissant à concevoir la progéniture tant souhaitée. Donc, Judou va alors chercher de l'aide auprès du fils adoptif de son époux, Yang Tianqing(杨天青, le héros). Il est brave, attentionné, mais encore trop soumis à son père adoptif qui lui témoigne du mépris et des brimades.

Les tissus multicolores se font jour pour la première fois au début du film (9 minutes 15 secondes). Dans cette scène-là, Yang Tianqing qui travaille en bas de l'atelier de tissu dévisage avec insistance Judou, qui est en train d'étendre les tissus à l'étage supérieur. Par là, il n'y a que de tissu en jaune et celui en blanc. Le blanc est la couleur originale du tissu, qui signifie la pureté de l'héroïne, alors que le jaune du tissu, faisant écho au jaune du vêtement de l'héroïne, fait la réflexion du soleil doux à contre-jour qui met en relief sa beauté en éclairant son beau visage. Lorsque Judou se retourne, ils se regardent dans les

²²² Zhang Yimou a travaillé dans l'usine de coton à Xianyang à la province de Shanxi de 1971 à 1978. Cependant qu'il travaillait là, il a modifié son nom comme Zhang Yimou(张艺谋).

yeux, et Yang Tianqing détourne la tête tout de suite pour ne pas laisser apercevoir son intention. Et puis, un tissu blanc est tombé aussitôt dans l'étang de teinture. Ce tissu d'ici est plutôt un objet métaphorique, dont le blanc pâle se révèle le désir sexuel et la passion d'amour exclusivement contraints et forcés.



Figure 1.3.16 Judou est en train d'étendre les tissus à l'étage supérieur, derrière elle, il y a du tissu jaune et du tissu blanc.

Figure 1.3.17 Du soleil doux à contre-jour met en relief la beauté de Judou en éclairant son beau visage.



Figure 1.3.18 Le tissu blanc pâle révèle le désir sexuel et la passion d'amour exclusivement contraints et forcés.

La présentation des tissus multicolores sur l'écran se produit pour la deuxième fois à 24 minutes 11 secondes, par là les tissus rouges apparaît pour la première fois. Dans cette

séquence-là, Judou exprime par sous-entendu son amour, et en même temps demande de l'aide à Yang Tianqing. Néanmoins, la passion d'amour et le désir sexuel de héros ne s'est échauffés pas encore alors. Notre réalisateur fait usage du tissu rouge pour métaphoriser leur relation nuancée : Judou pleure de son malheur comme victime des sévices sexuelles par son vieux mari en bas à Yang Tianqing, en s'agrippant au tissu rouge suspendu, alors que Yang Tianqing, lui, se tait, ne faisant qu'étendre mécaniquement les tissus, sans aucune réponse à l'héroïne. D'ici, notre héros n'a pas le courage de tendre les bras à l'héroïne. Cependant, l'agrippement au tissu rouge s'avère que elle ne s'abandonne pas au désespoir, en s'agrippant à cette paille pour sauver la vie.

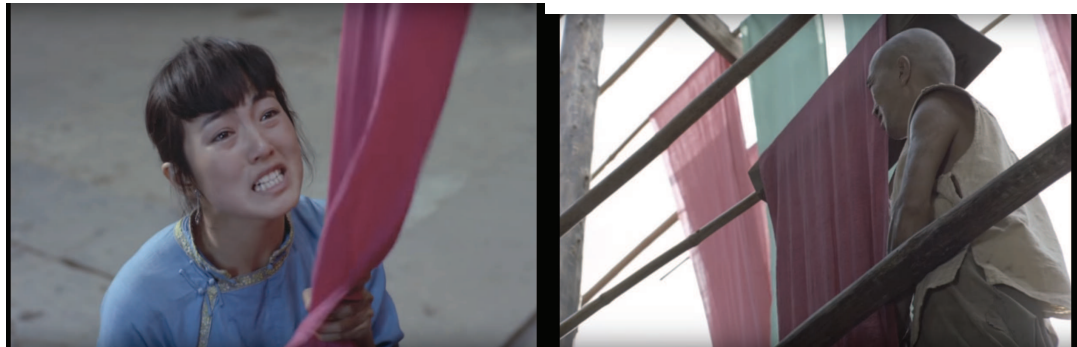


Figure 1.3.19 Judou pleure de son malheur comme victime des sévices sexuelles de son vieux mari, en s'agrippant au tissu rouge suspendu.

Figure 1.3.20 Yang Tianqing, se tait, ne faisant qu'étendre mécaniquement les tissus, sans aucune réponse à l'héroïne.

Le tissu rouge fait son apparition pour la deuxième fois est à l'apogée du film (30 minutes 28 secondes). Dans la séquence à partir de 25 minutes 35 secondes, Judou commence à faire la cour à Yang Tianqing lorsque son vieux mari est sorti pour chercher le vétérinaire à guérir leur âne. A la suite de la séduction sexuelle par l'héroïne à plusieurs reprises, la scène de l'adultère clandestin se produit finalement. Ils font l'amour dans la cour, juste à côté de l'étang de teinture. A la place de la scène de la sexualité en images pornographiques ou encore en son érotique, Zhang Yimou recourt d'initiative à la descente promptement du tissu rouge d'en haut à l'étang de teinture rouge. Le tissu rouge

est donc un objet métaphorique de la sexualité, dont l'acte de la descente signifie l'achèvement de l'adultère clandestin, par lequel ils ont exaucé en une fois leur désir sexuel et leur passion d'amour qui sont décuplés depuis longtemps. En un mot, la descente du tissu rouge est la métaphore de l'atteinte au sommet de sexe et d'amour.

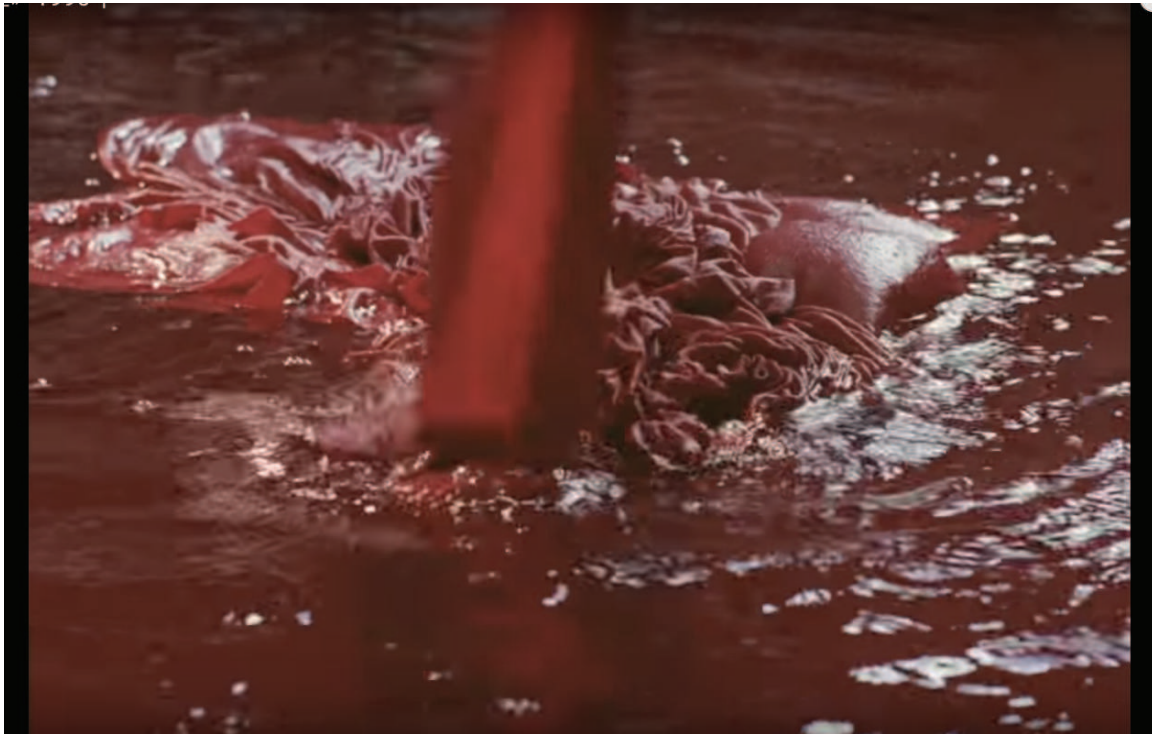


Figure 1.3.21 La descente prompt du tissu rouge d'en haut à l'étang de teinture rouge fait allusion à l'achèvement de l'adultère clandestin des protagonistes.

En allant de pair avec l'évolution d'histoire, leur amour adultère éprouve des vicissitudes. Suite aux événements tels que l'accouchement de Judou, la mort de Yang Jinshan, l'échec de l'anticonception, la relation en désaccord entre Yang Tianqing et son fils, la propagande de la rumeur publique, leur amour adultère touche finalement à son terme. Lors de leur dernier coït à la cave, ils sont étouffés au choc là. Malgré que Judou soit sauvée par leur fils, Yang Tianqing est assassiné dans l'étang de teinture par leur propre fils à main propre. L'amour adultère des protagonistes, auquel il se mêle le désir sexuel et la passion d'amour, se termine sous forme d'une semblable tragédie d'Œdipe. La scène de la descente prompt du tissu rouge d'en haut à l'étang de teinture rouge

s'emploie encore une fois par le réalisateur comme une métaphore pour désigner la clôture de l'amour adultère et le désir sexuel éteint.

A l'égard de la métonymie autour de l'amour et de la sexualité dans le film *Judou*, Zhang Yimou s'aide de la lingerie de femme, de l'habit, voire même de l'accessoire de femme. En effet, la lingerie de femme est un objet très intime à la femme, ce qui est le plus proche du corps féminin. Ainsi, la lingerie de femme est une parfaite métaphore qui symbolise le désir de sexualité.

Bien que son vieux époux ait envie d'avoir un garçon, Judou est impuissant à concevoir la progéniture tant souhaitée à cause de l'impuissance sexuelle de son époux. Elle est dorénavant une victime des sévices sexuelles de son vieux époux. Une scène érotique sur les sévices sexuelles émerge dès début du film(11 minutes 17 secondes) : Judou s'allonge sur le lit nuptial rouge, la bouche bloquée par un bandeau rouge, les mains attachées par une bandelette, les seins couverts par la lingerie rosée oscillent en rythme avec le mouvement du corps lorsqu'elle se débat. Une petite chaise en bois au dessus de son corps, s'y assied son vieux époux qui semble raffoler des jeux sexuels et violents. Il la bat et l'humilie par des railleries, en versant le vin du riz sur la poitrine de Judou, ce qui rend son lingerie rosée mouillée. Cette séquence des sévices sexuelles s'achève par la plainte de douleur de l'héroïne qui retentit forcément sans arrêt dans la demeure. Zhang Yimou se sert de la lingerie rosée de femme pour faire allusion à la suggestion charnelle, représente subtilement une image des sévices sexuelles sans sens pornographique.



Figure 1.3.22 La scène des sévices.



Figure 1.3.23& Figure 1.3.24 Le détail des sévices.

Il y a, maintes fois, l'exposition de la lingerie de femme au public. Chaque fois, le coloris de la lingerie de femme se modifie en fonction des circonstances de l'évolution de la trame d'histoire. Lors de l'apogée de l'adultère clandestin, Zhang Yimou essaie de mettre en scène une image en gros plan de la lingerie rouge de Judou, en accompagnant une expression du visage dynamogénique, ce qui est à la place d'une représentation flagrante de l'acte sexuel. Dans ce cas-là, la lingerie de l'héroïne apparaît au coloris rouge. C'est un coloris du feu qui fait allusion au feu de leur amour. La lingerie rouge de femme d'ici est plutôt une métaphore à l'excitation du désir sexuel et de la passion d'amour

adultère qui sont réprimés depuis longtemps.



Figure 1.3.25 La lingerie féminine rouge en tant que métaphore de l'excitation du désir sexuel et de la passion de l'amour adultère qui sont réprimés depuis longtemps.

Dans la séquence de leur dernier acte d'adultère, la lingerie de l'héroïne se présente encore une fois aux yeux du spectateur. La lingerie de femme, dans cette fois-là, est quand même la métaphore du désir sexuel et d'amour d'adultère. Certes, mais le coloris de la lingerie varie du rouge au gris. Du rouge éclaircissant au gris sombre, le coloris de la lingerie de l'héroïne se terne. Ce qui indique, dans une certaine mesure, la fin de l'amour d'adultère et la désillusion du désir sexuel des protagonistes.



Figure 1.3.26 Le coloris de la lingerie de l'héroïne se ternie, variant du rouge éclaircissant au gris sombre, symbolise la fin de l'amour adultère et la désillusion du désir sexuel des protagonistes.

Hormis la lingerie de femme, il existe d'autres objets qui servent également de la métaphore à l'amour et à la sexualité dans le film *Judou*. Les variations des couleurs d'habit de l'héroïne s'avèrent à la fois narratologique et métaphorique. En allant de pair avec l'évolution de la trame d'histoire, nous pouvons constater que le coloris d'habit de l'héroïne manifeste par ordre jaune, rose, rouge éclatant, bleu, blanc, gris et noir. De l'excitation d'adultère et le plaisir d'amour, à l'angoisse d'anticonception et l'affligé du parricide, le ton principal du film varie de la réjouissance à la tristesse, auquel se conforme bien la couleur d'habit de l'héroïne qui change le coloris sombre contre celui éclaircissant. Par ailleurs, il y a, entre autres, l'habit en rouge éclatant de l'héroïne qui joue un rôle de la métaphore s'attachant à la réjouissance d'amour et à la passion ardente d'adultère. De plus, l'accessoire tel que l'écharpe rouge peut également faire fonction de la métaphore à l'amour qui perdure entre le héros et l'héroïne même s'ils sont vieux et vivent séparément à la fin du film.



Figure 1.3.27 Le vêtement rouge éclatant de l'héroïne s'attache à la réjouissance de l'amour et à la passion ardente de l'adultère.

Figure 1.3.28 L'écharpe rouge fait fonction de métaphore à l'amour qui perdure entre le héros et l'héroïne même s'ils sont vieux et vivent séparément.

2. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la sexualité : À l'exemple de la lanterne rouge et du massage aux pieds dans le film *Épouses et concubines*.

Comme l'un des films chinois réalisés par Zhang Yimou qui est sorti en 1991, *Épouses et concubines* est adapté du roman de Su Tong dans le périodique *Shou huo* (收获, La récolte)²²³. L'histoire se passe dans l'enceinte d'un palais enclos de hauts murs pendant l'ère des seigneurs de la guerre chinoise(1916 – 1928) en Chine. Le propriétaire de cette demeure, Maître Chen, est un seigneur très riche. A l'exception d'énormes richesses, il possède en même temps de quatre femmes, dont Songlian(颂莲), l'héroïne du film, belle, jeune, instruite mais pauvre, sera la quatrième femme. Lors qu'elle est arrivée au palais de Maître Chen, Songlian est présentée aux autres femmes du maître. Grâce au processus de l'introduction de nouvelle femme, le réalisateur nous présente par ordre les

²²³ Su Tong, *Qi qie cheng qun*(« 妻妾成群 », *Épouses et concubines*), dans le périodique *Shou huo*, N°6, p. 4 – p. 27.

figures du gynécée de Maître Chen, dont la femme du premier mariage qui est très âgée et sénile, est tout de même respectable bien que complètement délaissée par le maître ; la deuxième femme, Zhuo yun(卓云), est amicale artificiellement et bavarde ; et Mei shan, la troisième femme, une ancienne chanteuse d'opéra chinois, apparaît comme une rivale. Afin de mieux gérer ses femmes et dompter leur esprit rétif, Maître Chen invente d'initiative un mécanisme efficace, surnommé le rituel de la lanterne rouge. Dès que Maître Chen choisit celle qui aura le privilège de sa visite, la lanterne rouge sera allumée. Une série d'avantages s'accompagneront sitôt de ce privilège : la femme élue sera lavée, massée, et parée. De plus, elle gagnera la journée suivante le droit de commander les domestiques, et de choisir les aliments du repas qu'elle prennent en commun avec le maître après avoir reçu la visite du maître. En tant que nouvelle venue qui voit l'avantage d'être la favorite de Maître Chen au début, Zhang Yimou a l'intention, à travers le point de vue de l'héroïne, Songlian, de révéler la rivalité de calcul et de perversité dans la lutte des concubines pour la préférence du maître et la conquête du pouvoir, dont la lanterne rouge serait un objet clé pour la métaphore du désir sexuel et de l'aspiration aux faveurs du maître.

Le roman de Su Tong, *Qi qie cheng qun*, se penche sur la narration de l'histoire, plutôt que la description du paysage. Par rapport au film *Épouses et concubines* par où la lanterne rouge est un élément clé, le roman originaire n'a mentionné que deux fois la lanterne rouge. Les deux mentions de la lanterne rouge dans le texte interviennent pendant le festival de cinquantième anniversaire de Maître Chen, « *Au début décembre, des lanternes rouges allumées étaient suspendues dans la demeure de Maître Chen. À ce jour-là, c'était le festival de cinquantième anniversaire de CHEN Zuoqian(陈佐千, Maître Chen)* »²²⁴, et une autre y suit, « *dans la nuit, deux servantes sont allées à la porte pour décrocher les lanternes rouges. Une servante a demandé à l'autre que le maître aurait choisi quelle femme cette nuit-là. l'autre n'a répondu, après un peu de réflexion,*

²²⁴ Cf. « 十二月初陈府门口挂起来灯笼，这天陈佐千过五十大寿。 » *Ibid.*, p. 15 – p. 16. A ma traduction.

que tout dépendait de sa propre décision, et que personne n'en pouvait deviner. »²²⁵ Par conséquent, c'est Zhang Yimou qui crée le rituel d'allumage de la lanterne rouge de l'introduit dans son film *Épouses et concubines*. Quant au texte originaire, il ne lui offre qu'une idée à l'aide de ces lesdites deux phrases.

En fait, la création du rituel de la lanterne rouge s'inspire également du film *Judou*. Par là, la lanterne rouge a émergé au total quatre fois, toujours de forme cylindrique. Pour la première fois, certains enfants qui portent de petites lanternes rouges de forme cylindrique, jouent en chantant des comptines à 15 minutes. Dans la même séquence, nous pouvons trouver que Yang Jinshan, le vieil époux de Judou, qui porte une paire de grandes lanternes rouges de forme cylindrique dont l'abat-jour est imprimé par deux caractères chinois tels que « er » (儿, le fils) et « sun » (孙, le petit fils), passe à côté des enfants. Les deux dernières fois apparaissent dans la séquence de 16 minutes 45 secondes à 16 minutes 50 secondes, et celle de 18 minutes 10 secondes à 18 minutes 15 secondes, par où mettent sur l'écran cette paire de grandes lanternes rouges de forme cylindrique imprimées des caractères « er » et « sun » qu'apporte le vieux époux de Judou, qui sont accrochées en haut, de deux côté de la tablette aux sacrifices aux ancêtres de la famille de Yang. Ces deux séquences durant cinq secondes sur les lanternes rouges fait plutôt preuve du rituel métaphorique à la vénération de la procréation, qui montre que le vieux époux de Judou prie ses ancêtres pour qu'il puisse procréer des enfants masculins de manière à multiplier les descendants de leur famille. Cependant, il n'y a aucun mots concernant la lanterne rouge dans le texte originaire du film *Judou*, *Fuxi Fuxi* de LIU Heng. Ainsi, nous pouvons conclure de cette proposition que ce n'est seulement que le réalisateur qui invente l'image de la lanterne rouge qui fait fonction du rituel métaphorique. Néanmoins, personne n'a fait l'attention à la lanterne rouge dans le film *Judou*, puisqu'elle est moins impressionnante et moins fréquente que celle dans *Épouses et concubines*. En comparaison du film *Épouses et concubines* qui met en scène au total 30 fois la lanterne rouge, y compris des *scenery shot*(8 fois), d'une manière exagérée, l'apparition de la

²²⁵ Cf. « 到了夜里，两个女仆去门口摘走寿辰灯笼，一个说，你猜老爷今天夜里去谁那儿？另一个想了一会儿，猜不出来，这种事还不是凭他的兴致来，谁能猜得到？ », *id.*. À ma traduction.

lanterne rouge dans le film *Judou* se borne à quatre fois, celle qui n'a guère attiré donc l'attention du spectateur.



Figure 1.3.29 Des enfants qui s'amuse à chanter des chansons d'enfant, s'entourent de petites lanternes rouges omniprésentes.

Figure 1.3.30 Une paire de grandes lanternes rouges de forme cylindrique, avec deux caractères chinois dont « er »(fils) et « sun »(le petit fils) à l'abat-jour, sont portées aux mains de YANG Jinshan, le vieux époux de Judou .



Figure 1.3.31 & Figure 1.3.32 Les deux grandes lanternes rouges imprimées par des caractères « er » et « sun » qu'apporte le vieux époux de Judou, sont accrochées en haut de deux côté de la tablette aux sacrifices aux ancêtres de la famille de Yang .

En effet, la lanterne rouge apparaît intensivement dans certaines séquences, au lieu de se répartir proportionnellement tout au long du film *Épouses et concubines*. A partir de sa première apparition dans la séquence de 6 minutes 55 secondes à 7 minutes 15 secondes,

il y a au total dix fois d'apparition intensive des images de la lanterne rouge se comptent pendant moins de dix minutes. Par là, le réalisateur nous montre un processus complet du rituel d'allumage de la lanterne rouge, auquel il comprend l'allumage de la lanterne rouge, l'accrochage de la lanterne rouge, le gros plan de la lanterne rouge, et la modulation accentuée d'un ordre. La représentation audiovisuelle tant intensive qu'intense autour de la lanterne rouge que met en relief le réalisateur qui s'aide du langage cinématographique et du procédé audiovisuel, fait impression forte et vivante sur le spectateur.

Une dizaine de lanternes rouges de forme différente s'observent d'emblée lors de l'entrée de Songlian dans sa chambre dans la séquence de la première apparition de la lanterne rouge. Hormis le langage cinématographique et les images passionnantes, le réalisateur s'aide d'ailleurs de l'interrogation de l'héroïne « *Pourquoi tant de lanternes rouges s'accrochent-elles dans la chambre ?* » pour mettre l'accent sur l'apparition de la lanterne rouge. Quant à sa deuxième apparition à 7 minutes 20 secondes, nous pouvons observer que quelques domestiques portent six grandes lanternes rouges vers la cour, en accompagnant la musique d'ambiance. Et suite après la deuxième, la lanterne rouge se voit pour la troisième fois à 7 minutes 50 secondes, par où il présente une lanterne rouge en gros plan que porte un vieux serviteur. A partir de l'apparition de la lanterne rouge de la quatrième fois, il nous présente l'allumage de la lanterne rouge, qui correspond bien au titre original du film, *Dahong Denglong Gaogao Gua*(大红灯笼高高挂, L'accrochage en haut de la lanterne rouge). L'apparition de la lanterne rouge de cinquième fois se passe à la chambre de Songlian, de 9 minutes 35 secondes à 11 minutes 5 secondes. Dans cette séquence-là, les lanternes rouges, allumées par le vieux serviteur, éclairent tous les coins de la chambre de l'héroïne, qui s'illumine de la lumière douce de la lanterne rouge. Cela lui fait ressentir un grand bonheur qui émane de la dignité et de l'honneur de la femme de maître. Il est semble que tout dépende de la faveur du maître, et la lanterne rouge devient un symbole de la favorite et de ces privilèges.

Depuis la sixième fois, la présence de la lanterne rouge, tant visuelle que auditive,

commence à s'attacher au désir sexuel et à la lutte pour la préférence du maître. Dans la séquence de 12 minutes 50 secondes à 13 minutes 5 secondes, le Maître Chen demande à Songlian de porter une lanterne rouge, afin de la dévisager avec soin. Sous l'ordre de son époux dignitaire, Songlian porte à regret la lanterne rouge. La grande lanterne rouge à sa main qui coïncide avec les lanternes rouges derrière elle, fait briller son visage avec une onde de rougeur. La beauté de l'héroïne que fait ressortir l'illumination des lanternes rouges subjugué d'emblée le spectateur. D'ailleurs, la mention de la lanterne rouge pour deux fois par le maître approfondit l'impression de lanterne rouge dans la nuit de noces de Songlian. Et puis, il y a deux fois de l'apparition des lanternes rouges en gros plan au lit nuptial, dont la première est derrière le rideau de tulle. Au lit, érigé en théâtre dans la scène baigne dans un halo rouge, notre réalisateur met le rougissement d'une atmosphère produit par les lanternes rouges à la place de l'acte sexuel comme d'habitude dans la nuit des noces. Néanmoins, la première nuit de ses noces n'est pas tellement calme et quiète. Sous prétexte d'être malade, la troisième femme, Mei shan, appelle le maître à son chevet pour l'accompagner cette nuit-là. Lors du départ du maître, le factotum crée à voix haute, « *L'allumage de lanterne rouge à la troisième cour* »²²⁶. On a accentué d'ici l'existence de la lanterne rouge par la voix. Après le départ du maître, Songlian, la lanterne rouge à sa main, se met debout devant le miroir pour se regarder dans le miroir, celui qui reflète ses pleurs en qui s'incarne les larmes dans son visage. Par conséquent, la lanterne rouge de toute forme s'incarne un objet qui s'attache à la faveur du maître, l'époux unique des épouses et concubines, dont l'atmosphère douce et brillante s'entourant du rougissement que produisent les lanternes rouges fait allusion à l'acte sexuel dans la nuit des noces de l'héroïne.

²²⁶ 三院点灯, L'allumage des lanternes rouges à la troisième cour. A ma traduction.



Figure 1.3.33 L'héroïne se met debout devant de lanternes rouges afin de se laisser dévisager par son maître dans la nuit de noces.



Figure 1.3.34 L'apparition des lanternes rouges en gros plan au lit nuptial, derrière le rideau de tulle.

Figure 1.3.35 L'apparition des lanternes rouges en gros plan au lit nuptial.



Figure 1.3.36 Après le départ du maître, Songlian, la lanterne rouge à sa main, se met debout devant le miroir pour se regarder dans le miroir, celui qui reflète ses pleurs en qui s'incarne les larmes dans son visage.

À mesure de l'évolution de la trame d'histoire, les femme du maître commencent à rivaliser de calcul et de perversité dans leur lutte pour le droit de l'allumage de la lanterne rouge, plus précisément, la préférence du maître.

La première femme, anonyme et âgée, grâce à son ancienneté et particulièrement sa maternité du fils aîné, consolide la situation et la respectabilité dans le clan patriarcal, en dehors de ce jeu de rivalité.

Quant à la deuxième femme, Zhuo yun, se sont livrées une lutte sans merci pour donner un héritier mâle au maître jusqu'à essayer de s'empoisonner. Elle a essayé également de envoûter Songlian, la nouvelle venue couronnée d'avantage et de faveur, avec une poupée. Pour se venger, Songlian lui blesse l'oreille alors qu'elle vient lui demander de lui couper les cheveux, après la découverte de son complot.

En ce que concerne la troisième épouse, Mei Shan, elle tente de concurrencer Songlian dès son arrivée à la demeure du Maître Chen. Elle feint en particulier d'être gravement malade, dans le but d'attirer le maître qui passe la première nuit avec la nouvelle épouse.

Pour essayer de garder la préférence du maître, Songlian simule une grossesse : si elle est préférée chaque nuit, elle ne tarde pas à être enceinte, et elle n'aura bientôt plus besoin de simuler. Dès lors commença pour elle un traitement privilégié honorable, y compris les avantages estimables tels que le droit de commander les domestiques, celui de choisir les aliments du repas tous les jours, voire même celui de demander Zhuo yun de lui faire le massage, dont le rituel de l'allumage permanent des lanternes rouges sera le symbole des préférences respectables du favori provisoire du maître.

Cependant, Yan'er(雁儿), sa servante qui reste en désaccord avec elle puisqu'elle l'a rudoyée lors qu'elle est surprise de la scène que Yan'er s'offrait au maître, dénonce le

subterfuge à Zhuo yun, en lui montrant la culotte de Songlian, tachée du sang de ses règles. Zhuo yun, comme l'une des rivales puissantes qui a envie de regagner ses faveurs, en informe Maître Chen. Cela irrite énormément le maître, et Songlian sera confronté, sans aucun doute, à la punition de sa tromperie. Elle est désormais délaissée, et toutes ses lanternes sont occultées sous des housses noires, dénommées « l'enveloppement des lanternes »²²⁷.



Figure 1.3.37 & Figure 1.3.38 « L'allumage de lanterne rouge » dans les nuits en faveur par rapport à « l'enveloppement des lanternes » lors d'en disgrâce.

La disgrâce pousse Songlian à se venger d'une façon furieuse de Yan'er. Elle pénètre de force dans l'appartement de Yan'er, et jette toutes les lanternes rouges que sa servante a cachées secrètement. Bien qu'elle soit une servante humble, Yan'er se complait dans l'illusion de faveur de maître dans sa cabane, s'entourant du halo de lumière des lanternes rouge souterraines qu'elle allume à main propre. Toutefois, la vengeance de Songlian a révélé en publique l'illusion induite de sa servante, et cela provoque indirectement la mort de la servante qui préfèrent se laisser mourir de froid sous la neige plutôt que de demander pardon.

Par conséquent, la lanterne rouge dans le film *Épouses et concubines* sert plutôt d'un archétype de la métaphore visuelle qui s'attache à la sexualité dans la nuit des noces, et à l'aspiration des femmes, voire même à la faveur du maître, à laquelle il s'associe des avantages favorables qu'il s'agisse du droit de commander les domestiques, de choisir les

²²⁷ L'enveloppement des lanternes, 封灯.

aliments du repas, et des massages aux pieds, ou presque, aux occasions de l'accouplement pour la procréation des héritiers mâles, celle qui signifiera leur conquête du pouvoir dans ce huis clos.

Par rapport à la lanterne rouge, une métaphore destinée à constituer une atmosphère sexuelle, signifie l'aspiration des femmes à la faveur, le massage aux pieds est plutôt la métonymie qui fait allusion directement aux plaisirs charnels. En tant que l'une des importantes préférences associées, le massage aux pieds se révèle tant d'une représentation visuelle que d'une signification symbolique au sens de la sexualité. Il y a principalement quatre scènes qui soulignent le massage aux pieds. La première apparition du massage aux pieds se passe dans la première nuit des noces de Songlian. Avant la visite du maître, il faut faire les préparatifs, dont le massage aux pieds sera une étape importante. Le réalisateur nous montre un processus entier du massage aux pieds, qui se compose du lavage des pieds au vinaigre, du séchage par la couverture rouge, et le massage aux pieds par le marteau en bois. Bien évidemment, l'héroïne, nouvelle-venue dans ce huis clos, semble ne pas s'adapter à cette sorte de plaisirs charnels à ce moment-là. Son visage se dessine une certaine expression mal à l'aise.



Figure 1.3.39 Le massage aux pieds par le marteau en bois auquel l'héroïne semble ne pas s'adapter pour la première fois

Or, La deuxième présence du massage aux pieds vient prendre un tournant. Après une querelle violente entre le maître et Songlian, ce premier commençait à s'éloigner d'elle, et rendait toujours visite à chez Meishan, sa troisième femme. Pendant la période de disgrâce, Songlian était totalement privée de la faveur du maître, ainsi que de tous les avantages accessoires. Lorsque les sourds échos se produisaient par le claquement du marteau en bois de massage aux pieds, l'héroïne ne s'est empêchée pas de s'enivrer profondément à l'illusion aux plaisirs charnels venant du massage aux pieds. L'expression de son visage met en évident son ravissement sexuel par rapport à ses pieds mal à l'aise met en évidence son envie des plaisirs charnels et son désir sexuel. A partir de la troisième fois, nous pouvons constater que Songlian commence à s'accoutumer complètement à ces plaisirs charnels, qu'il semble un élément indispensable pour sa vie quotidienne. Et cela devient l'une des motifs de la simulation de la grossesse, au moins, au niveau de physique.



Figure 1.3.40 & Figure 1.3.41 Lorsque les sourds échos se produisaient par le claquement du marteau en bois de massage aux pieds, l'héroïne est plongée profondément dans l'illusion aux plaisirs charnels venant du massage aux pieds. Le ravissement d'illusion que se dessine son expression du visage par rapport à ses pieds mal à l'aise met en évidence son envie des plaisirs charnels et son désir sexuel.

En fait, l'illusion du massage aux pieds ne se limite exclusivement pas à Songlian, ou encore, aux femmes du maître. Il nous présente une scène que Yan'er, la servante de Songlian, malgré son humble statut, s'enivre également à l'illusion de ces plaisirs

charnels lors de l'écho du claquement du marteau en bois de massage aux pieds. Elle se plonge dans une fantaisie si profonde qu'elle n'entend point les appels à plusieurs reprises de Songlian.



Figure 1.3.42 & Figure 1.3.43 Yan'er, la servante humble, s'enivre également à l'illusion de ces plaisirs charnels lors de l'écho du claquement du marteau en bois de massage aux pieds.

Section III

UNE NARRATION CHROMATIQUE

A l'exception de la représentation expressive des couleurs, du symbolisme chromatique, Zhang Yimou tente de faire l'essai l'expression du désir sexuel et de la passion amoureuse au plan de la narratologie chromatique.

En effet, depuis lors que le film en couleur voit le jour, on est toujours à la poursuite à l'image exquise et à l'expérience visuelle. Et la couleur sert effectivement à la fois d' « *un très important élément visuel à la composition d'image et un spécifique langage narratologique du cinéma* »²²⁸. La narration s'accomplit généralement à l'aide de la

²²⁸ WANG Hui, *L'effort d'impact des couleurs vestimentaires dans les films de Zhang Yimou* (« 张艺谋电影中服饰色

composition spatiale et celle temporelle au cours de la création cinématographique. Et la couleur qui est l'un des éléments visuels très importants à la composition spatiale du cinéma, détermine finalement la composition de l'image. Ainsi, L'application de la couleur joue un rôle crucial dans une excellente œuvre filmique, tant à la composition d'image qu'à la narratologie cinématographique.

La narratologie de la couleur s'effectue normalement par le moyen de l'intégration de la couleur à la définition du ton principal et à la construction spatio-temporelle de la narratologie de cinéma. Une telle construction spatio-temporelle consiste non seulement en la représentation de la vérité de la vie, mais également en la vérité d'art, sans quoi c'est impossible à parvenir à un consensus entre le réalisateur et le spectateur, et ce dernier ne peut pas s'impliquer dans la narratologie spatio-temporelle de cinéma.

Hormis la représentation expressive de la couleur basée sur l'effet physique et celui psychique, et le symbolisme chromatique à l'aide de la métaphore de la métonymie, Zhang Yimou réussit à créer, d'une façon novatrice, la narration chromatique d'histoire dans ses films pour exprimer subtilement le désir sexuel et la passion amoureuse dont le *Hero* est une parfaite illustration. Son style de narratologie chromatique de cinéma se compose *grosso modo* de trois facteurs, qu'il s'agisse de l'intégration de la couleur à la définition du ton principal et à la construction spatio-temporelle de la narratologie de cinéma, de l'intégration de la couleur au développement de la trame, et de l'intégration de la couleur à la narratologie idéographique d'image de cinéma. Par là, à part la narratologie d'histoire, la couleur au réalisateur de caractériser les personnages et de représenter le sens intime.

La mise en scène du film *Hero* en 2002, un film de sabre chinois couronné de succès, apporte à la fois des distinctions honorables et des critiques sévères à son réalisateur, Zhang Yimou. Il est à la fois la nomination au Golden Globe du meilleur film étranger et celle à l'Oscar du meilleur film étranger, dont le réalisateur a obtenu le Prix Alfred Bauer et la nomination à l'Ours d'or. Grâce à son box-office rentable²²⁹, Zhang Yimou a ouvert

彩的冲击功效»), dans la revue *Keji Chuangxin*, 2002, p. 2.

²²⁹ Le film rapporta 177 millions de dollars au box-office pour un budget de 31 millions.

avec un grand succès une ère du film commercial en Chine, et a présenté une pellicule impressionnante de style hollywoodien au public. Cependant, certaines critiques négatives sur le film *Hero* ciblent au suspect de plagiat des films d'Akira Kurosawa, en particulier la structure narratologique de *Rashomon*²³⁰, le costume et la composition chromatique de *Ran*²³¹.

Par rapport à *Rashomon*, en qualité de l'archétype de la déconstruction, qui dessine un crime en quatre versions très différentes d'après autant de témoins, y compris voire même celui qui l'a perpétré le fantôme du défunt convoqué par un chaman, Zhang Yimou s'aide d'une série des couleurs particulières pour conter une histoire d'un échec d'assassinat du roi de Qin(秦), dont chacune est associée à chaque scène et à chaque version de l'histoire. En fait, Le *Rashomon* est une adaptation créative de cinéma de Akira Kurosawa, celui qui, après avoir combiné deux nouvelles d'Akura-gawa Ryunosuke, telles que *Rashomon* et *Au milieu des bambous*, met en scène d'une façon géniale une même scène du crime qui se présente en quatre versions différentes après une cascade d'interprétations, de communications des différents niveaux de réalité. Cela nous pose le problème du témoignage d'une scène dans la sélection des témoins et dans la sélection par le témoin choisi des différentes perceptions, significations et valeurs qu'il a éprouvées réellement. Bien qu'il s'inspire de la narratologie de style de déconstruction de *Rashomon*, Zhang Yimou ne se contente point d'une simple imitation, ou encore d'un plagiat des œuvres d'Akira Kurosawa. Il n'adopte pas la forme des énonciations en quatre versions de quatre témoins autour d'une même réalité dont chacun l'esquisse de son propre point de vue, basée sur son propre intérêt. Bien qu'il n'existe qu'une seule réalité, il y a différentes versions de la réalité dans les conversations souvent contradictoires, et nous ne renvoyons qu'en dernière instance au référent suprême. En un mot, Akira Kurosawa essaie de faire usage des énonciations en quatre versions de quatre témoins, fondée sur leur propre position et leur propre intérêt, de manière à nous aider à démêler l'intrigue d'histoire, distinguer les discours de ces témoins et rétablir l'unique réalité. En réalité, c'est

²³⁰ Akira Kurosawa, 羅生門, *Rashomon*, JP, ITA, USA, FR, SWE, 1950, 88 min.

²³¹ Akira Kurosawa, 亂, *Ran*, JP, FR, 1985, 162 min.

l'humanité qu'Akira Kurosawa a l'intention d'accentuer dans le film *Rashomon*. De la réalité chacun se fait une idée pour garder son propre intérêt, et une accumulation des mensonges pour se défendre contre la punition légale. Du côté de Zhang Yimou, il déroule l'évolution d'histoire d'assassinat du roi de Qin par le moyen du dialogue en duo entre l'assassin, Wuming(无名, sans nom), et le roi de Qin, dont les couleurs particulières mises en œuvre, telles que le noir, le rouge, le bleu, le vert, et le blanc, correspondent aux versions différentes de l'histoire. Autrement dit, Zhang Yimou a réussi à raconter l'histoire d'assassinat échoué du roi de Qin à travers la dialogue en duo des protagonistes, Wuming et le roi de Qin, auquel il se mêle la question-réponse, la suspicion, la réplique et même le complément. Néanmoins, cette histoire a évolué en cinq versions que met en scène le réalisateur à l'aide des couleurs dont chaque couleur est associée à chaque scène et à chaque version de l'histoire. Le dénouement du film *Hero* qui se termine par le renoncement de Wuming à frapper le roi pour cause de la paix et l'unification transparait le thème du film et l'intention politique de Zhang Yimou, dont ce dernier est toujours encerclé d'accusation de son penchant politique pour faire l'apologie de la politique autocratique du Parti communiste chinois.

En fin de compte, le *Rashomon* d'Akira Kurosawa se déroule autour d'un crime en quatre versions par l'énonciation de quatre témoins, tandis que le *Hero* de Zhang Yimou se développe autour d'une histoire en cinq versions par une dialogue en duo entre des protagonistes, se composant des scènes dessinées en cinq couleurs particulières. Akira Kurosawa essaie, à travers de son œuvre *Rashomon*, de mettre en analyse l'humanité, alors que Zhang Yimou tente d'exprimer sa tendance politique dans le *Hero*, malgré sa négation. Alors, comment Zhang Yimou révèle-t-il d'une façon subtile la passion d'amour et le désir sexuel au plan de la narratologie chromatique dans le film *Hero* ? Quelle est la différence de l'application du coloris rouge dans ce film par rapport à ses œuvres filmiques précédentes, telles que *Le Sorgho rouge*, *Judou* et *Épouses et concubines* ? L'analyse à venir nous permet de les clarifier et les répondre.

1. Cinq versions d'histoire mises en scène en cinq couleurs particulières

Zhang Yimou cherche à raconter une histoire de l'échec d'assassinat du roi de Qin dans son film *Hero*. Etant donné que trois conspirateurs reconnus comme les plus actifs et les plus dangereux pour le roi Qin auraient été abattus par un homme anonyme, le roi Qin souhaite recevoir le mystérieux héros. Après avoir élaboré un plan détaillé, cet homme anonyme, surnommé Wuming, a enfin obtenu une bonne occasion de se rendre à la cour du roi de Qin de manière à l'assassiner. Alors que personne n'a le droit d'approcher le roi à moins de cent pas, Wuming, arrivé au palais, reçoit de l'or et de la terre comme la récompense, et est autorisé à se tenir à vingt pas de lui, puis à dix, pour avoir vaincu les trois conspirateurs, tels que Changkong(长空, Ciel Étoilé), Feixue(飞雪, Flocon de Neige) et Canjian(残剑, Lame Brisée). Le roi de Qin s'intéresse beaucoup au processus d'abattre les trois conspirateurs, et lui demande de conter son histoire.

Lorsque Wuming a terminé son récit, le roi de Qin, perspicace, savait qu'il eut menti car il était impossible pour Wuming de vaincre Changkong. Et il n'y voit alors qu'une seule explication : Changkong l'a laissé le battre. Le roi de Qin comprend donc que Wuming est ici pour l'assassiner. Il reprend l'histoire de Wuming mais la modifie en expliquant que Wuming est allé trouver Feixue et Canjian pour en convaincre un de se sacrifier comme l'a fait Changkong, pour qu'il puisse approcher le roi de Qin à une distance de dix pas. Feixue a donc donné sa vie et s'est laissée vaincre par Wuming devant les soldats de Qin qui lui ont servi de témoins.

Après avoir terminé son histoire, le roi de Qin s'attend à être exécuté par Wuming, car il sait qu'il ne peut pas s'échapper de l'attaque de Wuming à moins de dix pas. Néanmoins, Wuming lui révèle que sa version n'est pas exacte non plus. Il lui dit que Canjian lui a raconté qu'il a renoncé à tuer le roi au moment où il aurait pu. Et Wuming, lui même, déjà persuadé par Canjian, prend alors sa décision de renoncer à frapper le roi

de Qin.

Cette histoire d'assassinat échoué du roi de Qin se compose principalement de cinq épisodes, dont chacune est associée à chaque version de l'histoire en un coloris particulier. Dans le film *Hero*, l'évolution d'intrigue dépend plutôt la couleur qui est à la fois le suspense, et qui joue le rôle de l'interruption ou de la déconnexion de scénario que la narration. Nous pouvons trouver d'ici le style d'utilisation de couleur de Zhang Yimou, tels que le choix de couleurs primaires, l'emploi de couleurs saturées ou encore de couleurs désaturées, et l'usage de monochrome une fois à chaque scène.

Dans le film *Hero*, il y a principalement cinq couleurs : le noir, le rouge, le bleu, le blanc et le vert. Hormis le noir, les autres s'associent à leur propre histoire. Dès lors se passe la première épisode en coloris noir, l'histoire du noir sert plutôt du fil d'Ariane de l'évolution d'histoire, organisant d'autres versions d'histoire. Au niveau de la proportion temporelle, l'histoire du noir s'étend sur 41 minutes, celle du rouge sur 27 minutes, celle du bleu sur 17 minutes, celle du blanc sur 12 minutes et celle du vert sur 7 minutes. On peut en déduire donc que l'histoire du noir s'étend sur plus d'un tiers de la durée de la pellicule, tandis que d'autres histoires, y comprises celle du rouge, du bleu, du blanc et du vert, s'étendent à moins de deux tiers. D'ailleurs, au plan de la disposition structurelle, le film se développe successivement à partir de 7 minutes 28 secondes jusqu'à 84 minutes 45 secondes, soit à la narration de Wuming, soit à la présomption du roi de Qin, en histoire du rouge, du bleu, du blanc et du vert, parmi lesquelles s'insèrent l'histoire du noir au total sept fois, dont quatre fois dans l'histoire du rouge, une fois entre l'histoire du rouge et celle du bleu, une fois dans l'histoire du bleu, et une fois dans l'histoire du blanc. Nous pouvons rendre compte que la fréquence de l'apparition de la scène du noir est presque 11 minutes par fois. De cette manière, on s'aide de la scène du noir qui émerge de temps en temps tout au long de l'évolution du film, pour relier de diverses histoires à la fois divisées et associées. C'est les scènes du noir qui attirent l'attention du spectateur et lui amènent une fois de plus au fil de conducteur de pellicule face à des histoires désordonnées, imaginaires ou encore supposées.

Dans l'histoire du noir, nous pouvons observer dans le palais en noir, Wuming qui s'habille en noir, le roi de Qin qui met une armure en noir, les fonctionnaires, les eunuques et les soldats qui se vêtissent en noir, voire même leurs armes en fonte sont en noir. En fait, Zhang Yimou a fait une planification minutieuse et rigoureuse sur l'application de la couleur avant le tournage du film *Hero*. Il est sans conteste convenable que le coloris noir s'emploie dans ce contexte, car le noir sert non seulement du fil de conducteur d'histoire, mais également de contexte historique réel. A cette époque là, pour ainsi dire, dans la dynastie de Qin en Chine, le coloris du noir se considère comme la couleur honorable et respectueuse, destiné à la caste aristocratique et royale.²³² L'évolution de l'histoire du noir s'accompagne d'autres histoires, dont l'histoire du rouge sanglante et passionnante qu'imagine Wuming, l'histoire du bleu que présume le roi de Qin, l'histoire du blanc que rapporte véridiquement Wuming, ainsi que l'histoire du vert que transmet Wuming ce que Canjian lui a dit sur le conflit tant rationnel que émotionnel entre Feixue et Canjian.

2. La passion, la jalousie, et le désir d'amour dans la version rouge d'histoire

La révélation de la passion et la jalousie d'amour ainsi que du désir sexuel dans le film *Hero* se concentre sur la version rouge d'histoire. Bien qu'elle soit une fiction inventée par Wuming, la version rouge d'histoire est effectivement un seul récit complet parmi les quatre versions d'histoire irréalistes. Elle commence par l'explication de Wuming en réponse à l'interrogation du roi de Qin sur le processus de vaincre les trois conspirateurs, Changkong, Feixue et Canjian. Il explique que Feixue et Canjian étaient

²³² D'après la mention de la thèse de MA Mingzhu, « *En 221 avant J.C., le royaume Qin détruit les six pays. Le roi de Qin crée l'appellation « empereur » et il est auto-proclamé le premier Empereur. Influencé par la doctrine de l'effet yin et le yang, il croit que Qin détruit Zhou en raison que Zhou représente le feu. Il n'y a que l'eau qui peut détruire le feu. Ainsi l'eau représente Qin. L'eau correspond la couleur noire.* », MA Mingzhu, *L'origine de la couleur dans les films de Zhang Yimou : analyse esthétique et symbolique, The origin of the color in Zhang Yimou's films : aesthetic and symbolic analysis*, Paris, Thèse de doctorat dans l'Université Paris Diderot(Paris 7), 2014, p. 158.

amants, mais que ce premier avait eu une liaison clandestine avec Changkong. Et Canjian, à la découverte de leur liaison clandestine, n'a pas pardonné Feixue. Afin de diviser Feixue et Canjian, Wuming devait vaincre Changkong. Après l'avoir vaincu, Wuming conserva sa lance. Puis, il alla trouver Feixue et Canjian qui se cachaient dans une école de calligraphie. Lorsque Wuming leur présenta la lance de Changkong, Feixue et Canjian ont compris qu'il avait été vaincu par Wuming, et ce dernier leur dévoila alors qu'il était venu à leur rencontre car Changkong lui avait dit que Feixue vengera sa mort. Canjian, dans sa grande déception, qui veut se venger de Feixue, fit l'amour avec sa servante, Ruyue (Lune, 如月), en présence d'elle. Feixue le tue alors qu'il venait de lui dire qu'elle ne représentait plus rien pour lui. Après la mort de Canjian, Feixue était très déstabilisée. Wuming savait que son plan avait fonctionné, et le lendemain, il n'eut alors aucun mal à la battre devant l'armée de Qin qui sert d'en un témoin.

Le coloris du rouge s'emploie dans cette version rouge d'histoire donne lieu comme toujours à l'expression de la passion d'amour et le désir sexuel. Cependant, par rapport à la signification du coloris du rouge dans œuvres filmiques précédentes de notre réalisateur, telles que *Le Sorgho rouge*, *Judou* et *Épouses et concubines*, qui représente un désir ardent d'amour et de sexe sous l'oppression brutale et malade²³³, le rouge dans cette version du film *Hero* se révèle plutôt le conflit de l'amour triangle auquel il se mêle la jalousie, la passion, la romance, la haine et le sang, dont la jalousie est le ton principal et l'émotion fondamentale qui pousse l'évolution de cette histoire fictive.

La jalousie, qui se passe tout au long de la version rouge d'histoire, se compose *grosso modo* de deux triangles amoureux esquissés par Wuming, qu'il s'agisse du triangle amoureux entre Changkong, Feixue et Canjian, ainsi que de celui entre Feixue, Canjian et Ruyue, dont ce premier est la cause de ce dernier, alors que ce dernier est l'effet de ce premier. ce lien causal qui s'associe de la jalousie, la passion, la romance, la haine et le

²³³ Comme madame ZHOU Lei, chercheuse américaine d'origine chinoise, le dit dans son œuvre *La structure narrative de Héros et Rashomon d'après les théories de David Bordwell* (« 从鲍威尔看《英雄》和《罗生门》的叙事结构 »), « *Le rouge dans les trois œuvres filmiques (Le Sorgho rouge, Judou, et Épouses et concubines) qui représente l'oppression brutale et malade, constituera une nouvelle ethnographie* » (红色所描绘的野蛮和病态压迫, 使得这三部影片构成了新的民族志). A ma traduction.

sang, s'incarne effectivement en les événements autour de deux personnages féminins, Feixue et Ruyue. Ainsi, le réalisateur essaie d'avoir recours à deux scènes sur ces deux personnages féminins, afin de mettre en scène la passion d'amour et le désir du sexe sous le rapport de l'amour triangle.

La première scène se passe autour de la jalousie originaire de la triangle amoureux entre Changkong, Feixue et Canjian. Attendu son incapacité d'abattre à la fois ses « adversaires » excellents en art martiaux, Wuming a prétention avant tout à diviser les amoureux, Feixue et Canjian. A la nouvelle d'une liaison intime entre Changkong et Feixue que Canjian, l'amant de cette dernière, ne pouvait pas la pardonner, il prend une décision de commencer par vaincre Changkong. Après avoir triomphé de Changkong, il se rend à l'école de calligraphie où Canjian et Feixue se cachent. Il présente la lance de Changkong devant les amoureux, afin de leur faire comprendre que Changkong a été vaincu par lui. De plus, il leur fait connaître que Changkong lui a dit que Feixue vengerait sa mort. Cela irrite fortement la jalousie de Canjian, et celui qui semble avoir la rage au cœur, a l'intention de méditer une vengeance à son amante infidèle, Feixue. Puis, Canjian fait intentionnellement l'amour avec sa servante, Ruyue, en présence de Feixue. Malheureusement, cette scène discourtoise provoque son amante, déstabilisée en courroux, à lui donner l'assaut. Donc, la péripétie du premier triangle amoureux se termine par une image que Canjian, assis par terre, adossé à la muraille, fait couler le sang. Le résultat surprenant signifie, dans une certaine mesure, le plan de Wuming dans le sac.

En fait, dans ladite scène passionnante remplie de la jalousie, de la passion et du sexe, Zhang Yimou représente habilement les sujets interdits sur l'écran. Des coloris du rouge, tant saturés que désaturés, s'emploient à foison du début à la fin. Le rouge par ici est une signification symbolique de la jalousie et la passion d'amour. Comme on le décrit dans l'expression des locutions chinoises, « *la flamme de jalousie vacille* » (忌火中烧) et « *allumer le feu de la passion* » (激情如火), ces deux sens intimes semblent se lier naturellement au feu, dont la couleur, conformément à la théorie de « Cinq Phases » que nous avons mentionnée précédemment, correspond au rouge. A l'égard de la scène

sexuelle entre Canjian et sa servante, Ruyue, le réalisateur essaie de s'aider du mouvement de leur corps sous la couverture pourpre au rythme des gémissements sexuels pour faire preuve de leur acte sexuel. Cette scène érotique s'achève finalement par une image que Canjian, vêtu en robe rouge, un bras dénudé, s'assoie à genoux juste à côté de sa servante, l'amante adultère, qui se couche sur le drap rouge de lit. A travers le mouvement des corps sous la couverture pourpre, des gémissements sexuels, le robe rouge, Zhang Yimou a réussi à dessiner des scènes sexuelles d'une façon subtile, plutôt poétique que pornographique.



Figure 1.3.44 Le mouvement des corps de Canjian et Ruyue sous la couverture pourpre au rythme des gémissements sexuels sert à faire preuve de leur acte sexuel.

Figure 1.3.45 Canjian, vêtu en robe rouge, un bras dénudé, s'assoie à genoux juste à côté de sa servante, l'amante adultère, qui se couche sur le drap rouge de lit, signifie l'achèvement de leur acte sexuel.

Du côté d'autre triangle amoureux, c'est la jalousie amoureuse se mêle de la vengeance. Après l'assassinat de Canjian par Feixue, Ruyue meurt d'envie de se venger sur Feixue, qui est à la fois sa rivale amoureuse et son ennemie, de la mort de son maître. Elles lancent finalement un duel dans la forêt des peupliers par où les feuilles en or sont tombées sans arrêt. Les deux rivales féminines pour l'amour, l'une est remplie de la haine, alors que l'autre baigne dans la triste, sont vêtues en rouge de différentes nuances, et se battent avec tous ses efforts. Zhang Yimou a théâtralisé la scène de leur combat en conception artistique. Il représente le combat à la manière de la danse, dont les deux amas de coloris du rouge vont et viennent en sautillant au sein de feuilles jaunes flottant à perte

de vue paraissent les sens intimes, tels que la jalousie, la passion d'amour, et la haine, se débattent violemment. Leur combat se termine par l'image que l'épée à double tranchant s'insère dans le corps de Ruyue. Un sourire de mépris se lit sur son visage, Ruyue tombe sur la terre, le paysage sur l'écran se teinte aussitôt tout en rouge. C'est effectivement l'emploi des couleurs d'une caméra subjective, pour ainsi dire, l'expression objective de sens intimes subjectifs. Notre réalisateur fait usage ici de l'objectif de caméra à la place des yeux de Ruyue, par le moyen desquels il nous montre le sens intime et la vision subjective de Ruyue, par là se remplissent la jalousie, la passion, le sang et la haine désespérée ainsi il arrive à elle mourante. Du côté de Feixue, à ce moment-là, elle est également submergée dans le monde rouge, et la tristesse et la haine touchent à l'apogée. La version rouge d'histoire s'arrête par là. Le coloris du rouge représente ne seulement le sang et la mort, mais également la jalousie, la haine désespérée des deux rivales amoureuses féminines. Tout est une création esthétique d'initiative propre au réalisateur, et par là, la forme et l'esprit commence à s'unir.



Figure 1.3.46 & Figure 1.3.47 Ruyue et Feixue se battent en duel dans la forêt des peupliers.

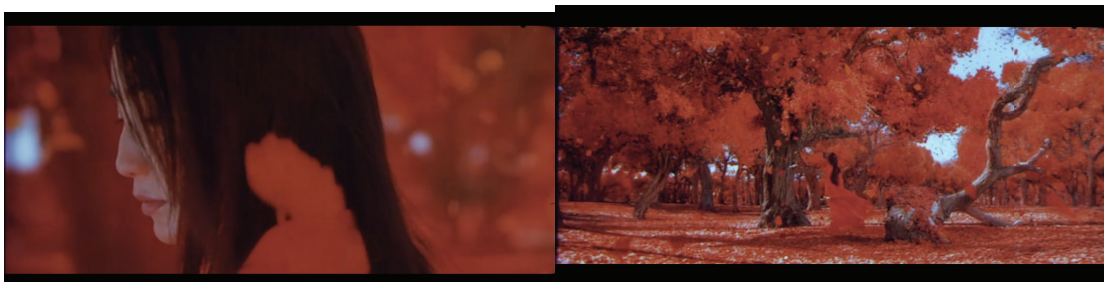


Figure 1.3.48 & Figure 1.3.49 La caméra rougit lors de la mort de Ruyue.

CONCLUSION

La couleur, comme un important langage cinématographique, non seulement nous donne des images impressionnantes, mais également nous permet d'exprimer l'émotion et le sens intimes. En tant que leader de réalisateurs chinois, Zhang Yimou est particulièrement habile à l'application des couleurs et à la composition d'image. « *L'emploi de la couleur* », selon lui, est plutôt « *à l'intention de faire le spectateur comprendre son idée réelle et son sens intime autant que possible* »²³⁴. Étant donné qu'il s'inspire considérablement de l'art populaire chinois, son emploi de la couleur se révèle dans ses films certaines caractéristiques remarquables, telles que l'usage du contraste chromatique, des coloris d'une haute pureté et la préférence de cinq couleurs élémentaires. Parmi ces cinq couleurs élémentaires qu'il s'agisse de rouge, jaune, vert, blanc et noir, le rouge est, sans aucun doute, le coloris le plus préféré dans ses films. Grâce au coloris rouge, Zhang Yimou arrive finalement à contourner la censure cinématographique en représentant d'une façon subtile la passion d'amour et le désir de sexe sur l'écran.

Le caractère chinois « Se »(色) qui renferme à la fois deux sens différents, dont l'un est la couleur, alors que l'autre est la sexualité, semble traduire, au point de vue étymologique, une liaison naturelle intimement entre la couleur et la sexualité. Le coloris rouge se lie intimement à la passion amoureuse et au désir sexuel, tant sur l'effet physiologique que sur celui psychologique, voire même sur la signification au code culturel chinois. Zhang Yimou a recours à la représentation expressive de la couleur, le

²³⁴ Cf. « 张艺谋认为, “利用色彩的作用, 可以让观众最大程度的了解并熟知我内心的真实想法。” », WANG Mengqi, *L'analyse sur la propagande culturelle du coloris rouge dans les films de Zhang Yimou*(张艺谋早期电影中红色元素的文化传播研究), Chongqing, un mémoire pour le degré Master à l'Université d'industrie et de commerce de Chongqing, p.33 – p.34.

symbolisme chromatique, y compris la métaphore et la métonymie, ainsi que la narratologie chromatique, de sorte à mettre la passion des amours de différentes catégories, soit l'amour libre, soit l'adultère, soit la triangle amoureuse, ainsi que le désir sexuel de diverses formes, soit enthousiaste, soit clandestin, soit sanglante, sur le grand écran, sans se perdant dans la censure cinématographique des autorités chinoises.

Chapitre IV

LA POINT DE VUE VOYEURISTE FACE À LA CENSURE DE SEXUALITÉ

La représentation de la sexualité ou de la pornographie au film qui tire l'œil du spectateur est souvent un catalyseur du développement de l'industrie cinématographique, au profit de la croissance du box-office. Comme le patron de la Shaw Brothers, Sir Run Run Shaw, l'expliquait quelques décennies auparavant, « Quand le marché ne va pas, il est temps de faire des films érotiques »²³⁵, car il est très efficace de redresser le box-office. Cependant, la représentation en public de la nudité et de la sexualité est aussi un tabou tant moral que culturel, ou même social, surtout par le moyen du média audiovisuel. Les caractéristiques audiovisuelles du Septième art conduit à intensifier l'interdit propre à la vision. Comme Christian METZ le mentionne dans son œuvre *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, « le cinéma garde en lui quelque chose de l'interdit propre à la vision de la scène primitive »²³⁶. Etant donné la caractéristique représentative, les cinémas se limitent généralement à un lieu encerclé sombre, à public foncièrement anonyme, où l'on entre et d'où l'on sort furtivement, par où l'on figure assez bien ce coefficient de transgression. Néanmoins, sous le contrôle de la censure des autorités, le cinéma, faisant

²³⁵ Julien Sévéon, *Category III, sexe, sang et politique à Hongkong*, Paris, Bazaar, 2008, p. 9.

²³⁶ Christian METZ, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian bourgois éditeur, 2002, 1984(1^{er} édition), p.91.

face à un dilemme entre la légalisation et la généralisation de l'exercice interdit, se voit obligé de rechercher donc la motivation nécessaire en matière de la moralité et de la légalité. Le voyeurisme qui s'emploie donc au plan subjectif chez Zhang Yimou, met sur l'écran au grand jour la scène érotique englobant la nudité de femme, visant à la satisfaction au désir voyeuriste du spectateur, et en même temps, le transfert du sentiment de culpabilité du spectateur au voyeur personnage au film profite à contourner la censure cinématographique autour de la sexualité. De plus, notre réalisateur fusionne subtilement le voyeurisme et le contraste de la position spatiale des personnages, qui contribue à traduire la variation de la relation intime entre le héros et l'héroïne, pour constituer une préparation indispensable de l'arrivée de l'acte d'adultère, et avancer l'évolution d'intrigue du film.

Section I

LE VOYEURISME ET LE FILM

La naissance de la théorie contemporaine du cinéma se fonde principalement sur le projet sémiologique du cinéma de Christian METZ²³⁷, qu'il s'agisse d'une série des essais qui sont parus successivement, tels que *Essais sur la signification au cinéma*(en 1968 et 1973), *Langage et Cinéma*(en 1971), *Les Essais sémiotiques*(en 1977), *Le Signifiant imaginaire*(en 1977). En particulier, la parution de *Le Signification imaginaire* en 1977 indique l'instauration de l'étude sémiotique psychologique du cinéma. En tant que théoricien de la sémiologie du cinéma, ses travaux constituent à la fois une contribution à

²³⁷ Christian METZ, né à Béziers le 12 décembre 1931 et mort à Paris le 7 septembre 1993, est un théoricien français de la sémiologie du cinéma de notoriété internationale.

la théorie française du cinéma et à la sémiotique visuelle. Christian METZ a fondé son projet sémiologique du cinéma sur la psychanalyse freudienne ainsi que sur le structuralisme linguistique et la psychanalyse de Jacques LACAN²³⁸. C'est une théorie qui se concentre sur le sujet percevant, vise à faire la preuve de l'homogénéisation et l'isomorphie entre la psychanalyse freudienne et celle de Lacan, à travers une étude par analogie sur le sujet percevant et le sujet de rêve, l'identification à la caméra et le miroir, ainsi que le régime scopique du cinéma et celui visuel de la perception.

La relation entre le cinéma et le voyeurisme est un important thème dans la psychanalyse du cinéma. Le voyeurisme se caractérise par quelques facteurs : en premier lieu, le voyeur a soi-même une signification de la sexualité et de l'érotisme dans la psychanalyse. Selon l'interprétation de la pensée freudienne par Laura MULVEY²³⁹, le plaisir de la perception du cinéma émane de la *scopophilia* et de l'identification. L'acte de *scopophilia* lui-même est une source du plaisir. Le plaisir de *scopophilia* peut remonter jusqu'à l'*auto-scopophilia* au stade prégénital, puis on le transfère par analogie sur l'autrui. Et le voyeurisme est une façon excessive de la perversion du *scopophilia*²⁴⁰; en deuxième lieu, fondé sur le mécanisme de la perception du cinéma, l'espace sombre et enclose du cinéma à laquelle l'on assiste permet de donner lieu à une parfaite atmosphère pour la satisfaction du voyeurisme du spectateur. D'ailleurs, l'identification profite, dans une certaine mesure, à développer le narcissisme de *scopophilia*. Lors de l'assistance au spectacle du cinéma, les spectateurs sont susceptibles à s'identifier aux protagonistes cinématographiques. Et l'identification au film dans cette espace sombre et enclose leur permet d'entrer dans une semblable régression enfantine. D'après la théorie psychanalytique sur le stade du miroir de Lacan, le spectateur constitue une conscience de soi à la fois « parfaite » et « réelle » et la fonctionne, à travers l'identification à la figure des protagonistes sur l'écran, afin de faire plaisir. Le Kinétoscope de Edison peut révéler

²³⁸ Jacques LACAN, né le 13 avril 1901 à Paris et mort le 9 septembre 1981 à Paris, est un psychiatre et psychanalyste français.

²³⁹ Laura MULVEY, né 1941 à Londres, un théoricien du cinéma, réalisateur et cinéaste anglais.

²⁴⁰ Laura MULVEY, *Le plaisir visuel et le film narratif* (« 视觉快感和叙事性电影 »), Shanghai, Shanghai Wenyi Éditions, 1995, pour une vue d'ensemble. A la traduction de LI Hengji(李恒基) et YANG Yuanying(杨远婴).

effectivement le voyeurisme du cinéma plutôt que le grand écran au cinéma ; en dernier lieu, le penchant érotique du contenu cinématographique donne lieu au voyeurisme. Comme Christian METZ le dit dans son œuvre *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, « [...] le cinéma est très apte à traiter les « scènes érotiques », qui reposent sur le voyeurisme direct, non sublimé. »²⁴¹ Attendu ses caractéristiques audiovisuelles, le cinéma a toujours un penchant à la production et à la représentation des contenus relatifs à l'érotique.

Néanmoins, la mise en scène du voyeurisme au cinéma exige de motivation suffisante en matière de la moralité, tant pour la représentation de scène érotique sur le grand écran que pour la perception du spectateur. En réalité, de même qu'au cinéma, la recherche de motivation de la moralité est toujours le nœud gordien dans l'histoire d'art érotique. Par rapport à l'art narratif tels que le roman et le poème, l'art visuel spatial comme la peinture et la sculpture, qui n'est pas apte à s'attribuer la motivation de moralité par le moyen de la narration au plan temporel, doit faire face au menace de la censure sévère lors de la représentation de la scène érotique. A part des procédés fréquents dont la mythification, la disposition de la point de vue voyeuriste est un moyen efficace pour contourner la censure. Elle s'emploie fréquemment dans la peinture à caractère érotique dans l'histoire d'art. À l'analyse de la peinture fameuse de Tintoretto (Jacopo Robusti, dit *Tintoretto*, en français le Tintoret)²⁴², « *Suzanne et les vieillards* »²⁴³, John Berger nous montre dans son œuvre *Ways of seeing*²⁴⁴ que la présentation de la nudité de l'héroïne, - Suzanne - , à la droite du centre de la peinture lors de la douche, alors que les vieillards qui l'épient clandestinement à la gauche. A l'aide de la disposition de la point de vue voyeuriste, le peintre réussit à transférer le sentiment de culpabilité du spectateur en dehors de la peinture au voyeur de dedans de la peinture. Le transfert subtile a exempté donc le spectateur de la culpabilité originaire de voyeurisme, et lui a satisfait en même temps le

²⁴¹ Christian METZ, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, 1984 (1^e édition), p. 86.

²⁴² Jacopo Robusti, dit *Tintoretto*, en français le Tintoret, né le 29 avril 1518 et mort le 31 mai 1594 à Venise, est un peintre italien de la Renaissance, que l'on associe au mouvement artistique du maniérisme de l'école vénitienne.

²⁴³ Référence à l'annexe « Suzanne et les vieillards ».

²⁴⁴ John BERGER, *Ways of seeing*, Guilin, École normale à Guangzhou Éditions, 2005, p. 50. A la traduction de DAI Xingyue.

désir de voyeurisme.

Les deux font la paire. Une semblable disposition de la point de vue voyeuriste s'observe d'ailleurs dans la peinture de Jean-Léon Gérôme²⁴⁵. Dans son chef-d'œuvre *Phryné devant l'Aréopage*²⁴⁶, il illustre le corps nu d'une femme d'un coloris blanc au centre. Cependant, l'introduction des voyeurs à l'entour de la femme nue à la peinture atténue considérablement le sentiment de culpabilité du spectateur. Cela contourne d'une façon efficace la censure autour de la présentation de la nudité féminine en public.

Attendu l'effet impressionnant en audiovisuel en matière de la représentation de la scène érotique qui est susceptible à provoquer la censure sévère des autorités, le cinéma aspire à chercher un soutien de la motivation de la moralité plutôt que d'autres arts. Dès lors la représentation en gros plan de *The Kiss* sur l'écran par le studio Edison en 1896, les producteurs du cinéma se sont mis à s'impliquer dans la polémique remplie de reproches morales, celle qui provoqua finalement une première ébauche de code moral aux réalisateurs et producteurs de films. Afin de contourner la censure cinématographique et d'éviter de la reproche des apologistes moraux, les cinéastes font appel à la disposition de la point de vue voyeuriste, destinée au transfert du sentiment de culpabilité du spectateur. Et la point de vue voyeuriste devient donc un moyen important pour représenter la scène érotique. La disposition de la point de vue voyeuriste peut remonter jusqu'à l'année 1900, au moment où George Albert Smith a réalisé un film britannique, *As Seen Through a Telescope* (Titre français : *Ce qu'on voit dans un télescope*). Dans ce film, George Albert Smith réalise le premier essai d'utilisation d'un gros plan à l'intérieur d'un plan plus large pour expliquer ce qu'épie un voyeur. Le voyeur, un vieux homme, assis sur un tabouret dans la rue avec son télescope, observe le ciel puis abaisse son instrument jusqu'à une scène qui se déroule dans la rue et qui l'intéresse au plus haut point, y compris une scène des femmes nues dans un cabinet de toilette.

Une année suivante, un film français, *Par le trou de la serrure*, réalisé par Ferdinand

²⁴⁵ Jean-Léon Gérôme, né à Vesoul en Haute-Saône le 11 mai 1824 et mort à Paris le 10 janvier 1904, est un peintre et sculpteur français, membre de l'Académie des beaux-arts. Il composa des scènes orientalistes, mythologiques, historiques et religieuses.

²⁴⁶ Référence à l'annexe « Phryné devant l'Aréopage ».

Zecca, reprit les découvertes de George Albert Smith, et initia en France le film à connotation érotique et de voyeurisme. A la point de vue voyeuriste d'un valet de chambre d'un hôtel par les serrures des clients, le film montre une série de scènes érotiques, dont dans la première chambre, une jolie jeune femme en déshabillée, qui peigne son abondantes chevelure, dans la deuxième chambre, une femme qui se démaquille, enlève sa perruque et se révèle être un travesti, et dans la troisième chambre, une femme, légèrement vêtue, est assise sur les genoux de son amant. Grâce aux trois plans subjectifs, la morale du spectateur est sauve, pourtant le spectateur, voyeur invité et consentant, a été gratifié des indiscretions du valet dans le film.

Un autre film réalisé par Ferdinand Zecca de la même année(1901), *Scènes vues de mon balcon*(ou intitulé *Ce que je vois de mon sixième*), représente également certaines séquences sur des femmes en déshabillées dans un cabinet de toilette par un coup d'œil indiscret d'un voyeur avec son télescope. Par conséquent, le trou (de la serrure) et le télescope sont deux instruments principaux pour la point de vue voyeuriste.

De notoriété publique dans l'histoire cinématographique, ce qui fait un bon emploi du voyeurisme au cinéma, c'est Alfred Hitchcock²⁴⁷, « le maître du suspense » qui est considéré comme l'un des réalisateurs les plus influents sur le plan stylistique. Il est pionnier de nombreuses techniques dans le genre cinématographique du « thriller », dont les notions de suspense et celles de MacGuffin²⁴⁸ s'installent dans l'univers du cinéma. Ses thrillers, caractérisés par une habile combinaison entre tension et humour, déclinent les variations de la figure de l'innocent persécuté à travers des thèmes récurrents, la peur, la culpabilité et la perte d'identité. La point de vue voyeuriste s'emploie comme un plan subjectif s'associant toujours à la combinaison des thrillers. En quelque sorte, la plupart de ses œuvres filmiques portent un intérêt tout particulier « *au thème du voyeurisme* »²⁴⁹,

²⁴⁷ Alfred Hitchcock, né le 13 août 1899 à Leytonstone et mort le 29 avril 1980 à Los Angeles, est un grand réalisateur, producteur et scénariste de cinéma britannique, considéré comme « le maître de suspense », l'un des plus grands cinéastes qui façonne le cinéma moderne.

²⁴⁸ MacGuffin est un élément-clé de l'intrigue, matériel ou pas, généralement mystérieux, qui est en réalité uniquement de prétexte au développement du scénario, et qui n'a, au-delà de cela, aucune importance véritable. Le terme aurait été employé pour la première fois par Angues Macphail, scénariste et ami d'Hitchcock. Le MacGuffin revêt parfois, peut-être de façon démonstrative, un caractère assez saugrenu.

²⁴⁹ Gerald Mast & Bruce F. Kawin, *A Short History of the Movies*, Boston, Allyn&Bacon, 2000, p. 303.

dont son chef-d'œuvre *Fenêtre sur cour* (intitulé en anglais *Rear Window*) est considéré plutôt comme une métaphore du voyeurisme au cinéma. *Fenêtre sur cour* est un film américain à suspense, couronné de succès, produit et réalisé par Alfred Hitchcock du 23 novembre 1953 au 13 janvier 1954 aux studios Paramount à Los Angeles. Le film qui est considéré par de nombreux spectateurs, critiques et spécialistes du cinéma comme l'un des meilleurs films d'Hitchcock, a reçu quatre nominations aux Oscars. Il essaie de raconter un thriller meurtrier au plan subjectif du voyeur. Après s'être cassé une jambe au cours d'un reportage sur un circuit automobile, le héros, un photographe de presse, se retrouve au fauteuil roulant. Son état l'oblige à rester dans son appartement, et il s'ennuie si bien qu'il passe son temps à observer ses voisins à travers la fenêtre qui donne sur une petite cour, dont il commence à soupçonner l'un de meurtre qui lui amènera un désastre fatal. *Fenêtre au cour* fonctionne donc en grande partie sur le modèle champ-contrechamp²⁵⁰. Le héros regarde au dehors, c'est un premier morceau de film, tandis que deuxième morceau fait apparaître ce qu'il voit et troisième morceau montre sa réaction. La caméra subjective est dès lors utilisée tout au long de l'histoire, et tous les spectateurs servent eux-mêmes également de voyeurs malgré eux.

La point de vue voyeuriste s'emploie amplement dans d'autres films de Alfred Hitchcock. Comme l'un des films d'Alfred Hitchcock qui est classé parmi les meilleurs films de l'histoire du cinéma, *Sueurs froides* (intitulé en anglais *Vertigo*), sorti en 1958, conte une histoire que le héros, un ancien policier de retraite, qui prend en charge la filature de Madeleine, la femme légitime de Gavin, son ancien camarade d'études que lui a confiée Gavin, s'implique finalement à son insu dans une cynique machination et un meurtre criminel. Au cours de patientes filatures, le héros constate à la point de vue voyeuriste la vie quotidienne de Madeleine, intrigué et séduit, finalement tombe amoureux. D'ailleurs, un autre film d'Alfred Hitchcock, *Psychose*, qui est considéré

²⁵⁰ Le champ-contrechamp est une technique et une esthétique de prises de vues dans les films, qui consiste à filmer une scène sous un angle donné, puis à filmer la même scène sous un angle opposé, à 180° du premier, ou selon une symétrie axiale ou une symétrie par rapport à un point, ou alors de filmer séparément deux actions qui, dans la réalité, se confrontent. Dans l'opération du montage, les deux prises de vues, champ et contrechamp, offrent un vaste choix de solutions de continuité de la scène. Les deux plans peuvent en effet être morcelés et assemblés selon les désirs du réalisateur ou les nécessités dramatiques du récit. Sources d'après Henri Agel, *Le Cinéma*, Tournai, Paris, Casterman, 1957, p. 57.

comme un chef-d'œuvre du suspense, fait usage de la point de vue voyeuriste pour mettre en scène un meurtre cruel dans la salle de bain d'un motel : Le propriétaire d'un motel, Norman Bates, épie la douche de sa clientèle en déshabillé, par un minuscule trou percé dans la cloison pratiqué dans le mur. Quand soudain, une mystérieuse vieille femme, dont la silhouette reste cachée durant toute la scène par le rideau et l'ombre, surgit dans la salle de bain et poignard cette clientèle à coups de couteau, avant de disparaître. La clientèle agonise quelques minutes, son sang se répandant dans la baignoire, elle s'accroche au rideau comme elle essaye de s'accrocher à la vie et finit par arracher le rideau de ses sangles et mourra aussitôt. En effet, c'est Norman Bates, souffert longtemps du trouble dissociatif de l'identité, qui se déguise en une vieille femme et assassine la clientèle. Cependant, la point de vue voyeuriste permet de représenter au plan subjectif un processus entier du meurtre cruel, sanglant ainsi teinté d'érotique, au spectateur.

A part la point de vue voyeuriste, l'écoute d'espionnage fait également fonction du voyeurisme au cinéma. La point de vue voyeuriste et l'écoute d'espionnage se répandent largement dans la filmographie de l'histoire du cinéma. Elles se révèlent non seulement dans les films d'Alfred Hitchcock, mais également dans *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966), *Conversation secrète*(intitulé en anglais, *The Conversation*) de Francis Ford Coppola(1974), *La Vie des autres*(intitulé en allemand, *Das Leben der Anderen*) de Florian Henckel von Donnersmarck(2006), ainsi que *Judou* de Zhang Yimou que détaille notre étude sur-le-champ. Nous essayons de résoudre des problèmes autour du voyeurisme : Pour quelle raison s'emploie le voyeurisme dans le film *Judou* ? Quelle est la différence entre la description littéraire et la représentation cinématographique autour du voyeurisme ? Ou presque comment le réalisateur effectue-t-il l'adaptation littéraire au cinéma au sujet du voyeurisme face à l'autocensure ? La section suivante nous permet de les répondre.

Section II

LA POINT DE VUE VOYEURISTE ET LA MOTIVATION MORALE FACE À LA SCÈNE ÉROTIQUE – À L'EXEMPLE DE *JUDOU*

Judou est sorti en 1990, dont le titre originel a été intitulé « *Gémissement* »²⁵¹. Ce film est adapté du roman *Fuxi Fuxi* de Liu Heng, celui qui est également sur le charge de dramaturge du film. L'année suivante, *Judou* a été le premier film chinois à obtenir une nomination pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

Le film *Judou* de Zhang Yimou est un prototype de mettre en œuvre la point de vue voyeuriste sur l'écran, dans le but de transférer le sentiment de culpabilité du spectateur au protagoniste, qui permet de représenter certains images érotique, ou encore celles de la nudité de femme, de manière à satisfaire au voyeurisme publique sans l'intervention de la censure cinématographique des autorités.

1. L'analyse sur l'adaptation cinématographique du texte en matière de la proportion de la description du voyeurisme

Il y a une description littéraire sur le voyeurisme dans le texte originel *Fuxi Fuxi*, certes, mais elle se déroule seulement en une demie page à la page 10 parmi 42 pages du texte entière, ne constituant qu'une proportion de 1,19 pour-cent. En quelque sorte, la description du voyeurisme est pour le texte originel quantité négligeable, dont la signification est minime. Par ailleurs, la description du voyeurisme du texte a lieu à la page 10, plus arrièrè dans l'évolution d'intrigue littéraire que celle cinématographique.

²⁵¹ Le titre originel du film *Judou* est intitulé « *Gémissement* » (« 呻吟 »), d'après LI Erwei, *Les deux vedettes chinoises – GONG Li et Zhang Yimou* (« 当红巨星 — 巩俐、张艺谋 »), Pékin, Shiyue Wenyi Éditions, 1994, p. 19.

Malgré tout, le texte originel a quand même fait une description minutieuse comme préparatifs destinée à annoncer à l'arrivée du voyeurisme. L'écrivain s'efforce de détailler les préparatifs de YANG Tianqing (le héros) pour le voyeurisme d'une étendue de deux pages, auxquels il comprend le creusement d'un petit trou au mur, et la dissimulation de son travail infâme. La description littéraire minutieuse des préparatifs du voyeurisme met en relief la prépondérance littéraire de la préparation de l'évolution d'intrigue, ainsi que de la constitution de l'atmosphère.

Du côté du cinéma, par contre, il a une préférence pour figurer les personnages et représenter l'histoire au plan audiovisuel, d'une manière plus impressionnante, étant susceptible à toucher la corde sensible du spectateur. La durée du film *Judou* est 88 minutes dont l'apparition du voyeurisme pour la première fois se passe à partir de 6 minutes 20 secondes, au moment où YANG Tianqing (le héros) épie occultement la douche de Judou (l'héroïne) à travers le trou creusé à l'avance à la cloison de l'écurie qui voisine avec la salle de douche. Cette scène du voyeurisme dure au total 10 secondes. En quelque sorte, la pellicule attire d'emblée l'attention du spectateur dès tout le début, par le moyen de la représentation de la scène voyeuriste, celle qui provoque le spectateur à s'intéresser à l'évolution d'intrigue concernant le voyeurisme. De plus, un premier quart (25 pour-cent) d'intrigue de la pellicule se déroule autour du voyeurisme, celui qui constitue une forte proportion et sert d'une préparation cruciale pour atteindre l'apogée d'intrigue du film, l'adultère.

2. Deux types de voyeurisme

Le film *Judou* comprend effectivement deux types de voyeurisme : le voyeurisme occulte et celui ouvert. Le voyeurisme occulte se limite à ce que le voyeur épie exclusivement dans l'ombre, tandis que le voyeurisme ouvert réside dans ce que le voyeur

épie en public.

Le premier voyeurisme dans le film *Judou* arrive à partir de 6 minutes 20 secondes que nous venons de mentionner dans la partie précédente. C'est un voyeurisme occulte. YANG Tianqing, le héros du film, épie occultement la salle de douche à travers le trou creusé à l'avance à la cloison de l'écurie, lorsque Judou, l'héroïne du film, y prend sa douche. Le réalisateur laisse transparaître le dos nu de l'héroïne après son déshabillage au plan subjectif au spectateur. La mise en écran de cette scène charnelle qui dure 15 secondes satisfait énormément au désir voyeuriste du spectateur. Le voyeur s'arrête d'épier par l'intervention d'un coup du braiment de la mule. Il est pris de panique à la fin, ce qui paraît indiquer la réussite du réalisateur de transférer le sentiment de culpabilité du voyeurisme au voyeur dans le film, de manière à fournir le spectateur de la motivation de moralité pour le voyeurisme, et même partant, contourner habilement la censure cinématographique autour de la sexualité.



Figure 1.4.1 & Figure 1.4.2 Yang Tianqing épie occultement la douche de Judou.

Le deuxième voyeurisme fait suite au première. Lors qu'il travaille à côté de l'étang de teinture, par où il soulève des tissus avec une grande poulie en bois, YANG Tianqing aperçoit Judou qui est occupée d'étendre des tissus colorés sur la terrasse haute. Il la regarde avec l'air ahuri derrière la poulie en bois, s'enivrant de la beauté de Judou. La jolie figure de l'héroïne va et vient entre les tissus rouges et ceux jaunes, et les tons chauds et les coloris lumineux font briller sa belle figure, l'entourant d'une semblable auréole de déesse sainte. D'ailleurs, le contraste de leur position dont Judou apparaît sur

la terrasse en haut par rapport à YANG Tianqing qui la regarde de l'atelier de teinture en bas, mettre en valeur une inclination profonde du héros envers l'héroïne. Le deuxième voyeurisme est, dans une certaine mesure, une sorte de voyeurisme ouvert. A cette fois-là, YANG Tianqing regarde ouvertement Judou, en public. Ce voyeurisme ouvert qui dure presque 20 secondes, s'interrompt à l'instant où ils se regardent l'un l'autre après la découverte du voyeurisme du héros par l'héroïne.



Figure 1.4. 3 & Figure 1.4.4 Yang Tianqing regarde ouvertement Judou, en public.

L'évolution du voyeurisme prend effectivement un tournant à partir du troisième voyeurisme. Le troisième qui revient au voyeurisme occulte, commence à 11 minutes 55 secondes, d'une durée de 15 secondes. Dès cette fois, la représentation du film et la description du roman autour du voyeurisme se mettent en divergence. Le voyeurisme de YANG Tianqing n'est toujours pas découvert dans le roman, tandis que Judou rencontre à l'improviste le voyeurisme occulte de YANG Tianqing dans le film. Lorsque Judou entre à l'écurie, YANG Tianqing est en train de creuser un trou à la cloison de l'écurie par une faucille. L'arrivée à l'improviste de Judou affole fortement le voyeur, celui qui s'enfuit à toutes jambes tout de suite. Judou découvre par la suite le trou à la cloison d'écurie. Quand elle s'approche du trou à la cloison par lequel elle épie l'endroit à côté où elle fait habituellement la douche. Etant à la fois effrayée et honteuse, elle s'emploie de pailles pour boucher le trou. Le troisième voyeurisme est plutôt un tournant crucial pour avancer l'évolution d'intrigue.



Figure 1.4. 5 & Figure 1.4.6 Judou rencontre à l'improviste le voyeurisme occulte de YANG Tianqing.

La quatrième scène voyeuriste arrive finalement à 19 minutes 20 secondes. Le dernier voyeurisme est également une sorte de voyeurisme occulte. Judou renonce avec l'intention à reboucher le trou à la cloison débouché même si elle a trouvé le trou est débouché par YANG Tianqing. Lorsque YANG Tianqing est entré à l'écurie, Judou se déshabille délibérément de sa veste. Ce qui entre d'abord aux yeux du voyeur, c'est le dos plein de cicatrices. Et puis, l'héroïne se retourne et expose ouvertement son torse nu marqué de la blessure provenant de la violence domestique de son vieux mari psychopathe au point de vue voyeuriste. En fait, la dernière scène voyeuriste nous donne à beaucoup réfléchir. Au fond, c'est plutôt une représentation au spectateur exclusif et une réponse positive au désir voyeuriste du voyeur qu'une simple scène voyeuriste. Cette scène à la fois représentative et voyeuriste qui dure au total une minute, atteint à l'apogée de l'acte voyeuriste, à laquelle le voyeur et l'objet de voyeurisme prennent conscience de leur existence réciproque. L'objet épié donne des représentations au voyeur, alors que le voyeur les épie avec une grande patience. Les représentations et le voyeurisme se coexistent, se collaborent, accomplissent concurremment le dernier voyeurisme.



Figure 1.4. 7 & Figure 1.4.8 Judou laisse transparâitre avec intention le dos plein de cicatrices au voyeur, YANG Tianqing.

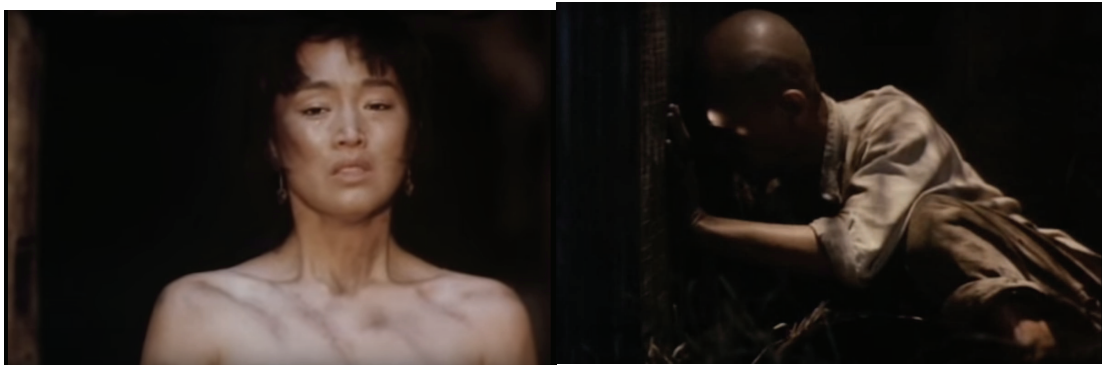


Figure 1.4. 9 & Figure 1.4.10 Judou se retourne, en exposant ouvertement son torse nu marqué de la blessure au voyeur.

En fin de compte, tout le premier quart de la pellicule se passe autour du voyeurisme. Le voyeurisme qui s'emploie dans le film *Judou* sert non seulement d'un moyen à la fois à la satisfaction au désir voyeuriste du spectateur et à la recherche de la motivation de moralité, qui profite au réalisateur et au producteur pour contourner la censure cinématographique, à l'aide du transfert du sentiment de culpabilité du spectateur aux personnages au film, mais également d'un propulseur à l'évolution d'intrigue, visant à une préparation cruciale pour l'arrivée de l'apogée d'intrigue du film, l'acte d'adultère teinté d'inceste. En particulier, le dernier voyeurisme provoque à avancer la progression de l'adultère des protagonistes, YANG Tianqing et Judou. Alors, comment le voyeurisme et l'adultère, se coexistant et se collaborant, se constituent-ils ensemble l'évolution

d'intrigue du film ?

3. Le voyeurisme, une préparation indispensable de l'adultère

Bien que la scène d'adultère apparaisse à 28 minutes 55 secondes à la pellicule, les indices faisant allusion à l'adultère ont déjà émergé à la scène du deuxième voyeurisme et à celle du dernier voyeurisme. Les deux scènes voyeuristes, tant ouverte que occulte, annoncent à leur propre manière l'arrivée de l'acte d'adultère.

Dans la scène du deuxième voyeurisme, précisément, l'unique voyeurisme ouvert, Judou fait un sourire malicieux à YANG Tianqing qui est stupéfait de la découverte du voyeurisme ouvert lors qu'ils se regardent. C'est juste ce sourire qui présage la probabilité d'adultère à venir et l'indice amoureuse. Ce voyeurisme ouvert s'arrête par leur regard réciproque, comme toute l'évolution du voyeurisme prend fin au moment où se passe un spectacle par tacite à la point de vue voyeuriste du voyeur d'une représentation de la nudité plein de cicatrices de l'héroïne. En quelque sorte, tous les voyeurisme sont prêts à annoncer l'arrivée de l'intrigue d'adultère.

Au cour de l'évolution du voyeurisme, le réalisateur met la disposition du contraste de la position spatiale entre le héros et l'héroïne afin de remarquer la variation de leur relation. Lors du voyeurisme ouvert, YANG Tianqing qui travaille en bas, à côté de l'étang de teinture, regarde Judou qui se situe sur la terrasse haute. Le contraste de la position spatiale entre les deux protagonistes souligne l'inégalité en matière de la relation amoureuse, à laquelle il s'avère une inclination à l'unilatéral du héros à ce moment-là.

Or, il y a une variation subtile du contraste de la position spatiale entre le héros et l'héroïne après la scène du deuxième voyeurisme. Lors que YANG Tianqing retourne après l'envoi des tissus, il rencontre à l'improviste Judou, qui vient de faire les courses. Ils se discutent en se regardant dans les yeux, à vue horizontale. Ils s'adressent leurs

attentions. Leur première communication formelle qui arrive peu après la scène du deuxième voyeurisme, transparaît le changement de leur relation délicate à travers la modification de leurs dispositions spatiales. Autrement dit, la transformation de leurs positions spatiales, de l'inégalité à l'égalité, en qui s'incarne leur nouvelle relation amoureuse, de l'inclination unilatérale à celle bilatérale. En pratique, leur nouvelle relation amoureuse se fonde effectivement sur l'assistance mutuelle face à l'autorité patriarcale du vieux mari de Judou plutôt que sur l'inclination bilatérale.

Leur deuxième communication surgit après l'achèvement du dernier voyeurisme. La scène à la fois représentative et voyeuriste dans le dernier voyeurisme permet d'aboutir à un accord tacite venant du fond du cœur entre le héros et l'héroïne. Dès lors, en quelque sorte, il n'y a guère de secret entre les deux. Il est capable pour eux de se communiquer à cœur ouvert. En particulier, après avoir aperçu l'indice fendue de la hache à l'escalier en bois²⁵², Judou prend conscience que YANG Tianqing sera une paille pour sauver sa vie. Elle cherche à lui demander de l'aide. A cette fois-là, le contraste de leurs positions spatiales a connu un changement radical. Judou qui reste debout en bas, pleure de son malheur comme victime des sévices sexuelles par son vieux mari et supplie avec insistance un coup d'aide, en s'agrippant au tissu rouge suspendu, tandis que YANG Tianqing qui se situe sur la terrasse haute, fait l'étendage des tissus sans y penser, sans aucune réponse aux supplications de l'héroïne. Par le moyen du renversement de leurs positions spatiales, le réalisateur met en relief la variation de leurs situations. Judou est tombée en ce moment, de la déesse adorée jusqu'à une femme faible, et le tissu rouge dont elle s'agrippe paraît une paille pour sauver la vie. Le déclin de la situation de Judou donne une motivation de l'adultère.

Cependant, la description littéraire n'a aucune prépondérance sur la disposition d'espace des protagonistes par rapport au cinéma, même s'il y en a deux description dans le texte originel. Malgré tout, la représentation du contraste de la position spatiale des personnages au film est plus impressionnante et plus visuelle.

²⁵² YANG Tianqing a fendu un coup de la hache à l'escalier en bois à la veille de manière à interrompre la maltraitance sexuelle de Judou par son vieux mari.

Enfin bref, le voyeurisme qui sert de prélude à l'arrivée de l'acte d'adultère, constitue une préparation importante d'intrigue. Les quatre voyeurismes, auxquels il se mêlent le contraste de la position spatiale des personnages, révèlent, au fur et à mesure, la variation de la relation amoureuse entre le héros et l'héroïne, celle qui mène la trame du film à l'apogée d'intrigue, l'adultère. Par rapport à la description littéraire sur le voyeurisme et l'adultère d'une façon fragmentaire et divisée, le voyeurisme et l'adultère qui s'associent parfaitement par le réalisateur à la pellicule, se coexistent, se collaborent, dont ce premier donne des motifs rationnels à ce dernier, tandis que ce dernier constitue la progression fatale de ce premier, constituent ensemble le fil d'Ariane et avancent l'évolution d'intrigue du film.

Chapitre V

LA THÉÂTRALITÉ, LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE AUTOUR DE LA SEXUALITÉ

À l'exception de l'application de la couleur, de l'emploi de la métaphore et de la métonymie, ainsi que de l'usage de point de vue voyeuriste, Zhang Yimou met en œuvre d'autres techniques à l'adaptation cinématographique du texte pour contourner la censure autour de la sexualité, dont la théâtralité et le floutage sont deux procédés importants. Particulièrement, cette première est d'une conception assez novatrice que introduit notre réalisateur dans ses œuvres filmique, susceptible de nous inviter à de nombreuses attentions. La théâtralité touchant le sujet de la sexualité se révèle principalement à *Le Sorgho rouge* et à *Épouses et concubines*.

Avant de l'analyse de la théâtralité, il nous faut préciser la conception du théâtre. Le théâtre, selon la définition du dictionnaire de *Le Petit Robert*, est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie, un genre littéraire particulier, et l'édifice dans lequel se déroulent les spectacles de théâtre.²⁵³ Néanmoins, le théâtre, tant pour l'instant que pour ces derniers siècles, est allé bien loin de son état spectaculaire. En fait, la définition primitive de terme du « théâtre » peut remonter jusqu'à l'époque de grec ancien. Le mot « théâtre » nous rappelle une opposition conceptuelle de *mimésis* et de

²⁵³ Josette REY-DEBOVE&Alain REY, *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2008, p. 2546 – p. 2547.

diégésis chez Platon et Aristote. Dans la *Poétique* d'Aristote, toute poésie est l'imitation (*mimésis*) qui se compose de deux modes imitatifs distinctifs, qu'il s'agisse de l'imitatif direct et le narratif, dont l'un est *diégésis* équivalant au récit, tandis que l'autre étant le théâtre en tant que représentation directe des événements par des acteurs parlants et agissant devant le spectateur²⁵⁴. En un mot, le théâtre et le récit (*diégésis*) se constitue la poésie (*mimésis*). Par là, nous pouvons trouver que le théâtre est un mode d'expression qui s'oppose au récit. Par ailleurs, malgré d'une façon différente, Platon a également remarqué dans son œuvre *La République* que le théâtre en tant qu'imitation s'oppose au récit, et ces deux modes qui constituent ce qu'il appelle *lexis*²⁵⁵. Nous pouvons donc rendre compte chez les deux ancêtres de l'esthétique occidentale que le récit en tant que modes narratifs s'oppose au théâtre représentant modes dramatiques, autrement dit, le théâtre qui s'oppose au récit se consiste plutôt à la représentation.

Alors, pour quelle raison que le réalisateur faut-il intégrer la théâtralité ou bien l'élément théâtral au cinéma ? La réponse consiste à la caractéristique du cinéma et à celle du théâtre. Le film est considéré comme « *un remplissage neutre* », selon Julien Gracq, « *dans l'image la plus rigoureusement composée et expurgée, la plus purement significative, la caméra, dans le cadre de son rectangle, accueille un fouillis d'objets* »²⁵⁶. Face à « ce fouillis d'objets », le théâtre en tant que mode d'expression représentatif ou bien scénique qui possède une homogénéité qu'est le cinéma dont la représentation s'encadre dans l'écran, peut enrichir ce dernier des signes et des signifiants, en abordant les concepts tant sur la dénotation que sur la connotation.

Néanmoins, Zhang Yimou s'aide plutôt à une façon des rites primitifs, teintés de folklorique chinois, souvent fictionnels, dans ses œuvres filmiques. Normalement, l'aspect spectaculaire caractérise effectivement ces rites primitifs comme dans le théâtre que l'on appelle théâtralité, il est aussi le foyer où s'inscrit la fictionnalité. Le spectaculaire est une instance fictionnelle du théâtre, et en même temps la construction

²⁵⁴ Aristote, *Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pour une vue d'ensemble de la section *Mimésis: imitation ou représentation*, p.31 – p.52. Traduit par Hubert Laizé.

²⁵⁵ Platon, *La République*, Paris, GF Flammarion, 2002, pour une vue d'ensemble de livre III, p.163 – p.213. Traduit par Georges LEROUX.

²⁵⁶ Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 233.

d'un rapport entre la représentation scénique et la perception du spectateur.²⁵⁷ En ce sens, « *la théâtralité excède largement le théâtre* »²⁵⁸.

Section I

LES RITES DIONYSIAQUES ET LE CULTES DU SEXE AU FILM *LE SORGHO ROUGE*

La théâtralité, ou encore des rites primitifs fictionnels teinté folklorique, s'emploie dès le tournage de sa prémices *Le Sorgho rouge*. Dans le roman originel du film, *L'Alcool de sorgho*, il n'y a pas de description des rites dionysiaques, que certains mots concernant la sortie de frais vins de sorgho à la page 27 et 28. Cependant, du côté le film *Le Sorgho rouge*, la scène des rites dionysiaques a apparu au total deux fois, dont la première fois se passe à 48 minutes 50 secondes, durant une minute, au moment où les employés de l'atelier du vin, sous la direction de Luohan(罗汉), chantent l'hymne de louanges dionysiaques, s'apprêtent à la remémoration « *des Dieux, des Héros ou des Ancêtres, à une explication du Monde où auraient vécu des Etres Surnaturels* »²⁵⁹, tandis que la deuxième fois arrive à 73 minutes 30 secondes, de la même durée que la première fois, par laquelle les rites dionysiaques sont plutôt réservés au rituel de faire le serment de se venger de la mort de Luohan sur l'armée japonaise. Par rapport au texte originel qui n'a jamais la description des rites dionysiaques, la scène des deux rites dionysiaques fictionnels que Zhang Yimou invente personnellement dans son film met en valeur le leitmotiv de *Le Sorgho rouge*, et renforce l'effet audiovisuel du film.

²⁵⁷ LU Shenghui, *Transformation et réception du texte par le film*, Paris, Peter Lang, 1999, pour une vue d'ensemble de la partie « les modes d'expression », p.45 – p.50.

²⁵⁸ *ibid.*, p.48.

²⁵⁹ *id.*

En fait, l'invention des rites dionysiaques au film par le réalisateur s'inspire de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Avant le tournage de *Le Sorgho rouge*, Zhang Yimou a emprunté ce chef-d'œuvre de Nietzsche de son ami, et l'a parcouru minutieusement. Par là, la légende de Dionysos et les rites dionysiaques servent des premières sources d'inspiration de son tournage.²⁶⁰ Selon une idée que Nietzsche développe dans *La Naissance de la tragédie*, les rites dionysiaques sont, aux temps primitifs, dénués d'une narrativité proprement dite. Les spectacles archaïques sont destinés plutôt aux scènes orgiaques et aux cérémonies d' « ivresse dionysiaque dans lesquelles se plongent le désir et la volupté »²⁶¹. Dans cette œuvre qui concerne sa pensée de l'art, Dionysos est une figure qui sera reprise par Nietzsche tout au long de son œuvre. On peut observer, au fur et à mesure, que Dionysos représente l'ensemble des thèmes importants chez Nietzsche, comme la fête, le rire, l'ivresse, la volonté de puissance qu'il insiste toujours, et l'acquiescement, l'affirmation de tout ce qu'est la vie. En fin de compte, l'esprit de Dionysos consiste en l'acquiescement et l'affirmation de la vie, alors que la volonté de puissance est la sublimation de l'esprit de Dionysos. L'esprit dionysiaque et même son apparence objective, la liqueur de Bacchus au sorgho, apparaissent, sans conteste, comme un centre, un noyau et un leitmotiv du film. Autour de ce leitmotiv filmique, on peut rendre compte que « le jeu du signifié s'accorde avec celui du signifiant à la dénomination de l'héroïne : Jiu'er (le nom de l'héroïne) = *jiu* (neuf) + *er* (suffixe) -> *jiu* (l'alcool) -> l'image cosmologique »²⁶². D'une part, par le jeu du signifié, le nom de Jiu'er se rapporte à la fête du Chongyang (重阳节, Double neuf) ; d'autre part, à ce jeu du signifié s'ajoute encore celui du signifiant. Une fois privé de son suffixe(er), le nom de l'héroïne, - Jiu -, a la même prononciation que le mot *jiu* qui signifie la liqueur de Bacchus au sorgho, dont la couleur rouge symbolise la vie (et la

²⁶⁰ Cf. « 张艺谋在《红高粱》开拍之前曾从友人处借来尼采的《悲剧的诞生》，细加研读后对尼采阐发的狄奥尼索斯神话与仪式产生出极大兴趣，又特意请来学者讨论过酒神精神的问题。 », YE Shuxian, *Shui Zai Daoyan Zhang Yimou* (« 谁在导演张艺谋? »), Guangxi, Minzu Yishu Éditions, 1998, p. 36.

²⁶¹ Cf. « [...] 性感和快感存在于狄奥尼索斯的陶醉感之中 », Friedrich NIETZSCHE, *Der Wille Zur Macht*, Pékin, Zhongyang Bianyi Éditions, 2000, p. 309. A la traduction de ZHANG Niandong et LING Suxin.

²⁶² *Op.cit.*, LU Shenghui, p. 284.

morte transcendant toute existence réelle)²⁶³.²⁶⁴

Les deux rites dionysiaques au film *Le Sorgho rouge* sont associés étroitement au thème de la vie, dont ce premier se consacrent effectivement à la louange de la vie et la vitalité, tandis que ce dernier est destiné à l'expression de la liberté de la vie, par le biais de/sous prétexte de la vengeance de la mort de Luohan. De plus, voire même les matériaux bruts de la fabrication de la liqueur de Bacchus, - le sorgho rouge -, sont considérés comme un symbole de la vie. En tant que végétal qui se répand au nord de Chine, le sorgho sert d'un type d'aliment important et populaire. Au cours de sa croissance, il connaît une série du changement chromatique, de vert clair, turquoise, vert foncé, à vert pistache, et ses fruits qui apparaissent en rouge, seront fabriqués en alcool de sorgho rouge de bon goût. Afin d'observer la puissance miraculeuse de la vie et la vitalité débordante des sorghos en plein croissance, Zhang Yimou a voire commandé à son équipe de tournage de planter des sorghos de plus de sept hectares, et s'en occupait avec soin tous les jours. Par là, notre réalisateur fait finalement l'expérience de l'état de la vie, parvenant à une conclusion du miracle de la vitalité que « *l'homme doit vivre d'un souffle, alors que l'arbre croît sans cesse en touffes* »²⁶⁵.

Cependant, la vie se lie naturellement à la procréation, au culte du sexe. La procréation est un fondement crucial et un moyen indispensable pour perpétuer l'espèce de l'homme et perdurer le feu de la civilisation humaine depuis la nuit des temps. Donc, la procréation se charge spontanément de la mission couronnée d'un halo sacré, et le culte du sexe s'enracine à fur et à mesure dans l'esprit omniprésent et la vie quotidienne de l'espèce de l'homme. Zhang Yimou nous a montré dans le film *Le Sorgho rouge* un tel culte du sexe, à l'aide de la théâtralité des rites dionysiaques, et au nom des louanges de la vie. La théâtralité s'imprègne d'une ardente passion amoureuse et d'un fort désir sexuel entre le héros et l'héroïne sur lesquels nous insistons tout au long du film, à laquelle il se

²⁶³ On discutera dans la partie suivante sur le coloris du rouge qui fait allusion à la mort, et à la violence.

²⁶⁴ *Op.cit.*, LU Shenghui, p. 284, pour une vue d'ensemble sur le jeu du signifié et celui du signifiant.

²⁶⁵ Cf. « 张艺谋说过：“我之所以把《红高粱》拍得轰轰烈烈 [...], 就是要展示一种痛快淋漓的人生状态和态度, 要表达处‘人活一口气, 树活一张皮’这样一个浅显但是非常恰当的道理。” », ZHANG Huijun, *Fengge Chuangzao – Zhang Yimou Dianying Chuangzuo Lun*(« 风格创造—张艺谋电影创作论 »), Pékin, Zhongguo Dianying Éditions, 2010, p.128.

mêle l'amour à la fois parental et incestueux de Luohan envers l'héroïne qui transparaît dans la première scène des rites dionysiaques et se déguise en la vengeance dans la deuxième scène.

En conclusion, Zhang Yimou a effectué une adaptation créative du texte au film *Le Sorgho rouge*, par où il a inventé des rites dionysiaques purement fictifs au film. Grâce à leur théâtralité, ces rites dionysiaques renforce l'effet audiovisuel du film, et en même temps, met en valeur le leitmotiv du film visant à la louange de la vitalité de la vie et la libération d'humanité. Attendu le lien solidaire entre la vie et la procréation, ces rites dionysiaques servent, dans une certaine mesure, d'un symbole du culte du sexe, dans lequel il s'intègrent la passion ardente d'amour et le désir vivant de sexualité des protagonistes, ainsi que l'amour parental et incestueux de Luohan qui apparaît de façon ambiguë.

Section II

LES RITES DE L'ALLUMAGE ET DE L'EXTINCTION DES LANTERNES ROUGE AU FILM *ÉPOUSES ET CONCUBINES*

Par rapport aux rites dionysiaques qui s'attache au culte du sexe au film *Le Sorgho rouge*, les rites de l'allumage et de l'extinction des lanternes rouges au film *Épouses et concubines* symbolise une lutte parmi les épouses et concubines qui rivalisent de calcul et de perversité pour la préférence du maître, ou plutôt pour l'acquisition des ressources sexuelles et du droit d'accouplement, auxquelles il convient d'ajouter les avantages pragmatiques accessoires et la conquête du pouvoir derrière la préférence.

Comme ce que nous avons mentionné précédemment, Su Tong, l'auteur du roman

originel, ne fait mention de la lanterne rouge que seulement deux fois dans son œuvre *Qi qie cheng qun*. Ces deux mentions de la lanterne rouge émergent successivement à la section du festival de cinquantième anniversaire de Maître Chen, dont l'une apparaît à la description de la demeure de Maître Chen²⁶⁶, alors que l'autre se présente à un dialogue entre deux servantes de Maître Chen²⁶⁷. Cependant, Zhang Yimou prend l'initiative d'introduire la lanterne rouge au film, et de plus, faire un essai de ritualiser les rites de l'allumage et ceux de l'extinction des lanternes rouges. Ces rites splendides intensifient la théâtralité du thème autour de la lanterne rouge, et, partant, font ressortir la rivalité remplie de calcul et de perversité des concubines afin de satisfaire leur appétition à la préférence du maître et au droit d'accouplement, ainsi qu'aux avantages accessoires.

Le rite de l'allumage des lanternes rouges se déroule à la première arrivée de Songlian à la Maison de Chen. En tant que nouvelle épouse, elle a droit à jouir d'une série d'avantages accessoires s'attachant à la préférence. Et la situation de la favorite semble s'incarner totalement en le rite de l'allumage des lanternes rouges. Ce rite de l'allumage des lanternes rouges s'ouvre à partir de 6 minutes 40 secondes, au moment où une équipe de domestiques qui portent une dizaine de lanternes rouges sur les épaules, défilent dans la cour du logement de Songlian(l'héroïne), le rectangle élu auquel le maître rendra visite pendant leurs noces. Lors que le majordome module un ordre : « *Da hongdenglong gaogao gua !* » (大红灯笼高高挂, « *Accrochez les lanternes rouges !* »), la domesticité accroche l'un après l'autre les lanternes rouges allumées, celles qui illuminent le rectangle élu. C'est plutôt une balise de la préférence, de la situation d'honneur et de la conquête du pouvoir, enfin, de bonnes grâces pour l'épouse élue.

Or, par rapport au rite de l'allumage des lanternes rouges qui signifie de bonnes grâces pour l'épouse élue, celui de l'extinction des lanternes rouges symbolise plutôt, au

²⁶⁶ Cf. « *Au début décembre, des lanternes rouges allumés étaient suspendues dans la demeure de Maître Chen. A ce jour-là, c'était le festival de cinquantième anniversaire de Chen Zuoqian(陈佐千, Maître Chen)* » (« 十二月初陈府门口挂起来灯笼, 这天陈佐千过五十大寿。 »), SU Tong, *Qi qie cheng qun*(« 妻妾成群 », Épouses et concubines), dans le périodique *Shou huo*, N° 6, p.15 – p.16. À la traduction personnelle.

²⁶⁷ Cf. « *dans la nuit, deux servantes sont allées à la porte pour décrocher les lanternes rouges. Une servante a demandé à l'autre que le maître aurait choisi quelle femme cette nuit-là. l'autre n'a répondu, après un peu de réflexion, que tout dépendait de sa propre décision, et que personne n'en pouvait deviner.* » (« 到了夜里, 两个女仆去门口摘走寿辰灯笼, 一个说, 你猜老爷今天夜里去谁那儿? 另一个想了一会儿, 猜不出来, 这种事还不是凭他的兴致来, 谁能猜得到? »), *id.*. À la traduction personnelle.

contraire, leur disgrâce. L'extinction des lanternes rouges se passe aussitôt que la simulation d'une grossesse de Songlian dans l'intention de garder la préférence du maître se révèle. D'après un calcul personnel, elle n'aura bientôt plus, pense-t-elle, besoin de simuler, si elle est préférée chaque nuit. Néanmoins, Yan'er(雁儿), sa servante et également sa rivale potentielle qui a prétendu longtemps au titre d'épouse, et ose voire s'offrir au maître sous ses yeux, dénonce le subterfuge selon son pantalon, taché du sang de ses règles. La vérité irrite à fond le courroux du maître, celui qui prendra la décision de punir et délaisser Songlian. Ainsi, le rite d'extinction des lanternes rouges serait sans aucun doute un parfait moyen d'accomplissement.

A la suite de la prononciation d'un ordre du majordome : « *Feng deng !* »(封灯, « l'extinction des lanternes rouges »), certains valets soufflent successivement les lanternes rouges allumées à l'aide d'un long bambou creux. Des échos de souffle qui résonne à l'intérieur du bambou creux paraissent des soupirs regrettables. Après l'extinction des lanternes rouges, deux domestiques transportent un coffre en bois, là dedans, il y a des couvertures noires, brodées de l'emblème de dragon blanc, qui sont recouvertes de poussières. Les lanternes rouges éteintes qui sont recouvertes des couvertures noires, font allusion à la disgrâce de l'héroïne, à la perte du pouvoir, et au défaut du droit d'accouplement. Dorénavant, elle n'aura plus le droit de regagner ses faveurs. En particulier, un contraste entre la figure de l'héroïne, vêtue d'une simarre rouge en soi, et deux lignes des lanternes rouges éteintes, recouvertes de la couverture noire, fait ressortir l'air mélancolique de sa disgrâce.

Section III

LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE ET CONTOURNEMENT DE LA CENSURE

A l'exception des procédés cinématographiques que nous avons vus précédemment, soit la symbolisation chromatique, soit la métaphore et la métonymie, soit la ritualisation, il faut remarquer la technique du floutage dans les films de Zhang Yimou. Contrairement à ces procédés cinématographiques habiles qui révèlent la passion amoureuse et le désir sexuel de façon sous-jacente, le floutage s'emploie plutôt au contournement de la censure concernant un principal problème qui porte sur la mise en image directe de la nudité et des scènes de sexe. Bien que la législation chinoise en matière de contrôle est relativement vague et laisse une grande place à l'interprétation, les autorités du bureau du cinéma chinois font quand même preuve d'aucune tolérance sur la représentation de corps nu à l'écran ou « *tout ce qui encourage à la pornographie* »²⁶⁸.

La censure cinématographique chinoise a toujours pour objet de promouvoir une soi-disant culture sainte et positive profitant au « *développement de la civilisation matérielle et de celle spirituelle socialistes* »²⁶⁹. A l'égard de la mise en image de la nudité et des scènes de sexe, la règle consiste à garder certaine limite, prenons un exemple, « *une femme qui se dévêt, c'est possible jusque là, en dessus de la poitrine mais en dessous c'est impossible, [...], Mais il ne faut pas filmer de façon « sexy »* »²⁷⁰. Donc, face à la censure particulièrement arbitraire des autorités du bureau du cinéma chinois, le réalisateur chinois essaie d'avoir recours à la technique floutage, une des astuces qui

²⁶⁸ Cf. « 宣扬淫秽[...]的 », Art. 25 al. 7, chap. 3, *Réglementation concernant les films. Décret n°342 du Conseil des affaires d'État*, 2002. La traduction personnelle.

²⁶⁹ Cf. « 为了加强对电影行业的管理, 发展和繁荣电影事业[...]促进社会主义物质文明和精神文明建设 », Art. 1, chap. 1, *Réglementation concernant les films. Décret n°342 du Conseil des affaires d'État*, 2002. La traduction personnelle.

²⁷⁰ Références à l'entretien de Mme Isabelle Anselme avec Wang Jing, Pékin, octobre 2010, réalisé et traduit du chinois par Isabelle Anselme, cité par Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXIe siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 121.

s'emploie largement pour contourner une telle censure potentielle de manière à garder l'intégrité du film (éviter des coupes dans ses films). Nous pouvons observer également l'utilisation de cette astuce dans les films de Zhang Yimou, à l'aide de laquelle le corps féminin (de l'héroïne) est filmé de la tête jusqu'au début des épaules afin de prendre bien garde de ne pas filmer de seins nus au film *Judou*. D'autre part, les scènes de sexe font l'objet d'une opération minutieuse de la part du réalisateur. De doux embrassements du héros sur son amour(l'héroïne) vêtue de soutien-gorge en gris s'accompagnant des gémissements de plaisir de l'héroïne en remplacement de la mise en scène des scènes de sexe s'emploie dans son même film, *Judou*.



Figure 1.5.1 Judou expose ouvertement son torse nu marqué de la blessure afin d'éprouver son infortune. La technique de floutage permet de prendre bien garde de ne pas filmer de seins nus à l'écran.



Figure 1.5.2 À l'aide de la technique de floutage, l'embrassement des amants s'accompagnant des gémissements de plaisir fait allusion à l'acte sexuel.

DEUXIÈME PARTIE

LA VIOLENCE ET L'AUTO-CENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU

La violence est une tension physique qui libère ou tire vers la mort : elle est à l'origine de la naissance comme de la mort, ce que met bien en scène le parallélisme des séquences de bagarre et d'accouchement. Par rapport à l'instinct de la vie dont le représentant principal est la sexualité, l'instinct de la mort qui se caractérise, dans une certaine mesure, de destructeur, d'offensif, ou encore d'agressif, a toujours trait à la violence, est également capable de satisfaire au désir sensoriel du spectateur. Cependant, la mise en scène de la sexualité et la violence, les deux éléments principaux d'instinct humain, presque indispensable au film de genre, sont toujours sous contrôle strict de l'autocensure et susceptible d'évoquer la condamnation sévère de la censure des autorités chinoises. Ainsi, ces deux tabous font toujours leur apparition au grand écran d'une façon sous-jacente et obscure.

Cette partie aborde principalement l'adaptation cinématographique des films de Zhang Yimou face à l'autocensure autour de la violence. Après une brève introduction de la terminologie autour de la violence, y compris le sens originare du terme, la signification de la violence des médias(media violence), ainsi que la théorie de l'esthétique de la violence, elle essaie de concentrer ses efforts sur l'analyse de la violence au film, autrement dit, celle de la mise en tournage de la scène violente et de l'image cruelle au film. Une emprise considérable se voit sur la planification de Motion Picture Production Code(le *Code Hays*) au sujet de la présentation de la violence sur grand écran, celle qui perdure plusieurs décennies et influence profondément le marché du film américain. Du côté Chine, on donne naissance à un nouveau genre cinématographique, le film d'arts martiaux chinois. De plus, une évolution de la mise en application d'élément de violence au tournage filmique pourrait s'aider à approfondir la recherche sur les

procédés de l'adaptation cinématographique visant à mettre ce tabou sur grand écran d'une façon subtile sous l'emprise de la censure, ou presque sur le comment s'en débarrasser et le comment en sortir. D'ailleurs, il faut surmonter un dilemme auquel les cinéastes se trouvent confrontés tient donc une question sur le comment montrer la violence sans en devenir complice, à l'aide de la réduction des inhibitions à l'égard de comportements agressifs et de la banalisation de techniques d'action violente. Malgré tout, on tente *grosso modo* d'avancer ce sujet sous deux aspects assez différents, l'un est au déguisement d'un acte violent par la légalisation et la moralisation, alors que l'autre consiste aux techniques cinématographiques de la présentation visuelle de la violence d'une façon légale. Ces deux procédés d'adaptation cinématographique dont Zhang Yimou profite énormément s'emploient largement au tournage de ses œuvres filmiques adaptés, au sein duquel il convient d'ajouter certains procédés de son cru que nous mettrons en analyse dans cette partie.

Chapitre I

LA VIOLENCE ET SES CONNOTATIONS

La violence se considère toujours comme une part importante des expériences humaines. Elle se produit de formes diverses, tant visible que invisible, dans tous les coins du monde. Cependant, une bonne compréhension analytique de la violence recourt de toute façon à la définition de la violence de formes variées qui permet de faciliter leur mesure scientifique.

Par rapport à diverses définitions de la violence de multiples facettes, World Health Organization nous offre une définition officielle qui est, dans une certaine mesure, la plus générale et la plus objective, que « *la violence est l'utilisation intentionnelle de force ou de pouvoir, de menaces à l'encontre de soi-même ou des autres, contre un groupe ou une communauté, qui entraîne ou risque fortement d'entraîner un traumatisme, des dommages psychologiques, des problèmes de développement ou un décès* »²⁷¹. Elle s'attache souvent à des actions qui a trait à contraindre, dominer, tuer, détruire ou endommager, à l'aide de la force physique ou psychique. Nous pouvons nous en rendre compte des éléments constitutifs de la violence dont l'essentiel est à la force, à la contrainte et au traumatisme.

²⁷¹ Cf. « *The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation.* », cité par Etienne G. Krug(dir.), *World report on violence and health*, Genève, World Health Organization, 2002, p.5.

En fait, la diversité de la violence se traduit tant sur l'étymologie que sur la typologie. Au plan de l'étymologie, le mot violence qui vient du latin *vis*, selon Jean-François Malherbe, désigne l'emploi de la force sans égard à la légitimité de son usage.²⁷² Et les deux mots dont *violence* en ancien français et *violentia* en latin, qui désignent la véhémence (*vehemence*) et l'impétuosité (*impetuosity*), prennent part aux sens évolutifs de ce terme. Jusqu'à partir du 13^e siècle, la connotation de la violence sur « la force » est mise en valeur encore une fois.²⁷³ Grâce à ces principes inhérents qu'on a mentionnés précédemment, tels que la force, la contrainte et le traumatisme, la violence se génère également de plusieurs types distinguées sur le plan de la typologie, dont les définitions, - parfois contradictoire -, varient selon les époques, les milieux, les lieux, et les évolutions sociales, technologiques, *etc.*. Ces formes de violence, admises ou non, qu'il s'agisse de la violence interpersonnelle, de la violence d'État, de la violence criminelle, de la violence politique, la violence symbolique, la violence économique, la violence pathologique, la violence naturelle, voire même la violence dans les médias.

La soi-disant *la violence des médias* (en anglais, *media violence*), ou bien encore intitulée la violence audiovisuelle (télévisé-cinématographique), est toujours chargée d'un reproche qu'elle ait exercé une influence néfaste, tant sur le petit écran que sur le grand écran, ne prête plus guère à discussion, et qu'il en aille de même du constat que « la violence, dégoulinante d'hémoglobine ou coupante comme un rasoir, prenant d'assaut le spectateur et ne lui laisse plus aucun répit »²⁷⁴, dépasse les bornes, et franchit la frontière de l'admissible. Bien qu'il puisse être exagérée du fait de problèmes méthodologiques et culturels²⁷⁵, de nombreux chercheurs scientifiques insistent quand même sur une corrélation entre la violence dans les médias et le comportement humain, en déclarant que la violence des médias, en tant qu'« une description dramatique des événements de la

²⁷² Jean-François Malherbe, *Violence et démocratie*, Sherbrooke, CGC, 2003.

²⁷³ Cf. « [...] Violence 最接近的词源为古法语 *violence*、拉丁语 *violentia*—指热烈 (*vehemence*)、狂热 (*impetuosity*)。 [...] 从 13 世纪起, *violence* 具有“气力”的意涵。 », Raymond Williams, *Keywords - Avocabulary of culture and society*, Pékin, Maison des éditions de San Lian, 2005, p. 512. À la traduction de LIU Jianji (刘建基).

²⁷⁴ Olivier MONGIN, *La violence des images ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 9.

²⁷⁵ Prenons un exemple, au Japon, les enfants regardent probablement les programmes les plus violents au monde et le taux de crime y est très faible. Référence à Jonathan FREEDMAN, « Viewing television violence does not make people more aggressive », New York, *Hofstra Law Review*, vol. 22, 1994, p. 854.

violence corporelle »²⁷⁶, fait plaisir au spectateur par le moyen de « la mise en scène de la violence des personnages sur l'écran, et, par suite, ce plaisir se transformera en une sorte de violence nuisant au spectateur lui-même »²⁷⁷.

Or, l'imposition d'anti-violence par les autorités de gouvernement, tant pour ceux chinois que pour ceux d'autre pays, toujours sous prétexte de préserver les plus jeunes des excès de violence présentés sur l'écran, a tendance à mener de plus en plus nombre de productions cinématographiques récentes à mettre en scène une violence qui n'en finit plus d'exacerber nos peurs. Et alors d'où la recrudescence des polémiques et des inquiétudes autour de la violence des médias si forte que nous devons remettre en cause ce sujet ?

En effet, les reproches à la violence des médias ne se bornent pas seulement à la représentation du contenu des actes de violence sur l'écran, mais plutôt à son influence nuisible sur l'esprit individuel du spectateur. Toute une fraction de la critique renvoie les représentations contemporaines de la violence à la mise en scène traditionnelle de l'expérience de la violence, et elle « s'inquiète essentiellement des films qui utilisent la souffrance corporelle pour mieux abuser des nerfs des spectateurs »²⁷⁸. Une séduction fascinante à la volupté originaire de la violence tant morale que physique stimule une infection de violence dans la tête du spectateur, par le moyen d'éliminer sa subjectivité. Grâce à la commutation des objectifs négatifs et positif ainsi que le changement des points de vue subjectifs et objectifs autour de la violence sur l'écran, la volupté morale du spectateur provient de la satisfaction du désir de l'infraction au tabou ou au règlement, tandis que celle physique émane de la violence à l'écran *threatening but not dangerous* renvoyant à toute forme d'action susceptible de blesser physiquement, voire de tuer, qui essaie de nous duper, de laisser croire que nous ne pouvons pas lutter contre le mal dont

²⁷⁶ Cf. « "violence on television" [...] 主要是指“对于这些肢体暴力事件做戏剧性的描述” », *op.cit.*, Raymond Williams, p. 512.

²⁷⁷ Cf. « 只有电影里的人遭受到暴力的侵犯, 才能给人们带来享受, 随后, 这种享受便会转化成对观众施加的暴力 », Max Horkheimer & Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialektik der Aufklärung : Philosophische Fragmente*, Shanghai, Shanghai Century Publishing Group, 2006, p. 125. A la traduction de QU Jingdong(渠敬东) et CAO Weidong(曹卫东).

²⁷⁸ *Op.cit.*, Olivier MONGIN, p. 11.

l'action violente n'est guère séparable, par là, ne plus « faire la différence entre violence commise et violence subie, entre tueurs et victimes, entre les bourreaux et ceux dont on réduit le corps à des morceaux de chair, à se satisfaire de l'idée que nous sommes tous des assassins potentiels et capables de « passages à l'acte » monstrueux »²⁷⁹.

Attendu son abus des nerfs des spectateurs et son influence nuisible sur l'esprit au public, il y a de nombreuses critiques et polémiques à émerger envers celle qui met en cause la violence des médias depuis qu'elle a vu le jour. Donc, de même que la censure autour de sexualité à l'écran, le glissement de la violence des médias s'accompagne toujours de la censure, tant en Chine qu'à d'autre pays. Nous essayons de mettre en lumière le glissement de la violence au cinéma dans la chapitre à venir afin que nous puissions approfondir l'analyse des procédés d'adaptation cinématographique visant à contourner la censure autour de la violence des médias, spécialement celle de la violence au cinéma.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

Chapitre II

LE GLISSEMENT DE LA VIOLENCE AU CINÉMA

Une rétrospective en histoire de la violence au cinéma nous permet de reconnaître des critères nécessaires à la violence au cinéma. Il s'agit d'élaborer une analyse des éléments de la violence au cinéma, s'ouvre également aux perspectives historiques, et indique les liens qui existent entre un changement historique des moyens d'expression et des causes qui le provoquent. La perspective historique nous aidera à évaluer les forces qui ont développé les procédés au traitement de la violence au sein de l'adaptation cinématographique, contribué à la transformation de la représentation de la cruauté au cinéma, encouragé la naissance et la vigueur des formes nouvelles, celle du film noir, ainsi que celle du film d'arts martiaux chinois²⁸⁰ portant une forte empreinte de la culture chinoise, ou encore de celle asiatique.

²⁸⁰ Film de sabre chinois (武侠片 , *wuxia pian*, littéralement : « film de héros martial »), est un genre cinématographique du cinéma chinois, s'apparentant au genre littéraire du *wuxia*.

Section I

LA NAISSANCE DE LA VIOLENCE AU CINÉMA ET SON ÉVOLUTION

L'apparition de la violence au cinéma va de pair avec la naissance du film. Avant une série des projections et des séances au public, ainsi que la mise en scène de *L'Arroseur arrosé*, considéré comme le premier film photographique de fiction à la notion moderne de cinéma, que réalisent des frères Lumières en 1895, une scène sanglante de l'exécution de Marie Stuart s'est exhibée à l'œuvre *The death of Mary Queen of Scots* (La morte de Marie Stuart) tournée par le Studio Thomas Edison, d'où le bourreau ramassa la tête se décollant de Marie Stuart après trois coups de hache pour la présenter au peuple. Cette scène violente vivement excitante permet l'apparition de la violence à l'écran de remonter jusqu'au moment de la naissance du film. Cependant, par rapport à la sexualité à l'écran dont certains indices métaphoriques sont suffisants pour se donner en spectacle, tels qu'une scène de la danse des filles et celle d'un baiser, qu'on réalise au mode de *single-camera*, la mise en scène de la violence fait appel souvent au récit compliqué, à l'innovation des techniques cinématographiques et au mode de multiple-camera. Donc, le glissement de la violence au cinéma dépend énormément du développement de la technique du film. Prenons un exemple, nous pouvons observer une représentation assez brute d'une scène au voleur à *Stop Thief!*²⁸¹, l'un des premiers films du monde réalisé par James Williamson en 1901, qu'il se compose de trois séquences qu'il s'agisse du vol de la viande d'un boucher par un voleur, de la chasse au travers du village, et de la capture du voleur après un combat. Par là, à la condition rudimentaire, la présentation de la scène de combat à l'écran est assez banale, défaut d'attraction et de dramatique, même s'il aborde un acte criminel.

En réalité, la violence au film au sens strict voit le jour en 1903. Dans cette année-là,

²⁸¹ *Stop Thief!* est un court film silencieux dramatique, paru en Angleterre en 1901, réalisé par James Williamson.

la mise en scène *Le Vol du grand rapide*, également connu sous le titre *L'Attaque du grand train* (*The Great Train Robbery*), réalisé par Edwin Stanton Porter et Wallace McCutcheon, produit par Edison Manufacturing Company, inaugure une nouvelle ère du film dans le monde, celle qui signifie l'apparition du premier film western, et du premier film policier aux Etats-Unis, servant d'un jalon historique dans l'histoire du cinéma. En tant que film le plus influent et le plus réussi à la première période de l'évolution du film du monde, *Le Vol du grand rapide* essaie de raconter une histoire du vol à l'attaque du grand train : Il s'ouvre par une scène que deux bandits entrent dans un office de télégraphe au chemin de fer, où ils forcent l'opérateur, sous la menace d'arme, à donner un ordre au conducteur pour freiner le train. Et puis, ils assomment l'opérateur et le ligotent avec une corde. Lors de l'arrêt du train, les bandits s'emparent du train. Après avoir tué un messager et le chauffeur de locomotive, ils dévalisent le fourgon postal et les voyageurs. Pendant qu'ils saccagent le train, ils abattent d'un coup de pistolet l'un des voyageurs qui essaie de s'échapper, et puis s'enfuient avec leur butin à l'aide du locomotive détaché de wagon de train, celui qui s'arrête finalement dans une vallée où leurs chevaux s'y attachent. A l'égard de l'opérateur ligoté au office de télégraphe, lui, assez asthénique, il est sauvé par sa fille. Après avoir repris connaissance, il alerte les rangers ceux qui se lancent à cheval presque aussitôt à la poursuite des bandits. A la fin, suite à un combat acharné, les rangers ont écrasé résolument tous les bandits, et l'argent est récupéré.

Le film du *Vol du grand rapide* se compose de treize séquences, ne se servant que du plan éloigné et de celui panoramique à condition restreinte de la technique cinématographique. Malgré tout, le public a retrouvé par là des spectacles inédits et des conceptions novatrices, dont un plan célèbre, aussi impressionnant pour tous, était livré, à la demande du client, filmé en plan rapproché (mi-poitrine) ouvrir le feu sur le public (à l'écran du cinéma), monté soit en tête du film, soit à la fin, soit en plein milieu quand un voyageur, essayant de fuir, est aussitôt abattu. Ce plan effectivement totalement distinct des autres plans, est étranger au récit. Certes, mais, les spectateurs de l'époque, qui furent

effrayés par la scène d'attaque du train si bien qu'ils se sont baissés par réflexe de défense, réservaient quand même ce plan du desperado qui tire face à la caméra²⁸² un accueil enthousiaste, mêlé de crainte.

La grande réussite de la mise en scène du film *Le Vol du grand rapide* attire une grande qualité des investissements des capitaux dans le domaine du Septième art, et pousse le développement du film à grand pas. Dans l'époque où le *Nickelodeon*²⁸³ était en vogue aux Etats-Unis, *Le Vol du grand rapide* fut toujours réservé exclusivement aux programmes au cinéma. Comme le premier film de fiction à succès, il « fait preuve subitement de toutes les possibilités de la mise en scène de la violence et du crime à grand écran, et en même temps, désigne la tendance à venir du développement du film »²⁸⁴. Il fut également considéré toujours comme « la Bible pour tous les cinéastes à l'époque, jusqu'au moment où David Wark Griffith²⁸⁵, un réalisateur américain fameux, développait les techniques classiques du montage du film »²⁸⁶.

A défaut d'un standard pour présenter la violence à l'écran, il est difficile de progresser ce genre du film tout au début de l'évolution du Septième art. La fondation du standard des techniques de la mise en scène de la violence à l'écran est effectivement due à deux grands cinéastes, l'un est David Wark Griffith, réalisateur prolifique et célèbre ayant fait évoluer l'écriture des scénarios qui permet aux cinéastes de faire des premiers longs métrages et qui développe la grammaire du cinéma dont les nouvelles techniques du montage, tandis que l'autre est Mack Sennett²⁸⁷, réalisateur et acteur américain qui est qualifié d'un innovateur de la *comédie slapstick* au film, dont les deux chefs-d'œuvre de

²⁸² Référence à l'annexe « Le plan du desperado qui tire face à la caméra au film *Le Vol du grand rapide* ».

²⁸³ *Nickelodeon* est une sorte de cinéma à prix bas, dont le billet coûte cinq centimes Dollar. Il fut en vogue au début de XXe siècle (1905 à 1910) aux Etats-Unis, destiné à accueillir les spectateurs de la couche sociale inférieure et pauvre, favorisant la popularisation du film à cette époque-là.

²⁸⁴ Cf. « [...]突然显示了电影表现犯罪与暴力的种种可能性, 同时也提出了今后影片生产的主要方向。 », Lewis JACOBS, *The Rise of the American Film: A Critical History With an Essay*, New York, Teachers College Press, 1968. A la traduction de LIU Zongkun(刘宗琨), à Pékin, Maison d'éditions du film chinois(中国电影出版社), 1991, p. 47.

²⁸⁵ David Wark Griffith, né à Kentucky en 1875, et mort à Hollywood, Californie en 1948, est un réalisateur américain célèbre et prolifique.

²⁸⁶ Cf. « [...]成为了所有电影工作者的圣经, 直到格里菲斯的影片进一步发展拉鲍特的剪辑方法为止 », *Op.cit.*, Lewis JACOBS, p. 47.

²⁸⁷ Michael Sinnott, connu sous le nom de scène Mack Sennett, né au Québec en 1880, et mort à California en 1960, est un acteur et cinéaste américain. En tant que l'un des réalisateurs les plus importants du cinéma muet américain, il est qualifié du « roi de la comédie ». Il est également un fondateur du studio Keystone à Hollywood.

ce premier, *Naissance d'une nation* (en anglais, *The Birth of A Nation*)²⁸⁸ et *Intolérance*(en anglais, *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*)²⁸⁹, constituent ensemble presque une encyclopédie de la grammaire du cinéma, spécialement les action parallèles et la technique du montage alterné, poussant à la perfection du film, celle qui mène le film à s'inscrire dans le cadre des arts, ayant pour nom du Septième art.

Grâce à Griffith, le film était meilleur, étant donné que ses nouvelles techniques qui faisait grimper en flèche l'évolution de la grammaire du cinéma. Au cours de la réalisation de ses films, Griffith, qui essaie de faire des romans en film, développe « parallèlement les action de tous les personnages d'un récit, de sortir de la minceur des histoires, et d'aborder des sujets plus élaborés, notamment dans les relations des personnages entre eux »²⁹⁰. Cette idée des actions parallèles « lui avait été suggérée par les œuvres de Charles Dickens »²⁹¹, imitée aussitôt par les cinéastes de sa génération, spécialement admirée profondément par les cinéastes soviétiques, émane principalement du « pendant ce temps » du romancier dont la liberté lui permet d'utiliser « constamment les actions parallèles, de circuler à leur guise dans l'espace et dans le temps »²⁹². En effet, « les actions parallèles et le montage alterné, à eux seuls, suffissent à prouver le génies de Griffith et la part prépondérante qu'il a eue dans l'invention de la grammaire du cinéma. »²⁹³ On lui attribue d'ailleurs dans les histoire du cinéma, « la découvertes du gros plan, du travelling, de la continuité de l'action au travers des plans, et de bien d'autres choses »²⁹⁴ que l'on peut observer dans ses œuvres filmiques dont *Naissance d'une nation* et *Intolérance*, de manière à mettre la violence sur scène.

Bien qu'ils ne se réalisent pas directement au sujet de la violence, ces deux films, *Naissance d'une nation* et *Intolérance*, comportent une grande quantité de scènes de la

²⁸⁸ *Naissance d'une nation*, en anglais *The Birth of a Nation*, est un film américain écrit, produit et réalisé par D. W. Griffith, sorti le 8 février 1915.

²⁸⁹ *Intolérance*, en anglais *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, est un film américain muet de D. W. Griffith, sorti en 1916.

²⁹⁰ Marie-France BRISELANCE & Jean-Claude MORIN, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 150.

²⁹¹ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Dickens, Griffith et nous, 1938*, in *Le Film, sa forme, son sens*, Christian Bourgeois, 1976.

²⁹² *Op.cit.*, Marie-France BRISELANCE & Jean-Claude MORIN, p. 151.

²⁹³ *Id.*

²⁹⁴ *id.*

violence et de la cruauté. La nouvelle grammaire du cinéma et les techniques novatrices du montage l'aide à représenter la violence et la cruauté à l'écran de son cru. *Naissance d'une nation* manifeste un racisme violent qui provoque un conflit sanglant entre les Nègres qui vient de se débarrasser de l'esclavage et le Klan profondément raciste qui est représenté comme l'armée héroïque des Américains honnêtes, juste peu après la guerre de Sécession des Etats-Unis. « Comme dans le roman, l'homme noir, accusé d'avoir poursuivi la jeune femme blanche qu'il désire épouser, est attrapé par des membres du Klan et immédiatement exécuté d'une balle dans la tête »²⁹⁵. Par là, Griffith, par le moyen du montage alterné, nous met en scène cette guerre fratricide que se sont menés les États du Nord et ceux du Sud ainsi que le conflit sanglant entre les nègres et les membres du Klan. De plus, l'application subtile des plans rapprochés psychologiques ou des gros plans qui « soulignent les réactions intimes d'un personnage par la magie de leurs cadrages serrés et dévoilent son âme avec ses multiples facettes, ses qualités comme ses défauts, ses désirs, ses peurs, ses velléités et ses dilemmes »²⁹⁶. En un mot, Griffith essaie de présenter une galerie de faciès envieux ou cruels, à travers des visages superbes, bouleversés et bouleversants, attendris et attendrissants.

Le talent de Griffith consiste d'ailleurs à la réalisation du film *Intolérance*, celui qui est une véritable apologie du meurtre et de la haine raciale. Les actions parallèles travaillent toutes dans le même sens, elles sont conçues pour décrire le thème central du film, ici l'intolérance, que dénoncent quatre époques présentées en alternance : la répression des grèves, le massacre de la Saint-Barthélemy, la Passion du Christ et Babylone. Ces quatre histoires de la Babylone antique jusqu'au début du XX^e siècle totalement étrangères se font alterner les unes aux autres, sans communication entre elles ni dans l'espace ni dans le temps. Griffith les fait éclater en morceaux, et les rassemble par la seule thématique de l'intolérance. Nous pouvons y trouver une illusion en quatre épisodes de la cruauté et de la férocité de l'homme envers son prochain, dont deux histoires les plus impressionnantes qu'il s'agisse du saccage et du massacre de Babylone

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 152 – 153.

par les troupes persanes dirigées par Cyrus II lors de leur intrusion à la période babylonienne, et de la condamnation à mort d'un jeune voyou innocent de la période moderne.

Par rapport à D. W. Griffith qui présente la violence et la cruauté à l'écran d'une manière enthousiasmante à l'aide de ses techniques novatrices du montage et ses actions parallèles, Mack Sennett nous en fait preuve d'une façon extravagante et humoristique à la comédie de *Slapstick* produit par le studio de Keystone. A travers une telle comédie de *Slapstick*, nous pouvons trouver des mouvements extravagants et fous, dont le combat, la poursuite, l'explosion et des attaques au détriment du corps des personnages se présentent d'un style de Georges Méliès qui est considéré comme l'un des principaux créateurs des premiers trucages du cinéma, entres autres les surimpressions, les fondus, les grossissements et rapetissements de personnages et l'usage des scénarimages, déroulant des scènes fantastiques et furieuses au sujet de la violence et de la cruauté : le policier attrape le criminel à la vitesse d'un mile par minute ; la moto se précipite de haut d'une cascade ; l'explosion d'une voiture d'où sortent une centaine de policiers, *etc.*

En effet, le cinéma, dans une certaine mesure, est un art des mouvements. « *Movies, motion pictures, moving pictures* – tous ces mots mettent en accent l'importance centrale de mouvement au Septième art »²⁹⁷. Par ailleurs, « Cinéma » provient du terme grec *movement*, dont le sens est semblable à celui des mots *kinetic, kinesthesia, et choreography* qui sont toujours associés à l'art de danse. Comme l'image, le mouvement concret peut être stylisé, tant pour le mode d'art réaliste que pour celui abstrait. La stylisation de mouvement apparaît dans le film du pantomime, celui de la performance musicale, celui du ballet et mime, ainsi que celui de la violence. Etant donné que la caméra contemporaine enregistre le mouvement aux vingt-quatre frames par second, le mouvement au film est plutôt une illusion optique qu'un phénomène naturel. Ça veut dire, on photographie vingt-quatre photos fixes et séparées chaque second. Lors qu'on projette

²⁹⁷ Cf. « "Movies", "motion pictures", "moving pictures" – all these phrases suggest the central importance of motion in the art of film », Louis GIANNETTI, *Understanding movies*, New Jersey, A Simon&Schuster Company, 1993, 6^e éd., p.80. À la traduction personnelle.

cet enregistrement filmique sur l'écran à la même vitesse, ces photos fixes seront confondues instantanément par les yeux des spectateurs, et leur donnent une illusion de mouvement. On qualifie ce phénomène de la *persistance de vision*. Ainsi, le réalisateur est capable de distordre facilement le mouvement sur l'écran par le moyen d'une manipulation simple du mécanisme du temps de la caméra ou du projecteur. Au début de XX^e siècle, Georges Méliès a expérimenté des trucages photographiques divers et variés à la découverte d'art du mouvement, et les cinéastes suivants les développent en cinq genres élémentaires, tels que l'animation(en anglais, animation), le mouvement rapide(en anglais, fast motion), le mouvement lent(en anglais, slow motion), le mouvement renversé(en anglais, reverse motion), et l'arrêt sur image(en anglais, freeze frames). En cela, le développement de l'art du mouvement profite à mettre en scène la violence d'effet de trucage, dont le mouvement rapide produit un effet comique résultant de l'acte mécanique²⁹⁸ ; le mouvement lent rend la scène de violence une beauté paradoxale ; et l'arrêt sur image qui suspend tout les mouvements à l'écran fait allusion à la métaphore de la mort.²⁹⁹ En quelque sorte, tous ces trucages au sujet de l'art de mouvement, marqués de l'empreinte de Méliès, servent à amoindrir l'impact audiovisuel des scènes de la violence et de la cruauté à l'aide des effets comiques.

En allant de pair avec la popularisation de *Slapstick* américain dans le monde, le trucage comique devient une fois l'objet d'un accueil favorable au cinéma en Chine. Un flot de semblables trucages comiques émergent dans les premiers films chinois en ces années-là, auxquels il s'emplissent « des mouvements d'effet comique, impressionnants et frappants, dont l'attaque, le combat, et la poursuite »³⁰⁰. A l'imitation de *Slapstick*

²⁹⁸ Cf. « Selon l'esthéticien français Henri Bergson, lors qu'on joue d'une manière mécanique plutôt que celle flexible, l'effet comique en est résulte. Contrairement aux machines, l'être humain est capable de penser, de ressentir et d'agir raisonnablement. L'intelligence humaine peut être mesurée par sa capacité de flexibilité. Il se manifestera risible si ses mouvements sont mécaniques et inflexibles. L'un aspect des mouvements mécaniques est la vitesse : quand le mouvement d'une personne s'accélère à l'écran, il semble inhumain et ridicule. », référence à « According to the French aesthetician Henri Bergson, when people act mechanically rather than flexibly, comedy is the result. People, unlike machines, can think, feel, and act reasonably. A person's intelligence is measured by his or her ability to be flexible. When behavior becomes machinelike and inflexible, we find it laughable. One aspect of machinelike behavior is speed: When a person's movements are speeded up on film, he or she seems inhuman, ridiculous. », *Ibid.*, Louis GIANNETTI, p.112. À la traduction personnelle.

²⁹⁹ pour une vue d'ensemble de la chapitre de « mouvement » à Louis GIANNETTI, *Understanding movies*, New Jersey, A Simon&Schuster Company, 1993, 6^e éd..

³⁰⁰ Cf. « 鲜明而强烈的动作, 是滑稽短片的基本特征之一。扑跌, 厮打, 奔跑, 追赶, 是滑稽短片中常见的动作

américain, la Chine a inventé un semblable genre de film de son cru, le film d'arts martiaux chinois. C'est grâce à celui-ci que la Chine est capable de relever le défi du film hollywoodien au marché intérieur du film chinois, et finalement il lui a permis de frapper la porte du marché international du film à partir de la mise en scène de *Tigre et Dragon* réalisé par Ang Lee en 2000, et suite auquel, *Hero*, le chef-d'œuvre de Zhang Yimou, qui s'inspire de la réussite de ce premier, devient un premier essai du film de sabre à succès en Chine continentale.

En un mot, la signification terminologique du cinéma, *motion picture*, met en lumière, dans une certaine mesure, le mouvement comme son propre caractère, certes, mais, le mouvement lui-même n'a pas instinctivement tendance à la violence. Cependant, le mouvement vivement dramatique semble naturellement relatif à la violence, tant en Occident qu'en Asie.

Section II

L'APPARITION DE LA CENSURE AUTOUR DE LA VIOLENCE À L'ÉCRAN ET LA TYPIFICATION DU FILM DE VIOLENCE

À l'aube des années de 1920, l'évolution du film de violence commençait à prendre un tournant crucial : le film s'engage dans le système de la censure dont la violence et la pornographie deviennent deux points focaux. Bien que le film ne soit que seulement un média objectif et innocent, l'émission de la violence et la pornographie à grand écran évoque quand même la crise au sens moral, en allant de pair avec la généralisation du film. L'escalade de réprobation des opinions publiques provoque donc l'industrie

场面。», LI Suyuan(郦苏元) & HU Jubin(胡菊彬), *L'histoire du film muet de Chine*(« 中国无声电影史 »), Pékin, Film chinois Éditions, 1996, p. 53.

cinématographique à promulguer un code systématique de la censure du film, dont le premier essai fut mis en place à Chicago aux Etats-Unis en 1907 sous la pression de lobbies catholiques et puritains, ligues de vertus minoritaires.

Ce code de la censure du film, surnommé Le *Code Hays* ou Motion Picture Production Code, établi par le sénateur William Hays, président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*, en mars 1930 et appliqué à partir de 1936, régit la production des films. Il dresse une liste de sujets et de thèmes que les cinéastes et les scénaristes doivent éviter, qu'il s'agisse des crimes et criminels, de la sexualité, de la vulgarité, de l'obscénité, de l'impiété, du costume, des danses, de la religion, de l'emplacement, des sentiments nationaux, des titres et des sujets répulsifs dont chacun comprend certains articles³⁰¹. Parmi ces douze principes généraux, il est évident que les crimes et criminels se situent en première position du *Code Hays*. Celui qui met en relief la situation de poids(décisive) des crimes et criminels par rapport aux valeurs morales des spectateurs et aux standards corrects de vie soumis aux exigences du drame et du divertissement. Le code au sujet des crimes et criminels consiste en ce qu' « on ne créerait de la méthode criminelle qui peut inspirer au spectateur un désir d'imitation, de la présentation du meurtre brutaux en détail susceptible d'encourager l'imitation afin que la population interagisse de manière de manière anarchique, et de la justification de la vengeance au film dont l'action se passe dans l'époque contemporaine »³⁰². De plus, « les méthodes criminelles ne doivent pas être explicitement présentées. Les techniques pour le vol, le cambriolage et le dynamitage de trains, de mines, de bâtiments, l'incendie criminel, etc., ne doivent pas être présentées en détails. L'utilisation d'armes à feu doit être limitée. Les méthodes utilisées dans la contrebande ne doivent pas être présentées»³⁰³. Par ailleurs, « le trafic de la drogue ne doit pas être présenté. La consommation de la liqueur

³⁰¹ Cf. « Particular Applications: 1, Crimes Against the Law; 2, Sex; 3, Vulgarity; 4, Obscenity; 5, Profanity; 6, Costume; 7, Dances; 8, Religions; 9, Locations; 10, National Feelings; 11, Titles; 12, Repellent Subjects. », références à *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*. Référence à la site <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.htm>, consulté le 14 juillet 2017, la traduction personnelle.

³⁰² Cf. « The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation. Brutal killings are not to be presented in detail. Revenge in modern times shall not be justified. », *id.*

³⁰³ Cf. « Methods of Crime should not be explicitly presented. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method. Arson must subject to the same safeguards. The use of firearms should be restricted to the essentials. Methods of smuggling should not be presented. », *id.*

spiritueuse est interdite à l'écran, sauf dans les cas où cela fait partie intégrante du scénario ou des caractéristiques d'un personnage »³⁰⁴. Bref, le code au sujet des crimes et criminels se résume à l'interdit de la création de la sympathie pour le criminel et de la présentation en détail du crime qui ont tendance à inspirer au spectateur un désir d'imitation. En quelque sorte, l'application du Code Hays à partir de l'année 1934, par suite à la fondation de l'Administration du Code de Production (the *Production Code Administration*, en abrégé PCA), exerce une grande influence sur l'évolution de l'industrie cinématographique américaine dans les décennies à venir.

De même qu'aux Etats-Unis, le gouvernement de la République de Chine a promulgué également un *Code du contrôle du film*³⁰⁵ en 1930, dans l'intention d'établir un système officiel du contrôle du film. Cependant, le contrôle du film chinois se concentre principalement sur le film de sabre, car ce genre de film chinois mène une popularisation de la violence et de la cruauté. A la suite du contrôle du film chinois à la République de Chine, la production du film de sabre chinois se voit obligé de se déplacer de la Chine continentale à Hongkong, et à la diaspora des chinois d'outre-mer dont la Malaisie et le Singapour, d'où le film de sabre chinois se développe, au fur et à mesure, en tant que genre originel du film chinois qui s'épanouira à la seconde moitié du XX^e siècle.

En allant de pair avec la promulgation du *Code Hays*, la violence à l'écran commençait à la typification dans les films Hollywoodiens depuis 1930. Dès lors, des films de violence en série se produisent d'une façon systématique. Suite à la sortie de *Le Vol du grand rapide*, une série des films de violence voient le jour. Grâce à ces films en qui s'incarne la typification du film de violence, tels que *Le Petit César* (en anglais, *Little Caesar*)³⁰⁶, *L'Ennemi public* (en anglais, *The Public Enemy*)³⁰⁷, *À l'Ouest, rien de*

³⁰⁴ Cf. « Illegal drug traffic must never be presented. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown. », *id.*

³⁰⁵ *Code du contrôle du film*, 电影检查法

³⁰⁶ *Le Petit César*, titre originel en anglais : *Little Caesar*, est un film américain réalisé par Mervyn Leroy, sorti en 1931. Il est considéré comme l'un des films fondateurs des codes du film de gangsters.

³⁰⁷ *L'Ennemi public*, titre originel en anglais : *The Public Enemy*, est un film de gangsters américain réalisé par William A. Wellman, sorti en 1931.

nouveau (en anglais, *All Quiet on the Western Front*)³⁰⁸, et *La Chevauchée fantastique* (en anglais, *Stagecoach*)³⁰⁹, etc. Par rapport à la sexualité qui se disperse quasi dans des films de toutes sortes, de tel ou tel thème, la violence à l'écran donne naissance à maints genres du film, qu'il s'agisse du film western, du film d'horreur, du film policier, du film d'aventure, du film de suspense, du film de guerre, du film d'action, du film noir et du film de sabre.

Cependant, l'installation du système de la censure cinématographique et la production en plein essor des films de violence typifiés aboutissent à un conflit. Donc, Hollywood essaie d'inventer des techniques cinématographiques en vue de résoudre ce conflit. Attendu les principes du *Code Hays* au sujet des crimes et criminels, la censure cinématographique de la violence à l'écran consiste en deux aspects, soit interdite à la création de la sympathie pour le criminel, soit interdite à la présentation en détail du crime. Ce premier a tendance à inspirer au spectateur un désir d'imitation, tandis que ce dernier donne lieu à faire sentir mal au spectateur. En cela, Hollywood introduit une *justice poétique* (*poetical justice*) dans le récit du scénario, par laquelle l'honnête homme est récompensé et le méchant puni. A travers la punition des criminels et leurs crimes, le scénario du film de violence réussit à faire l'acquisition de la légitimité, et, par suite, à contourner la censure cinématographique de la violence. Quant à l'interdit de la présentation en détail du crime, une série des techniques cinématographiques permettent de ne pas mettre nuement en scène le détail de la cruauté et de présenter la violence à la limite du supportable, telles que le floutage, la décomposition des images, la métonymie, le son, et l'animation, etc.

En un mot, la violence du film est plutôt un jeu subtil oscillant entre le respect du tabou et l'infraction au tabou. La caméra cinématographique permet à la fois de regarder des images de la violence à l'écran et de se protéger de l'actes des cruautés en flagrant

³⁰⁸ *A l'Ouest, rien de nouveau*, titre originel en anglais : *All Quiet on the Western Front*, est un film américain réalisé par Lewis Milestone, sorti en 1930, d'après le roman éponyme allemand d'Erich Maria Remarque publié une année auparavant. Il est sélectionné pour le National Film Registry par le National Film Preservation Board en vue d'une conservation à la bibliothèque du Congrès aux Etats-Unis en raison de son importance culturelle, historique ou esthétiques.

³⁰⁹ *La Chevauchée fantastique*, titre originel en anglais : *Stagecoach*, est un film western américain de John Ford, sorti en 1939. Il est plutôt un film d'une importance capitale dans l'histoire du western.

délict. En ce cas, sous le contrôle du *Code Hays*, le film de violence qui met en image des actes de violence à l'écran est susceptible de satisfaire le désir du spectateur, et d'autre côté, la représentation de la violence à la limite du supportable et la disposition du scénario sur la punition des criminels et leurs crimes aident à soustraire le spectateur à l'inconfort et à contourner la censure cinématographique.

Section III

LA LIBÉRALISATION DE LA VIOLENCE AU CINÉMA

A la suite de l'installation de la classification cinématographique de la Motion Picture Association of America (MPAA) en 1968, l'évolution du film de violence prend un grand tournant. Le remplacement de la censure cinématographique par la classification cinématographique à cette année-là sert plutôt d'une ligne de démarcation et d'un jalon historique dans l'histoire du film. Alors, comment le film de violence se métamorphose-t-il lors de la mise de la classification cinématographique à la place de la censure cinématographique ?

Les mutations socioculturelles des années soixante ne sont pas sans conséquences sur le mode de représentation des films, ainsi que sur le choix des thèmes abordés. Le Code Hays, rédigé en 1930 et appliqué en 1934, sert toujours des données théoriques et juridiques de la censure cinématographique, visant à contrôler la représentation de la violence, à en moduler la diffusion par le cinéma, affirmant la conviction que des modèles

violents sont susceptibles de modifier les comportements. La censure apparaît alors comme un mécanisme régulateur, dans l'intention de protéger le citoyen, l'ordre public social, l'ordre moral individuel³¹⁰. Néanmoins, étant donné que la censure la plus rigoureuse demeure impuissante à contrôler l'évolution de mentalités débridées, le *Code Hays* est de plus en plus souvent bafoué au cours des années cinquante.³¹¹ Cela encourage donc la classification cinématographique de MPAA, en tant que l'un des nombreux systèmes de référencement utilisés pour aider les parents à sélectionner le contenu d'un film approprié pour leurs enfants, à se mettre à remplacer le *Code Hays*. Contrairement au *Code Hays*, elle se consacre plutôt à noter la pertinence d'un film pour certains publics en se basant sur son contenu qu'à censurer sévèrement d'une manière forcée le film. Par ailleurs, la classification cinématographique n'est pas une obligation légale, voire même que son agence, la *Classification & Ratings Administration*, soit indépendante. Des films peuvent sortir au cinéma sans pour autant avoir été notés au préalable, et les non-membres de la MPAA soumettent également leurs films à la notation. Néanmoins, l'abolition du système de la censure cinématographique et de l'obligation du contrôle du film aboutit directement à deux résultats, dont l'un est l'émergence de la justice morale, alors que l'autre est l'escalade de la violence mise au cinéma.

Par manque de l'obligation légale sur l'interdit des actes de violence à l'écran, le film de violence n'a pas besoin de respecter *la justice poétique* qui est réservée à la quête de la légitimité afin de contourner la censure. Cela veut signifier la disparition de la justice finale, dont le crime infâme ne serait réprimé et le criminel ne serait puni. Bien que la contrainte légale sur l'acte de violence à l'écran soit dispensable, le film de violence à cette époque-là respecte quand même une sorte de la justice morale qu'il comporte des valeurs éthiques et celles sentimentales. Prenons un exemple, en tant que le nouveau parrain (Godfather) de la famille mafieuse Corleone dans le film *The Godfather 2*³¹²,

³¹⁰ Richard Maltby, « *Censorship and Self Regulation* » dans Geoffrey Nowell-Smith(ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 235 – 248.

³¹¹ Philippe J. Madre, *La Censure cinématographique*, Toulouse, Imprimeries du Sud, 1982, p. 61.

³¹² *Le Parrain* (titre originel : *The Godfather*), est intitulé d'une série de films américains réalisés par Francis Ford Coppola et produits par les studios Paramount, dont *Le Parrain 1* est sorti en 1972, *Le Parrain 2* en 1974, et *Le Parrain 3* en 1990. Ce film couronné de succès, remporte trois Oscars : celui du meilleur film, du meilleur acteur et du meilleur

Michael Corleone est obligé de devenir un protecteur à sang-froid, chargé du sauvegarde d'intérêt familial. A son apogée, il a commis de nombreux crimes, y compris le meurtre du frère, à l'intention d'une grande expansion de l'empire Corleone dans le monde des affaires. Il fait de sa famille la plus puissant mafia de la nation et l'enrichit considérablement, plus qu'elle ne l'a jamais été auparavant, certes, mais, il mène également l'unité de la famille à voler, pas à pas, en éclats, et à entreprendre une lente descente aux enfers : il met proches à l'écart, sa mère décède, sa femme le quitte, et il fait assassiner en mains propre Fredo, son dernier frère encore en vie, un traître de leur famille à ses yeux. Michael s'enferme progressivement dans la solitude jusqu'au dernier moment de la vie. En quelque sorte, sa vie dans la solitude semble la punition de ses crimes irrémissibles, et en tant que tel, le destin tragique de Michael est sans doute une justice morale. En effet, une telle justice morale se révèle également dans d'autres films de violence de cette époque. Nous pouvons observer qu'à la dernière séquence du film *Il était une fois en Amérique*³¹³, le personnage méchant, Maximilian Bercovicz, dit *Max*, confesse à David Aaronson, dit *Noodles*, le protagoniste du film, des remords pour la trahison de l'amitié, avant de se suicider en se jetant dans un camion-broyeur d'ordures ménagères. Par ailleurs, le protagoniste du film *Les Affranchis*³¹⁴, Henry Hill, qui aspire à être gangster depuis son enfance, se débarrasse ses liens avec le mafia et retourne finalement à une vie normale d'un homme ordinaire après avoir fait des adieux à sa vie de gangster. Bref, en accompagnant le remplacement de la censure cinématographique par la classification cinématographique, la justice poétique et l'exigence de légitimité se voient disparus dans les films de violence parsemés des images de la violence de bande, gratuite, où drogue et sexualité jouaient un rôle décisif, y remplace, une justice morale qui paraît combler une lacune légale. Cependant, cette justice morale est si ambiguë que le bien n'est pas toujours récompensé et le mal n'est pas obligé d'être puni, contrairement à toute

scénario, et reçoit d'ailleurs aussi sept nominations dans d'autres catégories .

³¹³ *Il était une fois en Amérique* (titre originel : *Once Upon a Time in America*) est le dernier film réalisé par Sergio Leone sorti en 1984. Il parle de la Prohibition aux années soixante, quarante-cinq ans des vicissitudes dramatiques du mafieux *Noodles* et de ses amis, du ghetto juif de leur enfance vers les plus hautes sphères du crime organisé de New York.

³¹⁴ *Les Affranchis* (titre originel : *Goodfellas*) est un film de gangsters américain qui parle des vicissitudes des gangsters associés de la famille Lucchesse, Henry Hill et ses amis, couvrant une période de 1955 à 1980.

attente de la justice poétique.

Curieusement, le traitement du recyclage de la violence à l'écran, soit la justice poétique, soit la justice morale, recourt plus ou moins à la volonté de finir la violence avec la violence, et celle de l'ordre moral et répressif, cependant, n'est qu'une manière de la redoubler et de l'intensifier. La lutte contre la violence est elle-même une violence qui ne permet aucunement d'en finir avec la violence.³¹⁵ Au lieu de la diminuer, ou bien de l'éliminer, la lutte contre la violence au nom de la justice légale et morale renforce davantage l'acte de violence, et, partant, soulève l'enthousiasme de la violence. Pour cela, la réprobation de la violence s'attache toujours à l'enthousiasme de la violence, et ce cercle vicieux donne lieu à une escalade de la violence au cinéma.

En fait, l'escalade de la violence au cinéma due à l'application de la classification cinématographique donne naissance à l'esthétique de violence au cinéma qu'il faut remonter au moment de la mise en scène du film *Bonnie et Clyde*³¹⁶. Ce film américain réalisé par Arthur Penn en 1967 est couronné de succès, ouvrant une époque de Nouvel Hollywood qui brisa plusieurs tabous cinématographiques. Il encouragera d'autres réalisateurs à faire des films où sont représentées des scènes de violences ou de sexe. En tant que film culte en violence dont la scène finale est emblématique à l'époque, considéré comme une des scènes de mort les plus sanglantes de toute l'histoire du cinéma, *Bonnie et Clyde* pose la première pierre de l'esthétique de violence, et contribue à prendre forme ses modes et ses caractères.³¹⁷ De plus, le succès d'estime de cette œuvre lance également un défi à la domination du *Code Hays* mettant en vigueur pendant quelques décennies dans le domaine cinématographique, et le touche finalement à son terme. Peu après, le film *La Horde sauvage*³¹⁸, sorti en 1969, prend le relais et développe d'avantage l'esthétique de violence au cinéma. Dès lors, le film de violence se met en route à Hollywood.

³¹⁵ Olivier MONGIN, *La violence des images ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, pour une vue d'ensemble dans la 3e partie: *Recyclage de la violence: Martin Scorsese et Stanley Kubrick*.

³¹⁶ *Bonnie et Clyde*, titre originel en anglais : *Bonnie and Clyde*, est un film de culte américain réalisé par Arthur Penn en 1967, d'après l'histoire de la vie de Bonnie et Clyde.

³¹⁷ Le film *Bonnie et Clyde* a été sélectionné pour être conservé à la Bibliothèque du Congrès aux États-Unis pour son « importance culturelle, historique ou esthétique » en 1992.

³¹⁸ *La Horde sauvage*, titre originel en anglais : *The Wild Bunch*, est un film américain réalisé par Sam Peckinpah, sorti en 1969.

Pendant les années 1970 et les années 1980, le marché du film à Hollywood s'est inondé de films dont la plupart devenaient des œuvres les plus classiques du film de violence, de celui de gangster, de celui noir et de celui de crime, s'inscrivant même dans les classements des meilleurs films de l'histoire du cinéma pour leur importance culturelle, historique ou esthétique, tels que *Orange mécanique*³¹⁹ (en 1971), *Taxi Driver*³²⁰ (en 1974), *Le Parrain 1* (en 1972), *Le Parrain 2* (en 1974) et *Le Parrain 3* (en 1990)³²¹, *Scarface*³²² (en 1983), *Il était une fois en Amérique* (en 1984), *Platoon*³²³ (en 1986), *Full Metal Jacket*³²⁴ (en 1987), et *Les Affranchis*. Couronnés de succès et de distinctions, ces films de violence classiques mettent aussi en vedette leurs protagonistes et leurs réalisateurs. Grâce aux chefs-d'œuvre, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Olivier Stone font carrière dans le Septième art.

L'escalade de la violence au cinéma provoque d'ailleurs à la résurgence du film d'exploitation qui se voit toujours sous-jacent et en marge de la culture cinématographique, témoigne de l'influence profonde que le film d'exploitation a pu avoir sur l'art cinématographique. Sous l'impulsion de la généralisation de la classification cinématographique, il y a lieu d'établir la délimitation du genre du film d'exploitation même si elle n'est pas tellement précise. Le film d'exploitation, « soit des films de genre à caractère populaire et commercial, à budget moyen, faible ou dérisoire, et, la plupart du temps, ignorés ou méprisés par la majorité des critiques ou des instances de

³¹⁹ *Orange mécanique*, titre originel en anglais : *A Clockwork Orange*, est un film d'anticipation britannique écrit et réalisé par Stanley Kubrick, sorti à l'écran en 1971. A la classe dans les films d'anticipation, il est également considéré comme une satire de la société moderne. Il est aussi un peu futuriste, très violent, très psychologique, teinté de drôle et dramatique.

³²⁰ *Taxi Driver*, est un film psychologique américain réalisé par Martin Scorsese, sorti en 1976. Avec les nominations des Oscars et la Palme d'or du Festival de Cannes, il est cité par les critiques, les réalisateurs et les spectateurs comme l'un des plus grands films de tous les temps, et l'un des meilleurs films.

³²¹ *Le Parrain*, titre original en anglais : *The Godfather*, est une série des films américains réalisés par Francis Ford Coppola, produits par les studios Paramount, dont *Le Parrain 1* est sorti en 1972, *Le Parrain 2* est en 1974, et *Le Parrain 3* est en 1990. Il est considéré comme l'un des plus grands films du cinéma mondial et un des plus influents dans le genre des films de gangster.

³²² *Scarface* est un film américain, réalisé par Brian De Palma, sorti en 1983. En raison de la violence et le langage grossier utilisé à l'écran, le film *Scarface* a provoqué des critiques, se situant même au rang de film culte dans le genre film de gangsters.

³²³ *Platoon* est un film de guerre américain écrit et réalisé par Olivier Stone, sorti en 1986. L'action se déroule pendant la guerre du Viêt Nam, fondée sur la base de l'histoire personnelle du réalisateur, pendant laquelle il a été blessé à plusieurs reprises.

³²⁴ *Full Metal Jacket* est un film de guerre britanno-américain réalisé par Stanley Kubrick, sorti en 1987. Il se compose de deux parties distinctes : le camp d'entraînement et le champ de guerre, ayant affaire à deux mondes totalement étrangers l'un à l'autre, à deux formes de traitement de la violence qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre.

légitimation, au moment de leur sortie »³²⁵, est un type de film réalisé en évitant les dépenses des productions de qualité et en visant l'exploitation commerciale pour attirer le public. Cette délimitation correspond, plus ou moins, à la notion de « cinéma bis » en France, ou à celle plus floue de « cinéma de second rayon », ou encore à celle de « paracinéma ». Son aire historique est couverte des années cinquante jusqu'à l'époque contemporaine. Ces films d'exploitation reposent souvent sur un scénario basé sur les interdits et les tabous de la société, notamment le sexe, la violence, la drogue, la nudité, les monstres, le gore, les instincts de destructions et de rébellion et les mutilations, faits avec peu ou pas d'attention à la qualité ni au mérite artistique mais dans la perspective d'un bénéfice rapide. Ce genre du film d'exploitation comprend une multitude de sous-genres, dont le film de Shockexploitation (thème choquant), le film de Slasher (tueur psychopathe tuant un groupe d'individus), et W.I.P (film de prison pour femmes) sont inclus le plus souvent des images surnaturelles, un sang d'images, et un jet sanglant, bref, des scènes de la violence et de la cruauté extraordinaires aussi dans la tête de poète que dans celle du spectateur. En ce cas, la plupart des films d'exploitation aborde plus ou moins la sphère des films d'horreur. Qu'il soit étonnant, son moyen d'expression mettant la violence en scène sans scrupule a une certaine influence sur la production de films de genre commerciaux à l'époque, et transparaît à travers des produits classiques du film d'horreur des années 1970 et 1980, tels que *L'Exorciste*³²⁶ (en 1973), *Massacre à la tronçonneuse*³²⁷ (en 1974), *The Rocky Horror Picture Show*³²⁸ (en 1975), *Shining*³²⁹ (en 1980), et *La Mouche*³³⁰ (en 1986), etc.

³²⁵ Laurent AKNIN & Lucas BALBO, *Les classiques du Cinéma Bis*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013, p. 9, 2^e éd..

³²⁶ *L'Exorciste* est un film d'horreur américain réalisé par William Friedkin, sorti en 1973.

³²⁷ *Massacre à la tronçonneuse*, titre original en anglais : *The Texas Chain Saw Massacre*, est un film d'horreur américain réalisé par Tobe Hooper, sorti en 1974. Il bénéficie d'une ressortie en 2014 après un réétalonnage des couleurs et du son.

³²⁸ *The Rocky Horror Picture Show* est un film musical américain de Jim Sharman, sorti en 1975, vise à rendre un hommage parodique aux films de science-fiction, d'horreur et de série B, mais un échec commercial au moment de sa sortie.

³²⁹ *Shining*, titre original en anglais : *The Shining*, est un film d'horreur américano-britannique réalisé par Stanley Kubrick, sorti en 1980.

³³⁰ *La Mouche*, titre original en anglais : *The Fly*, est un film américain réalisé par David Cronenberg, sorti en 1986.

Section IV

LA VIOLENCE AU FILM NÉO-NOIR

A l'aube des années 1990, on a ouvert une nouvelle horizon de la représentation de la violence au cinéma : la violence au film néo-noir. Comme produit en marge de l'industrie hollywoodienne, le film témoigne d'un genre dynamique qui se renouvelle sous l'impulsion créatrice des jeunes réalisateurs à la recherche de nouveaux champs d'expression. Attendu la limitation du recours possible aux innovations techniques, les réalisateurs renouent avec la tradition narrative du film noir, à l'aide d'emprunter des techniques narratives au film noir, dont le flash-back et la voix-off, de s'inspirer de situations classiques, et de reprendre des personnages types tel que gangster, mais ne se contente jamais de reproduire à l'identique un genre filmique antérieure. À la reconnaissance des conventions du film noir, une distance temporelle et idéologique au film néo-noir a infléchi les sens vers l'ironie. En tant que critique compétent du film *Sang pour sang*³³¹, le premier film rattaché au néo-noir, Laurent Vachaud essaie de définir les critères du film néo-noir dans un article intitulé « Le Rouge et le noir » paru dans la revue *Positif* en 1996³³². Selon lui, le « néo-noir » est une manière de réécriture du film noir s'accompagnant d'un traitement parodique. Il y a trois éléments, précise-t-il, déterminent la transformation des codes du film noir et donnent naissance au néo-noir : le cinéma d'épouvante a contaminé le film noir, l'usage du sang constitue un élément déterminant de la stylisation ; la parole est utilisé comme moteur du récit et contrepoint ironique à l'action : des retournements de situation renouvellent les structures narratives et prennent à contre-pied les attentes spectaculaires.³³³ A l'évidence, le film néo-noir est un acte

³³¹ *Sang pour sang*, titre original en anglais : *Blood simple*, est un film américain réalisé par Joel Coen, et produit par Ethan Coen, sorti en 1985.

³³² Laurent Vachaud, « Le Rouge et le noir » dans *Positif* n°420, février 1996, p. 78 – 80.

³³³ *Ibid.*, p. 78.

parodique par rapport à la réécriture de celui noir.

A travers de l'analyse des œuvres du film, dont des archétypes sont *Reservoir Dogs*³³⁴, *Man Bites Dog*³³⁵, *Pulp Fiction*³³⁶, *Tueurs nés*³³⁷, *Arnaques, Crimes et Botanique*³³⁸, *Kill Bill*³³⁹, et *Sin City*³⁴⁰, ainsi que des cinéastes contemporains du néo-noir, tel que Quentin Tarantino, nous pouvons apercevoir le rapport entre le cinéma et la psychologie sociale ou individuelle, dans le but d'interroger la condition humaine dans une société mutable. Le film néo-noir brave jusqu'aux lois du média qui le caractérise à l'aide de l'utilisation de la violence cinématographique comme mode de réflexion sur la place de l'individu dans la société. Il s'intéresse le plus souvent à la criminalité pour mettre à nu des fantasmes individuels pervers, une profonde frustration suscitée par l'écart qui grandit sans cesse entre le rêve et l'ordinaire du quotidien. Expression d'un élan artistique, la violence des images informe l'esthétique néo-noire et contribue à révéler les pulsions incontrôlables qui surgissent du plus profond de l'humain. Par rapport à la censure sexuelle, la violence au film néo-noir interroge plutôt les conventions morales et esthétiques de la représentation.³⁴¹ A la mise à l'écart de la culture rationnelle, il met en accent l'expérience sensorielle, et des tabous brisés nous permet de prendre conscience du pouvoir de l'image.

Le film néo-noir a fait de la violence un spectacle, exposant la cruauté des gestes avec le choc des images, des couleurs, et des sons. L'atténuation du recours moral à la violence dénote, en contrepoint, l'intensification du plaisir sensoriel qui est à la place de l'estimation morale et du principe rationnel. Grâce à une multitude d'effets visuels et

³³⁴ *Reservoir Dogs* est un film américain réalisé par Quentin Tarantino, sorti en 1992. Il est considéré d'un première réalisation ayant la marque de fabrique de Tarantino dans ses thèmes et son esthétique : dialogues stylisés, narration non linéaire, références à la pop culture, violence et langage vulgaire.

³³⁵ *C'est arrivé près de chez nous*, titre original en anglais : *Man Bites Dog*, est un documentaire parodique belge en noir et blanc de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, sorti en 1992.

³³⁶ *Pulp fiction* est un film de gangsters américain réalisé par Quentin Tarantino, sorti en 1994.

³³⁷ *Tueurs nés*, titre original en anglais : *Natural born killers*, est un film américain réalisé par Olivier Stone, sorti en 1994.

³³⁸ *Arnaques, Crimes et Botanique*, titre original en anglais : *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, est un film britannique réalisé par Guy Ritchie, sorti en 1998.

³³⁹ *Kill Bill* est une série de films d'art martial américain réalisé par Quentin Tarantino, dont *Kill Bill : Volume 1* est sorti en 2003, et *Kill Bill : Volume 2* en 2004.

³⁴⁰ *Sin City* est un film américain réalisé par Frank Miller et Robert Rodriguez avec une participation de Quentin Tarantino, sorti en 2005.

³⁴¹ Delphine LETORT, *Du film noir au néo-noir, Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941 – 2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010, pour une vue d'ensemble de la troisième partie.

sonores, le spectateur, à son mode individuel de perception, se laisse bousculer par l'ensemble de sensations étrangères qui s'imposent à lui. Contraire au plaisir machinal et gratuit cultivé par l'ensemble des médias, l'expérience de la violence au néo-noir provoque les sens pour lutter contre l'indifférence. L'esthétique néo-noire vise à reconstruire la relation entre le film et le spectateur, en déconstruisant les codes de la narration classique qui subordonne le spectateur à l'image. Sans besoin de justifier ni de moraliser le recours à la violence dans le spectacle cinématographique, elle est devenue un mode d'expression apprécié par des spectateurs sensibles aux modulations sonores de la musique qui accompagne la chorégraphie des gestes.

Par le moyen du montage serré et de la musique rythmée, la violence est devenu le moteur de tout film d'action, avec l'accélération du rythme du film. Elle entretient donc l'attention du spectateur, et force les émotions. Etant donné que aucune censure n'interdit plus la représentation de la violence, la liberté de ton du néo-noir permet le spectateur de réfléchir à la violence plurielle tant gratuite que défensive. De manière significative, *Sailor et Lula*³⁴² joue du lien entre la tonalité d'une scène, les couleurs de l'image et la composition de la bande sonore s'accompagnant de la chorégraphie, pour éveiller des sensations ou cerner une émotion³⁴³ : La danse de Sailor et Lula dans une boîte de nuit symbolise une libération des pression d'un entourage hostile provenant de la mère de Lula qui lance un tueur à la poursuite des amants en fuite ; les filtres rouges et bleus, les mouvements désordonnés d'une caméra qui reproduit les mouvements de tête d'un danseur emporté par un rythme endiablé contribuent à exprimer un sentiment de leur révolte, écorchés vifs par une histoire personnelle marquée dès l'enfance par la violence, et cache une tendresse profonde...

A part la représentation de la violence au spectacle cinématographique, le film néo-noir fait d'ailleurs ressortir l'absurdité des gestes et des pensées que la violence exprime. Le réalisateur joint souvent à la violence physique une violence verbale qui neutralise l'émotion, et la parole, utilisé en contrepoint de l'action, vise à déréaliser le

³⁴² *Sailor et Lula*, titre original en anglais : *Wild at Heart*, est un film thriller américain de David Lynch, sorti en 1990.

³⁴³ Jean Cazeneuve, *La Société de l'ubiquité*, Paris, Editions Noël, 1972, p. 124.

spectacle de la cruauté.³⁴⁴ L'esthétique néo-noir qui détermine la représentation de la violence conduit le spectateur non plus à se projeter dans le personnage du bourreau ou de sa victime, mais plutôt à se distancier et à juger les effets de cette violence caricaturale.

La scène d'ouverture du film *Reservoir Dogs* où se déroule une discussion tendue entre huit gangsters au sujet du pourboire qui mène le spectateur à un coup théâtral du hold-up, est surtout l'occasion d'affrontements verbaux qui ne donnent aucun indice quant à la suite du film. Le spectateur n'est donc psychologiquement pas préparé au spectacle de la violence qui l'attend. Par ailleurs, ce hold-up a lieu d'une manière hors champs, étant le sujet de conversations tout au long du film. Telle une opération virtuelle ou imaginaire nous provoque même à en douter. En ce cas, le verbe et l'humour s'accompagnent d'une violence perçue d'abord comme parodie théâtrale, le geste inattendu allant de pair avec le verbe. Seules les discussions des gangsters y fournissent les indices nécessaires au spectateur, laissant transparaître une scène théâtrale de la violence qu'il recompose en son tête. De cette manière, la représentation tire les personnages vers le grotesque et la caricature, tandis que la violence mise en scène n'atteint pas l'effet du réel.

Une autre technique à l'esthétique du néo-noir permet aussi de mettre en accent la distance qui écarte le spectateur des effets de la violence du réel à l'aide de la chorégraphie du film. De même que la scène de l'assassinat alterne avec celle du baptême du nouveau-né au film *Le Parrain* de Francis Ford Coppola, Quentin Tarantino s'amuse à mettre en scène la cruauté des hommes dans un spectacle qui va à l'encontre des attentes de spectacle car il juxtapose des scènes d'un ordinaire banal à une violence extraordinaire. De fait, le spectateur est pris au dépourvu par l'irruption soudaine de l'horreur dans un film dont le ton, plutôt humoristique, ne saurait être prétexte à ce déchaînement de brutalité. Comme Marcel Rodriguez le dit, « La violence de *Reservoir Dogs* est prétexte à un effet purement rhétorique », à « un effet de gag comique », débarrassé de toute

³⁴⁴ Francis Vanoye, « *Cinéma de la cruauté ?* », dans Camille Dumoulié (dir.), *Les Théâtres de la cruauté*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000, p.201.

dimension morale ou métaphysique.³⁴⁵ Quentin Tarantino réussit à mêler la violence et l'humour dans ses films hybrides.

Le film néo-noir vise à reconstruire un nouveau mode d'expression de la violence à l'écran, par où il détruit le pouvoir tragique des images violentes de façon que la violence se révèle en toute froideur, avec une horreur qui n'est plus seulement l'effet de la mise en scène. Contrairement à la narration classique qui subordonne le spectateur à l'image, l'esthétique du néo-noir est devenue un mode d'expression apprécié par des spectateurs sensibles aux effets sonores, à la chorégraphie subtile, et est déplacée au niveau du verbe qui guide l'imagination vers l'horreur, obligeant la conscience à faire face à l'obscénité des images formées par l'association des idées. La parodie du néo-noir mêlant la violence et l'humour crée souvent une distance destinée à écarter le spectateur de l'effet de la violence du réel, dégage le spectateur de toute dimension morale, se dispensant du recours moral à la violence dans le spectacle.

Bien que son mode d'expression caricatural et parodique lui procure de nombreux critiques, le film néo-noir est quand même adopté par le mainstream (courant principal) cinématographique. Surtout à partir des années 1990, un certain nombre des films néo-noirs ont connu un grand succès, dont une série des œuvres filmiques de Quentin Tarantino lui se font connaître dans le milieu du cinéma à l'aide de leurs nominations. Le film *Reservoir Dogs*, présenté en compétition aux festivals de cinéma, a remporté plusieurs récompenses, tandis que le film *Pulp Fiction*, récompensé par la Palme d'or au Festival de Cannes 1994, ainsi que par l'Oscar du meilleur scénario original 1995, est considéré comme l'un des principaux représentants du cinéma postmoderne. En quelque sorte, c'est ce premier qui ouvre la voie du succès pour ce dernier, et ce dernier établit définitivement la réputation de Tarantino. Ces œuvres couronnés de succès font leur réalisateur réaliser finalement son rêve de jeune réalisateur en devenant le président du jury du Festival de Cannes et récompenser de la Palme d'or. D'ailleurs, la réalisation avec

³⁴⁵ Pascal Bonitzer, « Entretien avec Bernard Sichère et Marcel Rodriguez », dans Marc Buffat, Marcel Rodriguez et Bernard Sichère (dir.), *Textuel n°31, Le Cinéma et le mal*, Paris, Publication de l'UFR « Science des Textes et documents » de Paris 7 Denis-Diderot, p. 104-105.

un brillant succès d'un autre film néo-noir, - *No Country for Old Men*³⁴⁶ -, réalisé par les frères Coen, quatre fois oscarisé dont meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur dans un second rôle et meilleur scénario adapté, annonce la reconnaissance officielle du film néo-noir dans le milieu du cinéma par rapport à sa situation en marge à la naissance.

Effectivement qu'il se voit une escalade d'effets spéciaux de violence qui montre de plus en plus des corps mutilés, ou en décomposition, allant de pair avec la transformation du mode d'expression de la violence à l'écran. On n'en semble sortir ni d'une manière utopique ni de celle révolutionnaire, la violence ne peut donner lieu à des inversions susceptibles de l'annuler. Pour ainsi dire, on est pris dans une violence dont il n'est guère concevable de s'échapper. On peut devenir un salaud sans l'avoir voulu, on peut sombrer dans la violence sans l'avoir désiré. Mais la violence est aussi une tension physique qui libère ou tire vers la mort : elle est à l'origine de la naissance comme de la mort, ce que met bien en scène le parallélisme des séquences de bagarre et d'accouchement.³⁴⁷ On peut être la victime de sa propre violence, de cette violence qui fait peur parce qu'elle surprend, prend à l'improviste. L'excitation visuelle des actes criminels ne sont plus justifiés que par le seul engrenage des pulsions. Donc, la censure cinématographique, visant à l'interdit de la création de la sympathie pour le criminel et de la présentation en détail du crime qui ont tendance à inspirer au spectateur un désir d'imitation, donne lieu à la construction du film interdit au spectateur cette complaisance généralement associée à sa situation rassurante dans une salle de cinéma, car elle le plonge dans un univers où prévaut la logique du pervers, pour ainsi dire, un raisonnement d'emblée biaisé par un imaginaire malade.

Une mutation de la production cinématographique et la censure cinématographique au sujet du mode d'expression de la violence nous permet de faire preuve de trois genres distincts des « cinémas de la violence », qu'il s'agisse d'« un cinéma cru et réaliste qui ne

³⁴⁶ *No Country for Old Men*, littéralement en français : « *Pas de pays pour de vieux hommes* », est un film policier américain, réalisé par Joel et Ethan Coen, sorti en 2007.

³⁴⁷ Olivier MONGIN, *La violence des images ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.109.

cache pas pour autant son caractère de fiction », « un cinéma de dérision qui parvient à instituer la distance comme règle artistique », et « un cinéma – le seul à être vraiment contesté – qui met en images des actes de cruauté à la limite du supportable ». ³⁴⁸ Des interrogations qu'il faut alors lancer : peut-on contourner la censure cinématographique lors du tournage de ces « cinémas de la violence » où une violence qui se présente de plus en plus naturelle et intense ? comment mettre en scène la violence faisant face à la censure ou encore l'autocensure de film à travers certains films chinois, plus particulier que ceux de notre réalisateur, ZHANG Yimou, on verra peut-être comment il est concevable de réaliser le cours de la violence en images, illustrer le récit de la violence plus abstraite et plus ambiguë du texte original ? et l'analyse de ses modes d'expression de la violence à grand écran, tant à l'imitation d'autres grands maîtres dans le milieu du film que celui de son cru.

³⁴⁸ « Dans ce dernier cas de figure, sans même évoquer les snuff movies où le crime est réel, on peut donner l'exemple de l'un de ces films montrant la lente déchirure d'un ongle ou le taillage du visage », *ibid.*, p.10-11.

Chapitre III

L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE AU FILM CHINOIS

La violence à l'écran peut prendre naissance au film d'arts martiaux chinois au début de XX^e siècle. En tant que genre de trait de caractère chinois, le film d'arts martiaux chinois fait une grande vague au marché du film commercial de Chine. Durant les années 1928 à 1931, au moment de l'installation de l'industrie cinématographique en Chine, la production du film de long-métrage chinois a atteint 400 dont une forte pourcentage (presque 60%) sont aux films de sabre et mythique. Etant donné que la situation prépondérante du film occidental qui a gagné 85% de la part de marché du cinéma chinois en cette époque-là, le film de sabre et mythique était sans aucun doute un atout pour rivaliser avec le film occidental d'importation.³⁴⁹ Essentiellement que le film de sabre s'intéresse à tout ce qui a trait à l'art martial, dont une forte dramatisation de combat a rapport à la cruauté et à la violence.

De même que la promulgation du *Code Hays* aux Etats-Unis, le gouvernement de la République de Chine (1912 – 1949) a instauré un système du contrôle cinématographique pendant les années 1930, après avoir édicté le *Code de Censure du Film*³⁵⁰. Sous prétexte

³⁴⁹ Le progrès du film de sabre chinois semble avoir rapport à l'esprit belliqueux à la mode en cette époque-là en Chine. LU Hongshi(陆弘石) & SHU Xiaoming(舒晓鸣), *L'histoire du film de Chine*(« 中国电影史 »), Pékin, Culture et Art Éditions, 1998, pour une vue d'ensemble de la page 27 à 31.

³⁵⁰ *Code de Censure du Film*, « 电影检查法 ». À la traduction personnelle.

que le contenu du film est à la propagande de la violence et du crime, le film de sabre chinois se voit interdit au public. Dès lors, ce genre du film de forte trait de caractère chinois, d'origine Chine continentale, y est disparu, et est obligé de transférer à Hongkong, à Singapour, ou encore des diasporas chinoises d'Outre-mer, florissant dans tout le quartier des chinois à l'étranger. Ainsi, la disparition de la représentation de la violence à l'écran va de pair avec la prohibition du film de sabre chinois jusqu'au moment de la chute du régime de la République de Chine et du recul de l'armée nationale révolutionnaire du Kuomintang à Taïwan. L'instauration du pouvoir du communiste chinois, le remplaçant de Kuomintang en Chine continentale, annonce une censure plus stricte dans le domaine du film. Depuis 1949, on n'y trouve guère la violence en image qu'en une représentation respectueuse à certains films de guerre, véhiculés de l'idéologie communiste, visant à la propagande de la révolution prolétarienne.

Or, le film de sabre chinois qui est presque éradiqué en Chine continentale commence à prendre racine, fleurir, et puis porter des fruits dans tous les quartiers des diasporas chinoises d'outre-mer, plus particulier à Hongkong. *Un seul bras les tua tous*³⁵¹, réalisé par ZHANG Che, sorti en 1967, se produit comme le premier film de sabre hongkongais. Son box-office considérable fait d'emblé le succès le genre du film de sabre hongkongais, celui qui donne naissance à l'esthétique de violence du film de son cru, à la suite de l'incorporation et de la transformation des ingrédients des genres du cinéma traditionnel, qu'il s'agisse du policier, de l'horreur, de la comédie. Par là, l'acte de violence à grand écran qui présente de plus en plus d'effets spéciaux montrant des corps mutilés ou en décomposition attire l'attention du spectateur. On y voit des scènes de l'écartèlement, des milliers de flèche pénétrant le cœur, et de l'éviscération. Ce mode d'expression de la violence en image d'origine de l'inspiration du film de sabre chinois, auquel il se mêle des ingrédients de l'esthétique de violence hollywoodien, profite à développer un tel film de violence dont le film noir, le film policier, et le film de crime, etc., dans ces dernières décennies XX^e siècle, ouvrant une époque prospère du film hongkongais.

³⁵¹ *Un seul bras les tua tous*, titre original en chinois: « 独臂刀 », titre original en anglais : *One Armed Swordsman*, réalisé par ZHANG Che(张彻), produit par le *Shaw Brothers Studio*, sorti en 1967.

La violence ici qui est l'un des deux termes synonymes « d'interdit aux moins de 18 ans » en matière de la censure, le résultat d'un nouveau système de classification des films né le 10 novembre 1988, coexiste souvent avec le sexe au milieu de passages cruel et violent ainsi que des scènes les plus sadiques et misogynes, de quoi satisfait tout le goût avec comme seule base commune un sens de la transgression jamais vu dans la vie quotidienne. Bien que la violence au film hongkongais de cette époque, brutale, nauséuse et sadique aux extrêmes, soit pas du tout conçue pour un grand public, les résultats au box office ont pourtant prouvé que ce type de productions avait un large public local. Une telle violence immorale et antisociale, hybride de sadique et misogyne, est l'une des personnalités du cinéma hongkongais.

Cependant, le grand succès au box office de ce type de production cinématographique ne signifie pas pour autant que la colonie britannique est totalement un terrain libre susceptible d'une exemption de coupes. Prenons un exemple, *Un seul bras les tua tous*, le premier film de sabre mentionné ci-dessus, comme l'un des films les plus connus à Hongkong, subit ainsi de nombreux coups de ciseaux et sept scènes se retrouvent jetées à la poubelle. De plus, la scène de la scie de *The Big Boss*³⁵², recherchée par les fans de Bruce Lee³⁵³, surnommé le « Petit Dragon », depuis des décennies, est, durant ces années, certainement le cas le plus célèbre de censure liée à la violence. Néanmoins, finalement, de telles amputations sont restées rares des années soixante aux années quatre-vingt. Et durant cette décennie, il nous faut citer un autre célèbre cas, *School on Fire*³⁵⁴, le film hongkongais réalisé par Ringo Lam³⁵⁵, qui a subi, selon le réalisateur, quelque quarante coupes dues à la violence. Lors des années quatre-vingt-dix, ce type de production cinématographique hongkongais voit un net changement d'attitude avec

³⁵² *The Big Boss*, titre original en chinois « 唐山大兄 », réalisé par Luo Wei (罗维), est le premier film majeur de Bruce Lee. Son grand succès fait Bruce Lee, surnommé « petit dragon », une star dans toute l'Asie, puis dans le monde entier. Il est également le premier véritable film du genre arts martiaux classique couronné de succès énorme.

³⁵³ Bruce Lee, surnommé au nom de scène « le Petit Dragon » (en chinois 李小龙), est un artiste martial, réalisateur, acteur, producteur, scénariste sino-américain, jouissant d'une réputation mondiale, est né dans le quartier de Chinatown à San Francisco aux Etats-Unis en 1940, et mort à Hong Kong en 1973.

³⁵⁴ *School on Fire*, titre original en chinois « 学校风云 », est un film hongkongais réalisé par Ringo Lam, sorti en 1989.

³⁵⁵ Ringo Lam, en chinois « 林岭东 », est un réalisateur, producteur hongkongais, est né en 1955.

l'arrivée de films ultra-violents comme *Dr. Lamb*³⁵⁶, *The Untold Story*³⁵⁷, et *Red to Kill*³⁵⁸, qui ont tous subi de nombreuses coupes.

Au contraire de la colonie britannique(Hongkong) où la violence n'est pas un sujet majeur, avec laquelle on fait preuve d'une tolérance énorme, les autorités « rouges » de la Chine continentale n'a pas l'habitude de tolérer la transgression d'un tabou de la violence et tentent plutôt de la contrôler. Dans le domaine particulier du cinéma, tout le système de contrôle repose sur le principe de l'autorisation préalable dont des « visas d'autorisation » correspond à chaque étape de la production du film, qu'il s'agisse de la réalisation, l'importation, l'exportation, la distribution, la projection de films. Le contenu entraînant l'interdiction du film se réfère donc à l'article 25 du chapitre 3 du décret n°342 du Conseil des affaires d'État, dont l'alinéa premier, l'alinéa 6 et l'alinéa 7 abordent la censure à la violence au cinéma :

Article 25 contenu entraînant l'interdiction du film :

Alinéa premier. tout ce qui va à l'encontre des principes fondamentaux déterminés par la Constitution.

Alinéa 6, tout ce qui perturbe l'ordre public, déstabilise l'équilibre de la société.

Alinéa 7, tout ce qui encourage la pornographie, les jeux d'argent, la violence et toute incitation au crime.³⁵⁹

Comme l'indiquent l'alinéa 6 et l'alinéa 7 mentionnés ci-dessus, on s'exprime clairement le contenu au sujet de la censure de la violence au film, qu'il comprend l'encouragement de la violence et l'incitation au crime qui perturbe l'ordre public,

³⁵⁶ *Dr. Lamb*, titre original en chinois « 羔羊医生 », est un film d'horreur et de crime hongkongais, réalisé par Danny Lee(李修贤) et Billy Tang(邓衍成), sorti en 1992.

³⁵⁷ *The Untold Story*, titre original en chinois « 八仙饭店之人肉叉烧包 », est un film crime et thriller hongkongais, réalisé par Herman Yau(邱礼涛), sorti en 1993. Il est adapté d'une calamité de l'extermination d'une famille impliquant dix morts.

³⁵⁸ *Red to Kill*, titre original en chinois « 弱杀 », est un film de crime hongkongais, réalisé par Billy Tang(邓衍成).

³⁵⁹ Référence à l'Annexe « Réglementation concernant les films. Décret n°342 du Conseil des affaires d'État », Texte original : « 第二十五条 电影片禁止载有下列内容：(一) 反对宪法确定的基本原则的；[...] (六) 扰乱社会秩序，破坏社会稳定的；(七) 宣扬淫秽、赌博、暴力或者教唆犯罪的； », à la traduction d'Isabelle ANSELME.

déstabilise l'équilibre de la société. Bien que le contenu concernant l'infraction aux principes fondamentaux déterminés par la Constitution dans l'alinéa premier soit ainsi particulièrement vaste et abstrait, la violence et le crime sont implicitement deux sujets majeurs nuisant aux principes fondamentaux de la Constitution. En fait, l'interprétation de la notion de la réglementation de censure cinématographique dépend toujours des autorités, ce qui implique des incertitudes. Les autorités chinoises sont toujours prudentes en matière de la représentation de la violence et du crime au public ayant un impact sur la perturbation de l'ordre public, le déséquilibre de la société, la déchéance morale, et la décadence culturelle. L'interprétation arbitraire des autorités, simultanément sous la direction de certains institutions indépendantes dont l'AERFT(l'Administration générale de la presse, Publication, Radio, Film et la télévision), le Conseil des affaires d'États, et le département de la propagande du PCC(Parti Communiste de Chine), produit beaucoup d'incertitudes de la censure du film, celles qui conduisent donc à un risque pour l'investissement, auquel il convient d'ajouter l'insécurité juridique qui en découle envers des cinéastes.

Etant donné les conditions de contrôle des films, rien dans les textes juridiques ni dans la pratique ne garantit au réalisateur un recours contre la décision prise par les autorités de censure en Chine, comment notre réalisateur, ZHANG Yimou, peut-il mettre en scène la violence tant physique que psychologique sous la férule de la censure stricte et arbitraire qu'il soit incontournable ? Autrement dit, son art d'adaptation et ses techniques cinématographiques pour la mise en scène de la violence à l'écart de la censure du film ? Comment peut-il d'ailleurs surmonter le dilemme auquel notre réalisateur se trouve confronté pour montrer la violence sans en devenir complice, à l'aide de réduire les inhibitions à l'égard de comportements agressifs, permettant de rassurer le spectateur et de conforter dans ses croyances moralement correctes ? Des procédés cinématographiques et des modes principaux d'expression de la violence au film de ZHANG Yimou s'exprimeront donc dans les chapitres suivantes.

Chapitre IV

***KEEP COOL* : UN MODE D'EXPRESSION PARODIQUE ET HUMORISTIQUE DE LA VIOLENCE**

En tant que l'art audiovisuel, le Septième art excelle à faire sensation vivement passionnante au spectateur, par le moyen des procédés cinématographiques et du langage du film tels que l'image, du son, du mouvement, de la musique, et de la chorégraphie, etc.. Submergé par des effets visuels et sonores qui agressent son mode individuel de perception, le spectateur se laisse bousculer par le faisceau de sensations étrangères qu'expose la cruauté des gestes à l'écran qui s'imposent à lui. Donc, la représentation de la cruauté et de la violence d'une manière audiovisuelle est toujours susceptible de donner lieu à la censure plus stricte que celle de texte, car la violence en image est si impressionnante et spectaculaire qu'elle suscite une forte sensation du spectateur, celle qui provoque une malaise psychologique chez le spectateur. Ainsi, tout ce que notre réalisateur essaie au cours de l'adaptation cinématographique a pour effet d'atténuer l'inconfort de la perception de la cruauté à l'écran et de chercher un mode d'expression apprécié par des spectateurs sensibles aux modulations sonores et visuelles de la représentation de la violence.

A part la représentation audiovisuelle sans déguisement de l'action violente à l'écran, le contexte et l'intention détermine également la manière de la perception de la violence

dans le film, les objets utilisés, tels que les armes et les paroles, et les détails mise en vedette appellent des réactions différentes de celles que pourrait susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel. Donc, il est observé que les modes d'expression de la violence dans les films de ZHANG Yimou s'efforcent non seulement de renouer avec la tradition narrative de la violence du film noir, mais également d'avoir recours possible aux innovations technologiques du film néo-noir, insérant avec originalité certains inventions dans l'adaptation cinématographique pour contourner la censure cinématographique bon gré, mal gré.

Parmi ses films adaptés, *Keep Cool* est plutôt un archétype éclectique qui manifeste la manipulation possible autorisée par toute mode d'expression de la violence à l'écran. Ce film est la première tentative du film commercial, ou presque de la comédie commerciale de ZHANG Yimou. Il montre des modes d'expression innovants de la violence, afin que la violence se fasse spectacle sans aucune censure. Par là, ZHANG Yimou nous donne une nouvelle dimension à la violence qui accompagne l'humour et la parodie que caractérise le film néo-noir, parvenant à atténuer l'intensité de l'action cruelle et rendre l'intention de la violence plus ambiguë. De plus, les objets utilisés (le couteau de cuisine emballé dans ce film), les paroles en ce qui concernent un projet détaillé sur l'acte violent, ainsi que des procédés techniques du film dont le mouvement désordonné de la caméra, la musique rythmée, la composition de la bande sonore, et la chorégraphie énergique, provoquent des réactions différentes du spectateur de celles que pourrait susciter une violence représentée dans le sens de mimétisme du réel. Autrement dit, grâce aux réactions similaires du sens à la perception, ZHANG Yimou réussit à mettre un mimétisme représenté à la place de la violence réelle à l'écran, et ces procédés techniques du film sur le sens du mimétisme de la violence représentée permettent de contourner la censure par rapport à la représentation de la violence à l'écran.

Enfin, il faut remarquer la propagande juridique et morale dans le film *Keep Cool*. Cette propagande juridique et morale y apparaît à deux fois, visant à mettre l'accent sur les repères moraux, et à dicter la règle juridique et un mode de pensée moralement correct

qui permettent de rassurer ou de conforter le spectateur dans ses croyances. Elle est une détermination de la tonalité principale qui s'adresse à lutter contre la violence en tout genre, l'action violente ou bien la parole violente. Cette position principale, toujours moralement correcte, est un atout pour rassurer le spectateur à la perception de la cruauté et contourner la censure cinématographique des autorités à la représentation de la violence à l'écran.

Les modes d'expression de la violence ci-mentionnés à l'adaptation cinématographique du film *Keep Cool* qu'il s'agisse du mouvement désordonné de la caméra, des objets utilisés, des paroles violente mise à la place de l'action violente, ainsi que de la composition de la bande sonore, de la musique et de la chorégraphie, auxquels il convient d'ajouter, *last but not least*, la propagande juridique et morale, s'expriment dans les sections suivantes.

Section I

LA DRAMATISATION À L'ADAPTATION DU FILM

En tant qu'un coup d'essai du film commercial de ZHANG Yimou, *Keep Cool*, sortie en 1997, est une comédie commerciale qui conte d'un ton humoristique et parodique une histoire où se mélange l'amour et la vengeance :

un jeune homme, petit libraire, Zhao Xiaoshuai(赵小帅)(le protagoniste), courtise envers et contre tout son ancienne amante, An Hong(安红), même si elle l'a déjà abandonné. Néanmoins, le nouveau compagnon de ce dernier(An Hong), Liu Delong(刘德龙), un homme d'affaires de succès, envoie bourrer Zhao Xiaoshuai de coups de poings et de pieds, dans le dessein de l'avertir de ne pas harceler An Hong. Pendant la bagarre,

Zhao Xiaoshuai s'empare du sac d'ordinateur d'un passant dans le désordre et le lance sur ceux qui l'attaquent. L'ordinateur dans le sac qui est en guise de l'arme pour le contre-attaque, a volé en éclats.

Après la bagarre, ce jeune homme blessé clame la vengeance, tandis que ce passant, le possesseur de l'ordinateur qui s'appelle Zhang Qiusheng(张秋生), réclame une indemnité de l'ordinateur abîmé. Donc, Zhang Qiusheng vient chercher Zhao Xiaoshuai, lui réclame avec insistance l'indemnité de l'ordinateur. Après des échanges à plusieurs reprises, ils se mettent d'accord. Zhang Qiusheng accompagne Zhao Xiaoshuai à la société de Liu Delong pour le règlement final de l'indemnité. Lors qu'ils y arrivent, Zhao Xiaoshuai attaque soudainement Liu Delong, son rival et son ennemi, en donnant un coup de couteau de cuisine qu'il a caché dans un sac plastique noir. Ce coup de théâtre qui tombe à l'improviste stupéfie Zhang Qiusheng, lui, il saisit Zhao Xiaoshuai à bras le corps de sorte que Liu Delong puisse s'enfuir. Cet attentat inachevé mène l'agresseur à la condamnation de la détention criminelle de sept jours.

Après sa libération, Zhao Xiaoshuai, à la persuasion avec insistance par Zhang Qiusheng et à la promesse d'une indemnité considérable (50,000 yuans), fait semblant d'arriver à une entente avec Liu Delong, renonçant à exercer sa vengeance sur lui. Finalement, les trois hommes conviennent de régler tout dans un restaurant.

Lorsqu'ils attendent Liu Delong au restaurant, Zhao Xiaoshuai revient sur la vengeance, ayant l'intention de donner un coup de couteau à Liu Delong. Cependant, Zhang Qiusheng s'efforce de l'empêcher. Après des tentations échouées de prévenir Liu Delong qui n'y arrive pas encore, Zhang Qiusheng essaie de simuler d'être fou, de sorte à attirer les policiers pour interrompre un attentat prémédité de Zhao Xiaoshuai. Attendu sa folie, il est lié à une chaise à la pièce dans l'étage supérieur, et par là, il est torturé par un cuisinier à cause du malentendu. Du côté de Zhao Xiaoshuai, il attend seul Liu Delong en bas. Lors de leur conversation, Zhao Xiaoshuai est prêt à mettre le couteau de cuisine au clair, dans l'intention de donner son interlocuteur un coup de couteau. Soudainement, le boîte de haut-parleur tombe, et blesse Liu Delong à la tête. Attendu que son ennemi et

rival blessé est envoyé à l'hôpital, la vengeance violente de Liu Delong touche à son terme d'une manière ridicule, qu'on ne sait s'il faut rire ou pleurer. Sur le coup, le foule au restaurant se voit dans le chaos, d'où on trouve que Zhang Qiusheng, qui perd l'esprit, en culotte, crie vengeance et menace de tuer le cuisinier de restaurant qui vient de le torturer et l'humilier. Afin de cesser le crime, Zhao Xiaoshuai, notre protagoniste, force Zhang Qiusheng à mettre bas le couteau de cuisine. Cependant, son attitude provocante irrite davantage cet insensé, au lieu de le calmer, et celle qui l'incite à trancher la main de Zhao Xiaoshuai d'un coup de couteau de cuisine. Ironiquement, un homme raisonnable, qui se consacre toujours à résoudre le litige d'une manière pacifique, devient un fou dépassé, tandis que l'autre qui a l'intention de faire la vengeance par le moyen de la violence se charge d'empêcher le crime pour protéger des innocents.

En fait, *Keep Cool* est un film qui est adapté d'un roman dénommé *Wan Bao Xin Wen* (*Le Journal du Soir*, en caractère chinois 晚报新闻)³⁶⁰, dont l'auteur est Shu Ping(述平), celui qui est également le dramaturge de ce film. Bien que le scénario du film *Keep Cool*, qui centre sur la vengeance, recourant à trancher la main avec le couteau de cuisine, soit similaire à celui de son texte d'origine, *Wan Bao Xin Wen*, les deux œuvres au mode d'expression différent s'avèrent individuellement leur propre manière de développer la trame du récit autour du traitement de la vengeance, dont la cause, la manière et le dénouement.

Selon la description du texte originel, De Meng(德蒙) a battu Chen Yunhui(陈云辉), le héros du roman, et ce dernier, qui crie vengeance, se rendra à la société où travaillent Deng Meng et sa femme An Hong(安红) le lendemain, dans le dessein de l'abattre avec un couteau de cuisine. Face à la menace violente, De Meng s'enfuit et se cache chez son amante, l'infirmière à la campagne. Du fait de l'échec du projet de la vengeance, Chen Yunhui, fâché et indigné, tranche la main de Liu Daming(刘大明) avec le couteau, car ce dernier l'irrite mal à propos.

Par rapport au texte originel, le film *Keep Cool* se déroule autour de deux thèmes,

³⁶⁰ Shu Ping, *Wan Bao Xin Wen*(*Le Journal du Soir*, 晚报新闻), dans *L'Écrivain* n°9, 1993, p. 4 - 21.

qu'il s'agisse de l'amour et de la vengeance. L'acte de l'amour s'ouvre par une séquence d'un conflit des rivaux d'amour, d'où le héros, Zhao Xiaoshuai, est battu par son rival d'amour, Liu Delong, dont l'héroïne, An Hong, est la fille à la poursuite pour eux. Ce conflit entre les deux rivaux sert de détonateur qui déclenche le fil conducteur de l'histoire, la vengeance. Et l'intervention subtile d'un personnage important, Zhang Qiusheng, à l'histoire, dramatise la trame de l'histoire de la vengeance, unifiant habilement les deux parties au processus de la vengeance. Par là, il se voit que Zhao Xiaoshuai qui veut trancher la main de Liu Delong, son rival et son ennemi, est coupé par Zhang Qiusheng, l'homme qui tente de l'empêcher de commettre un acte de la vengeance violente, alors que Zhang Qiusheng, qui essaie toujours de contrarier Zhao Xiaoshuai de commettre un crime violent, blesse pourtant la main de Zhao Xiaoshuai par un coup de couteau de cuisine. Donc, l'intrigue du film adapté *Keep Cool* est très bien construite, s'avère plus dramatisée, et son déroulement est plus logique que celle de son texte originel. Bref, la dramatisation de l'intrigue du film permet de développer l'histoire d'une manière humoristique et parodique, par laquelle la vengeance violente se transforme donc en comédie.

A l'égard de la composition des personnages, le texte originel crée des personnages mal en corrélation. Il décrit la figure d'une jeune ouvrier, dénommé Chen Yunhui, petit, timide, silencieux, et banal. Lorsqu'il est battu par son rival amoureux, il a envie de se venger de lui. Néanmoins, après l'échec de son projet de vengeance, lui, fâché et indigné, il manifeste méchant et agressif, attaque Liu Daming, un homme innocent qui l'irrite mal à propos. Il se voit que ces trois personnages sont assez indépendants au cours du développement de l'histoire, comme s'il n'y ait peu de lien entre la violence et la vengeance. Par manque de logique inhérente, cet événement de la vengeance se réduit donc en la violence gratuite, et l'histoire du texte originel apparaît plutôt comme un journal du crime atroce.

Du côté le film *Keep Cool*, le réalisateur réussit à avancer la trame d'histoire par deux personnages clés, dont An Hong, l'héroïne d'histoire, sert de pivot de l'histoire d'amour,

par où a lieu le conflit de deux rivaux d'amour, alors que Zhang Qisheng sert d'intermédiaire de l'histoire de la vengeance. Ces deux histoire est en corrélation étroite, ceux qui développent ensemble l'intrigue du film jusqu'au dénouement. En un mot, la composition habile des personnages au film, spécialement l'intervention de deux personnages d'important comme le pivot du développement de la trame d'histoire, aide à mettre l'accent sur la dramatisation de la description d'histoire, relatant cette histoire de vengeance d'un mode d'expression humoristique et parodique, transformant le crime violent en comédie.

A l'exception de la dramatisation d'intrigue du film à laquelle se mêlent l'humour et la parodie, ZHANG Yimou tente de faire usage des techniques du film telles que la vibration de caméra, la composition de la bande sonore dont le rap traditionnel pékinois, les paroles, le gros plan d'expression du visage, et la musique rythmée, qu'on entrevoit certains indices au mode d'expression de la violence du film néo-noir³⁶¹, de manière à faire de la violence un spectacle sans aucune censure cinématographique des autorités et sans bouleversement, physique ou psychologique, par le faisceau de sensations de culpabilité qui s'imposent au spectateur. Nous essayons de mettre l'étude poussée à ces techniques filmiques de ZHANG Yiou sur le mode d'expression de la violence à l'écran dans les sections suivantes.

³⁶¹ « Le film néo-noir est une réécriture du film noir qui s'accompagne d'un traitement parodique », Laurent Vachaud essaie de nous donner la définition du film néo-noir dans un article intitulé « Le Rouge et le noir » paru dans la revue *Positif* en février 1996. Pour lui, *Sang pour sang* (Blood simple, Joel Coen, 1984) est le premier cas qui peut être rattaché au néo-noir. Le film néo-noir emprunte des techniques narratives au film noir, certes, mais, il ne se contente pas d'être identique à ce dernier. La référence au film noir encourage la reconnaissance de ces conventions du film traditionnel, mais une distance a infléchi leur sens vers l'ironie. Delphine Letort, *Du film noir au film néo-noir, Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941 – 2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 186.

Section II

LA CAMÉRA TREMBLÉE

C'est la première fois que ZHANG Yimou réalise le film avec une seule caméra à la main. Le photographe, Lu Le(吕乐), porte une caméra à la main tout au long du tournage du film *Keep Cool*. Grâce à ce mode de la photographie, l'expression de la violence qu'il traduit dans le film par les mouvements désordonnés d'une caméra qui reproduit les mouvements du corps des combattants rappelant des réactions de celles que pourrait susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel, contribue à diffuser le pouvoir visuel de la caméra vibrée jusqu'au milieu des spectateurs. L'assaut violent à l'improviste du rival (Liu Delong) au protagoniste(Zhao Xiaoshuai) en public, l'action vive de vengeance du protagoniste avec un couteau de cuisine dans une boîte de nuit, et les représailles exercées avec frénésie par Zhang Qiusheng à l'égard de celui qui l'a insulté, ces trois scènes se succèdent, mettant en vedette l'effet impressionnant de le tremblement de cinéma dans le domaine de l'expression de la violence à l'écran. Cette photographie spéciale contribue à susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel, de manière que la violence se fasse spectacle sans aucune censure.

Le premier acte de la violence au film *Keep Cool* s'ouvre d'une séquence que le héros, Zhao Xiaoshuai, passe sa vie à guetter l'arrivée de son ancienne amante, An Hong, au bord du boulevard coulant le fleuve de la foule. Soudain, une voiture de luxe en marque Mercedes-Benz s'arrête devant lui, et le conducteur, avec des lunettes de soleil, lui demande du feu. Lors qu'il s'approche du conducteur pour lui allumer le cigarette, il est renversé d'un coup de poing bien appliqué. Des gangsters sortent de la voiture sitôt après, et donnent Zhao Xiaoshuai, qui est tombé à terre, une pluie de coups avec le conducteur. Cet acte de bagarre violente se met en scène au moyen des mouvements désordres d'une caméra, ceux qui reproduisent des mouvements désordres du corps et des pieds des personnages, contribuant à faire entrer le spectateur dans un état que des coups

de pied pleuvent. Ce théâtre de combat se fait spectacle n'offre que des mouvements du corps et des pieds qui permettent de ressentir jusque dans les vibrations de caméra un sens de transe, auxquels il se mêle le défilé des automobiles qui les dissimulent de temps en temps. A l'exception d'une scène où Zhao Xiaoshuai, ayant le visage en sang, lance le sac d'ordinateur qu'il a arraché des mains d'un passant(Zhang Qiusheng) sur les hommes qui l'attaquent en tant qu'une riposte, on n'observe aucune image sanglante depuis le commencement jusqu'à la fin.



Figure 2.4.1 & Figure 2.4.2 La caméra tremblée au moyen de la photographie d'une caméra à la main reproduit des mouvements désordonnés du corps, permettant de susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel, et de ressentir dans les vibrations de caméra un sens de transe jusqu'au milieu du spectateur.



Figure 2.4.3 & Figure 2.4.4 Le spectacle de la bagarre se dissimule de temps en temps par l'irruption soudaine d'un défilé de véhicules à l'écran.



Figure 2.4.5 Le héros(Zhao Xiaoshuai) arrache un sac d'ordinateur des mains d'un passant(Zhang Qiusheng).

Figure 2.4.6 Le héros, ayant le visage en sang, lance le sac sur les hommes qui l'attaquent.

Et finalement, cet acte de la violence se termine par une séquence en contre-plongée(en anglais, *low-angle shot*) que le conducteur, qui s'appelle Liu Delong, prétendant le nouveau amant d'An Hong, avertit le héros de ne pas harceler sa petite amie. La composition picturale au cinéma d'un axe de prise de vue du bas vers le haut profite à traduire une position dominante et un sentiment de puissance³⁶² de la figure de Liu Delong, celui qui a l'air d'être à la fois un vainqueur de la bagarre et un gagnant de la rivalité d'amour par rapport au héros, Zhao Xiaoshuai, blessé, tombé à bas, paraît un vaincu et un loser. L'humiliation en double infligée, physique et psychologique, incite le héros à faire vengeance envers et contre tout.

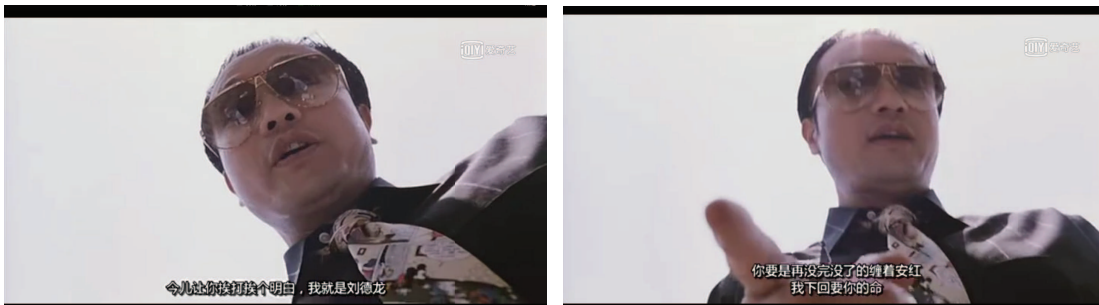


Figure 2.4.7 & Figure 2.4.8 Liu Delong avertit Zhao Xiaoshuai de ne pas harceler sa

³⁶² Selon les codes du cinéma et la photographie, la contre-plongée est souvent utilisée « pour traduire une position dominante, ou effrayante, un sentiment de puissance », Jane Barnwell, *Les fondamentaux de la réalisation de film*, Editions Pyramyd, 2009, p. 72.

petite amie. Le contre-plongée renforce une position dominante et un sentiment de puissance du personnage Liu Delong, l'aide à faire figure de vainqueur de la bagarre et de la rivalité d'amour.

Après avoir subi l'humiliation tellement terrible, Zhao Xiaoshuai fait vœu de se venger de son rival d'amour. Le deuxième acte de violence se passe effectivement autour de la vengeance du héros.

En tant que passant innocent, Zhang Qiusheng va chercher Zhao Xiaoshuai de lui réclamer en dommages-intérêts pour l'ordinateur abîmé. Ce dernier, qui fait semblant de promettre à Zhang Qiusheng de l'indemniser, lui demande de l'accompagner à la boîte de nuit de Liu Delong, dans l'intention de la réconciliation. Une séquence calme à venir nous présente que ces deux hommes, taciturnes et préoccupés, marchent tranquillement dans un corridor de la boîte de nuit donnant accès sur le bureau de Liu Delong. Certes, mais, la vibration de caméra qui prend pour appui le bruit d'explosion sonore du hard rock et l'obscurité de la boîte de nuit, contribue à diffuser une atmosphère oppressante et inquiétante pour le spectateur, qui paraît annoncer l'apparition d'un acte de la vengeance violente.



Figure 2.4.9 Zhang Qiusheng accompagne Zhao Xiaoshuai au bureau de Liu Delong. la caméra tremblée sur le corridor bruyant et sombre dans la boîte de nuit, contribue à faire sentir le spectateur un sens oppressant et inquiétant.

Une scène de la vengeance violente surgit aussitôt qu'ils entrent dans le bureau de Liu Delong. Lorsqu'il découvre Liu Delong, Zhao Xiaoshuai, à grand pas brusque en avant, l'attaque sans tarder avec un couteau qu'il masque dans un sac plastique noir. Zhang Qiusheng, stupéfait de son action violente inattendue, l'étreint en force immédiatement afin que Liu Delong ait le temps de se fuir. Après s'est débarrassé des bras de Zhang Qiusheng, Zhao Xiaoshuai poursuit son rival et ennemi comme un forcené, d'une salle à l'autre, le fouille jusqu'aux toilettes. Une figure agressive du héros dont un couteau de cuisine à la main, la déclaration d'une menace de vengeance en public, du cris de panique de la foule, et des mouvements désordres de chaos, le réalisateur s'amuse à mettre en scène une action violente de vengeance dans un spectacle qui va entraîner le spectateur dans un sens d'angoisse provenant de la menace meurtrière à l'écran et dans un contexte panique construit par les détails mis en vedette dont juxtaposent le cris, la poursuite, le chaos de foule dont les mouvements désordonnés du corps que reproduisent les mouvements désordres de la caméra. Cet acte de la vengeance échouée, d'un air

menaçant mais non meurtrier, s'achève dans la déclaration en public d'une menace verbale des représailles du héros.

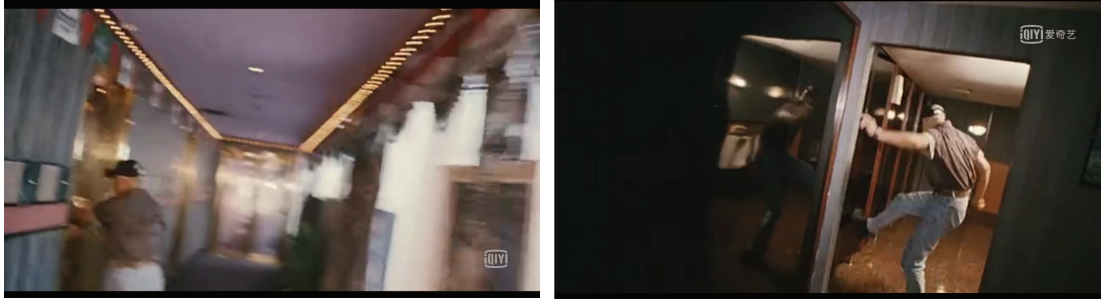


Figure 2.4.10 & Figure 2.4.11 Zhao Xiaoshuai poursuit son rival et ennemi comme un forcené, avec un couteau de cuisine à la main, d'une salle à l'autre, le fouille jusqu'aux toilettes. Les mouvements désordonnés du corps du héros au cours de la poursuite de son rival que produit la caméra tremblée permet de diffuser l'angoisse, voire de transe, au spectateur.



Figure 2.4.12 Zhao Xiaoshuai clame la revanche en public. Le filtre rouge, le couteau de cuisine agitant, et la menace verbale, le spectateur est capable de ressentir à tout nu une menace meurtrière à l'écran.

Le troisième acte de la violence se développe d'une manière comique et théâtrale. Par

rapport à ces deux actes de violence précédents qui ont lieu au sujet de la rancune entre deux rivaux d'amour, le dernier acte concerne la revanche de Zhang Qiusheng, un passant innocent qui est contraint et forcé de s'impliquer dans leur rancœur. En tant que victime innocente de la bagarre des rivaux, Zhang Qiusheng insiste pour la réclamation pour des dommages de l'ordinateur abîmé d'une façon pacifique. En quelque sorte, l'intervention du personnage Zhang Qiusheng dont la réclamation pour des dommages de l'ordinateur abîmé servent d'un fil de conducteur, coexiste avec la vengeance de Zhao Xiaoshuai, développent ensemble la trame d'histoire. La transition de la figure de Zhang Qiusheng de la victime au criminel intensifie la théâtralité du film. L'accentuation de l'expression du visage défiguré de Zhang Qiusheng en gros plan par où s'expriment l'outrage profond et l'extrême indigné qui le font s'abandonner avec violence dans les représailles conduit le spectateur à la peur panique, tandis que l'usage de la vibration d'une caméra serrée se mêlant des cris de la foule, d'un rap d'opéra de Pékin, entretient l'attention du spectateur, force les émotions, et l'entraîne dans l'angoisse permanente.



Figure 2.4.13 Zhang Qiusheng, indigné extravagante, menace ce qui l'a insulté de représailles. Le filtre vert fait ressortir de son visage défiguré, en tenue débraillée, le couteau de cuisine à la main, révèle une menace de violence à l'écran et fait horreur au spectateur. Sous-titre : Fils de pute, je te tue(en caractère chinois, « 王八蛋，我剁死你 »).



Figure 2.4.14 Une déformation excessive du visage de Zhang Qiuqiang en gros plan témoigne du fou de rage et d'une forte impulsion des représailles, diffusant la menace meurtrière au spectateur. Sous-titre : Fils de pute, fils de pute ! (en caractère chinois, « 王八蛋, 王八蛋 »).



Figure 2.4.15 & Figure 2.4.16 La vibration intense d'une caméra, s'accompagnant du cri de la foule dans un chaos, offre un spectacle horrible à l'écran.

Finalement, cet acte de la violence prend fin à la scène où Zhang Qiuqiang, sous l'impulsion de colère, est prêt à couper la main de Zhao Xiaoshuai par le couteau de cuisine que le réalisateur floute habilement par le moyen de l'éclipse(*black screen*).



Figure 2.4.17 Une irritation de Zhang Qiuhseng par la parole provocante de Zhao Xiaoshuai l'incite à couper la main de ce dernier. Le réalisateur flotte habilement cette scène violente par le moyen de l'éclipse(*black screen*).

Or, un fort contraste de deux figures radicalement opposées de Zhang Qiuhseng, de la victime innocente (de la bagarre des rivaux d'amour) et du réconciliateur qui persiste à persuader le héros de renoncer à la vengeance violente de façon à réconcilier les rivaux à l'agresseur extravagant qui s'abandonne avec violence dans les représailles, intensifie énormément la théâtralité du film. Cela profite à mettre en scène la scène qui est si humoristique et parodique dans l'entraînement du récit que le spectateur n'est pas émotionnellement touché à une telle violence. La tonalité comique des séquences que détermine la théâtralité à l'écran contribue à estomper tous les repères moraux, atténuer le malaise physique et psychologique que les effets visuels et sonores du spectacle violente et cruel s'imposent au spectateur. Bref, la théâtralité permet de rassurer et conforter le spectateur dans ses croyances lors de la représentation de la violence à l'écran.

En résumé, la vibration de la caméra est l'une des techniques filmiques géniales dont Zhang Yimou prend l'initiative audacieuse au moyen de la photographie d'une caméra à la main. Grâce à elle, le réalisateur est capable de traduire l'expression de la violence à l'écran par les mouvements désordonnés d'une caméra qui reproduit les mouvements du corps des personnages, rappelant des réactions de celles que pourrait susciter une violence

représentée dans son sens intime jusqu'au profondeur d'esprit du spectateur, telles que l'angoisse permanente, la peur panique, et voire même de transe. Le pouvoir visuel de la caméra vibrée et des mouvements désordonnés contribue à diffuser au spectateur des sensations psychologiques et des réactions physiques similaires à celles que pourrait susciter la perception de l'action violente et de l'image sanglante. La vibration de la caméra est une manipulation effective de la représentation de la violence à l'écran, par laquelle nous pouvons faire de la violence un spectacle sans aucune censure cinématographique des autorités et sans bouleversement, physique ou psychologique, par le faisceau de sensations de culpabilité qui s'imposent au spectateur.

A l'exception de la caméra tremblée, les paroles au film dont la violence verbale tient lieu de la violence physique, révèlent un spécial mode d'expression de la violence pour contourner la censure cinématographique. A l'aide d'une transformation du spectacle de la violence en récit oral, les paroles sont susceptibles de introduire une distance, dans la mesure où le spectateur prend conscience d'être au spectacle, afin de neutraliser l'émotion du spectateur. Nous l'exprimerons dans la section à venir.

Section III

LES PAROLES ET LA VIOLENCE VERBALE

D'un point de vue de l'analyse sociologique, c'est le contexte et l'intention qui déterminent la manière dont on perçoit la violence dans un film³⁶³. Donc, les objets utilisés et les détails mis en vedette au film sont capables d'appeler des réactions similaires de celles que pourrait susciter une violence représentée dans son sens de

³⁶³ Jean Cazeneuve, *La Société de l'ubiquité*, Paris, Éditions Noël, 1972, p. 124.

mimétisme du réel. Comme l'un des objets importants au film, la parole permet de mettre en scène de la cruauté et de la violence à l'aide d'une prise de distance, et d'une transformation de la représentation en spectacle. Par rapport à la violence physique en spectacle, la violence verbale est susceptible de neutraliser l'émotion, pour mieux révéler un mode d'expression de la violence communément accepté par le public et les autorités. Utilisé en contrepoint de l'action, la parole déréalise le spectacle de la cruauté. La longueur de la scène et l'absence de mouvement de caméra introduisent une distance par rapport à l'image dans la mesure où le spectateur prend conscience d'être au spectacle. Contrairement à Francis Vanoye qui prétend que les films de la cruauté font de la cruauté un objet de représentation et de plaisir spectatorial,³⁶⁴ notre réalisateur, Zhang Yimou, fait une tentative de représenter la violence d'un mode d'expression innovateur susceptible de conduire le spectateur non plus à se projeter dans la description des détails du spectacle violente, mais à se distancier et à s'intéresser aux effets humoristiques de cette violence parodique. L'usage des paroles et de la violence verbale est une telle tentative réussite à son film *Keep Cool*.

La scène de la violence verbale au film *Keep Cool* s'ouvre avec une conversation ordinaire entre les deux personnages principaux du film, Zhao Xiaoshuai et Zhang Qiusheng, assis en vis-à-vis autour d'une table, réunis à l'heure du déjeuner dans un restaurant. Ironiquement, cette conversation entre ces deux interlocuteurs, dont le victime de la bagarre(Zhao Xiaoshuai) et le réconciliateur(Zhang Qiusheng), a lieu pour une mission pacificatrice de la réconciliation avec l'agresseur de la bagarre, Liu Delong. En attendant que Liu Delong arrive, ils discutent la répartition du dédommagement que Liu Delong leur offrira. Zhao Xiaoshuai insiste d'abord pour qu'il doive toucher cinquante mille yuan, et Zhang Qiusheng lui explique patiemment que cinquante mille yuan est une somme totale de la compensation qui se compose de deux parties, dont treize mille six cent yuan sont réservés à l'indemnité d'une perte de l'ordinateur de Zhang Qiusheng, alors que le reste attribue à Zhao Xiaoshuai, en tant que la compensation de victime de la

³⁶⁴ Francis Vanoye, « Cinéma de la cruauté ? », dans Dir. Camille Dumouillé, *Les Théâtres de la cruauté*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000, p. 201.

bagarre. A la suite des échanges d'opinions et surtout de la sollicitation avec insistance de Zhang Qiusheng, Zhao Xiaoshuai, lui, accepte contre son gré la répartition du dédommagement que propose Zhang Qiusheng, à la condition que la compensation soit payée en espèce.

Après la conclusion d'un accord, leur conversation se dirige bien vite sur un autre thème qu'il s'agisse de la valeur esthétique de la femme. Le changement du sujet de l'entretien qui ne donne aucun indice se passe d'un ton parodique, renforçant l'effet théâtral et la tonalité comique au film. Ces deux interlocuteurs, avec le concept de valeur radicalement différent, discutent futillement l'évaluation esthétique et la valeur des vertus de la femme. L'un insiste pour que la valeur des vertus de la femme soit déterminée par la belle apparence, le sein et le cul (les attributs sexuels)³⁶⁵, alors que l'autre la juge d'après le savoir, l'esprit, l'éducation et le moral, qu'on interprète au point de vue confucianiste³⁶⁶. Comme un maxime chinois le dit, « *A scholar is always wrong when he is in front of a gunman!* »³⁶⁷. La discussion entre un libraire qui vend des livres³⁶⁸ et un savant qui lit des livres³⁶⁹ se réduit en palabres non-sens. La séquence dure quatre minutes en temps réel, mais cela ne suffit pas au spectateur pour démêler l'intention de leur discussion, car elle n'a aucune relation avec le thème de la réconciliation. Cependant, la séquence de la discussion semblable à palabres non-sens n'est pas complètement inutile. Son intervention inattendue a pour effet de conduire le spectateur à se distancier temporairement des sensations malaises que reproduisent le spectacle de la violence à la scène précédente de la bagarre féroce et à celle de l'assassinat palpitant.

³⁶⁵ « *Qu'est-ce que c'est la valeur des vertus de la femme? Je te le dis, premièrement, il faut la belle apparence, deuxième, le sein, et troisièmement, le cul (les attributs sexuels)[...]* » (« 什么是德? 什么是德? 我跟你说什么是德? 第一, 就得有脸蛋, 二是胸, 三是屁股[...] »), d'après la dialogue du personnage Zhao Xiaoshuai au film *Keep Cool*. A ma traduction.

³⁶⁶ Selon le personnage Zhang Qiusheng au film, la valeur des vertus de la femme se réfère au maxime de Mengzi (孟子), un grand penseur confucianiste, que le grand vertu consiste à respecter la règle sociale, ayant un comportement admirable (« 孟子曰: “动容周旋中礼者, 胜德之至也。” »). A ma traduction.

³⁶⁷ C'est un proverbe chinois populaire, « 秀才遇到兵, 有理说不清。 ».

³⁶⁸ Zhao Xiaoshuai, le protagoniste, est un petit libraire au film *Keep Cool*.

³⁶⁹ Zhang Qiusheng est un savant au film *Keep Cool*.



Figure 2.4.18 & Figure 2.4.19 Zhao Xiaoshuai insiste pour que la valeur des vertus de la femme soit déterminée par la belle apparence, le sein et le cul, tandis que Zhang Qiusheng la juge d'après le savoir, l'esprit, l'éducation et le moral, qu'on interprète au point de vue confucianiste.

Sous-titre (figure 2.4.18) : (Dialogue de Zhao Xiaoshuai) (la valeur des vertus de la femme est déterminée par) En premier lieu la belle apparence, en deuxième lieu le sein et, en troisième lieu le cul. (en caractère chinois, « 第一要有脸蛋，二是胸，三是屁股。 »)

Sous-titre (figure 2.4.19) : (Dialogue de Zhang Qiusheng) Le grand vertu, d'après le maxime de Mengzi, un grand penseur confucianiste, consiste à respecter la règle sociale, et à avoir un comportement admirable. (en caractère chinois, « 孟子曰：“动容周旋中礼者，圣德之至也。” »)

Leur conversation continue, et un autre thème y fait suite. Ils commencent à se projeter dans la discussion sur la distinction des sabots de porc gauches et ceux droites sur l'assiette à la table. Rien n'indique que ces deux hommes sont sur le point de commettre un projet criminel d'assassinat, car la scène renvoie plutôt à un ordinaire de conversation entre ces deux hommes qui se dispute à propos des sabots de porc à la table. Une telle discussion qui semble d'autres palabres non-sens présage effectivement la mise en scène de la violence verbale sur un projet, ou plutôt un complot du crime meurtrier de la vengeance à venir. La conclusion de leur discussion permet le vengeur obstiné de se déterminer à trancher la main droite de son ennemi et son rival, Liu Delong.



Figure 2.4.20 La discussion sur la distinction du sabot de porc gauche et celui droite.
Sous-titre : C'est un sabot de porc gauche, et peut-être que l'autre soit également gauche.
(en caractère chinois, « 这蹄是左边的，这蹄也可能是左边的 »)

Lorsqu'il s'aperçoit que Zhao Xiaoshuai coupe le sabot de porc avec un couteau de cuisine, Zhang Qiusheng a conscience que ce vengeur obstiné n'a jamais renoncé à se venger au moyen de la violence. Néanmoins, il essaie quand même de faire un effort de persuader Zhao Xiaoshuai pour parvenir à la réconciliation, au lieu du recours à la violence. Une tentative de prime abord qu'il fait par le moyen de l'augmentation du montant de l'indemnisation pour exciter l'intérêt de Zhao Xiaoshuai,

Zhang Qiusheng : Penses-tu que l'indemnisation est insuffisante ? Si tu veux, je peux lui négocier une augmentation de l'indemnisation. Il nous faut *keep cool*.

Zhao Xiaoshuai : Je ne dédaigne point d'argent. S'il me donne cinquante mille yuan de plus, je le traiterai mal quand même !

Zhang Qiusheng : Mais c'est pourquoi ?

Zhao Xiaoshuai : Ne demandez pas alors que vous le saviez bien ! Ce

jour-là, il m'a battu, vous n'en voyez pas ? Ce dont je tiens compte, c'est juste pour couper une main (de Liu Delong), au lieu d'une compensation pécuniaire.³⁷⁰

Attendu l'échec d'une tentation d'intérêt pécuniaire, Zhang Qiusheng a recours à une menace pénale de façon à lui faire y renoncer.

Zhang Qiusheng : Est-ce que tu as pris les séquelles de tes actions criminelles en considération ? Si tu le fais, tu seras condamné à 5 à 8 ans de prison. C'est une charge de grave injure !

Zhao Xiaoshuai : Ne m'en parle pas ! J'en ai déjà fait des études légales !³⁷¹

A la suite des persuasions sans succès, Zhang Qiusheng prend conscience que le vengeur obstiné est résolu à se venger. Etant donné que la vengeance violente est inévitable, il fait un effort de prendre une tactique subtile afin de diminuer les séquelles défavorables de la violence autant que possible. Une scène théâtrale a lieu : le réconciliateur, se métamorphose-il à l'improviste en complice, se rejoignant désormais dans un complot de la vengeance violente. Après un avatar radical, Zhang Qiusheng, cet ancien réconciliateur et le complice actuel, s'engage activement dans l'élaboration d'un stratagème de la vengeance avec Zhao Xiaoshuai, qui lui permet de réaliser les représailles sans condamnation pénale. Placé au point de vue de ce jeune homme impulsif, Zhang Qiusheng le propose de faire usage d'une brique à la place du couteau de cuisine en tant que l'arme, par laquelle il est à la fois susceptible de donner un coup fort à son ennemi et rival, et de sauver soi-même de la condamnation pénale. Leur dialogue nous

³⁷⁰ Cf. « 张秋生：你是不是嫌钱少？要是嫌钱少，我还可以找他商量。

赵小帅：钱我不稀罕。再给我5万，我还是这么对他。

张秋生：那你为什么呀？

赵小帅：甬明知故问行吗？他打我那天，您不是都看见了吗？我跟他就不是钱的事，一只手的事。», d'après les dialogues entre les deux interlocuteurs dont Zhang Qiusheng et Zhao Xiaoshuai au film *Keep Cool*.

³⁷¹ Cf. « 张秋生：你知不知道你这么干的后果？那是要蹲监狱，要判刑的，怎么也得5年8年的。这叫重伤罪你知道不知道？

赵小帅：甬跟我说这个，法律方面的书我研究过。

», d'après les dialogues entre les deux interlocuteurs dont Zhang Qiusheng et Zhao Xiaoshuai au film *Keep Cool*.

révèle un détail de ce projet des représailles violentes ainsi conçu,

Zhang Qiusheng : Regarde, la brique et le couteau de cuisine sont tous là ! Ces deux choses sont capables de te permettre d'atteindre le but de la vengeance, et alors lequel choisis-tu ? (Si tu choisis la brique), tu seras condamné de 10 jours de détention, alors que tu sera condamné de 5 ans de prison (si tu choisis le couteau de cuisine). Laisse-toi réfléchir !

Zhao Xiaoshuai : Ce que tu dis c'est au profit de mon intérêt ?

Zhang Qiusheng : Oui, tout à fait ! Normalement, (en tant qu'intellectuel), moi, je n'aurais pas dû te donner une telle suggestion malfaisante ! Tout ce que je pense, c'est juste pour toi ! Juste pour toi !

Zhao Xiaoshuai : Alors, continuez, s'il vous plaît !

Zhang Qiusheng : Le couteau de cuisine appartient à l'arme criminelle, qu'en sais-tu ? Mais la brique n'y appartient pas ! La brique est omniprésente dans la rue, et ce que tu ramasses en passant n'appartient pas à l'arme criminelle. Si tu consens à l'usage de la brique, je vais te coopérer. Lorsqu'il (Liu Delong) arrive, je vais te donner un coup de main afin que tu puisses faire des représailles. Est-ce que tu es d'accord ? Tu approuves ce projet ou pas ? Oui ou non ?

Zhao Xiaoshuai : Vous vous y connaissez assez bien en ce domaine ! Il semble qu'il y a un grand écart entre le libraire et le lettre. La ruse à laquelle ce dernier recourt est toujours plus sournoise.

Zhang Qiusheng : C'est l'attaque sophistiquée ! Tu vois, la brique n'est pas l'arme criminelle, mais elle est assez dure ! Il nous faut faire choix de la partie du corps à frapper !

Zhao Xiaoshuai : N'en faisons pas choix ! frappons-le-la directement en volant sa tête en éclat !

Zhang Qiusheng : Oh là là, c'est trop cruel !

Zhao Xiaoshuai : Le nez est définitivement brisé, si bien qu'il est inutile d'être

beau. Et la sauvegarde des globes oculaires est-elle encore un problème ?

Zhang Qiusheng : (Comme le proverbe chinois dit) Ne frappe pas le visage lors de la bagarre. Vous devez changer de la partie du corps à frapper, et c'est mieux de choisir des parties anodines du corps.

Zhao Xiaoshuai : C'est nul qu'on frappe la partie anodine du corps.

Zhang Qiusheng : C'est ta sécurité dont je tiens compte, non pas de la sienne. Tu vois, si tu le frappe avec une brique, il doit le faire être gravement blessé d'une part, et d'une autre part, tu n'es pas au péril de la condamnation pénale. Bref, il faut prendre l'attaque sans risque de la punition pénale.

Zhao Xiaoshuai : À votre avis, il faut frapper l'arrière de la tête ?

Zhang Qiusheng : Il est préférable de frapper les parties en dessous du cerveau, dont l'épaule, et le dos.

Zhao Xiaoshuai : C'est bête ! C'est plutôt chatouillement, non ?

Zhang Qiusheng : Alors, on va frapper ses jambes ! Il y a deux avantages à frapper les jambes. En premier lieu, ce n'est pas un coup meurtrier ; en deuxième lieu, la blessure aux jambes (qui produit boiteuse) est absolument préjudiciable à sa figure. Tu vois, il est tant bien que mal un administrateur gestionnaire dans une entreprise. S'il a une démarche boitillante, quelle honte qu'il soit au moment où il traite des affaires avec d'autre personne ! Je pense que cela fait plus mal que de le frapper. Qu'en penses-tu ?

Zhao Xiaoshuai : Oui, oui, oui. Tout à fait ! Vous avez raison. C'est vrai ! Toutefois, je ne peux pas assurer la partie de précision à frapper lors de jeter la brique.

Zhang Qiusheng : Bien sûr que oui ! Mais en tout cas, il est préférable de frapper avec indulgence la partie en dessous du cerveau.

Zhao Xiaoshuai : Comment pourrait-il ne pas être impitoyable quand il m'a frappé ?
Reparlons-en en plus tard !

Zhang Qiusheng : N'en reparlons pas en plus tard, s'il te plaît ! Il nous faut en

penser bien en premier lieu ! Tu vois, cela non seulement donne un coup d'attaque à ton ennemi, mais également te sauve. Les représailles les plus remarquables consistent à ce qu'on se retire de la bagarre sans préjudice, au lieu d'une hardiesse imprudente. C'est ce que je voudrais dire pour longtemps.

Zhao Xiaoshuai : (sourire) J'ai enfin tout compris ! Je suis un homme courageux sans ressources, alors que vous, bien au contraire, est un homme riche en ressources mais par manque de courage. Si nous nous coopérons, nous pouvons accomplir quoi que ce soit, c'est ce que vous voulez dire ? Donc, vous êtes plus intelligent que moi, et plus approprié à assumer la charge du leader.

Zhang Qiusheng : Bon, allons fumer une cigarette.³⁷²

S'il intègre la violence au spectacle cinématographique, le film *Keep Cool* fait

³⁷² Cf. « 张秋生：你看啊，板砖菜刀都摆在这儿了。这两样东西都可能让你达到报复的目的，你看选哪样？（板砖）这个拘留 10 天，这个判刑 5 年，你自己看着办！

赵小帅：你这意思是为我着想啊？

张秋生：是啊。按理说像我这种人该给你出这样的招。我这完全是为你着想，是为你着想。

赵小帅：您接着说。

张秋生：菜刀算凶器知道不知道？板砖不算。板砖这东西满大街都有，你顺手捡来的东西不算凶器。你要是同意使板砖，我就同意到时候配合你，等刘德龙来了我帮你忙，稳住他，好让你下手，你说行吗？同意不同意这方案？行不行？

赵小帅：您还挺在行这方面的，看来这读书和卖书的是不一样，想的招都比较阴险。

张秋生：这叫巧打。你看啊，这板砖不算凶器，它也是个挺硬的东西，咱们得设计号往哪拍。

赵小帅：设计什么呀，拍过去就是满脸花。

张秋生：哎哟，那他可就惨了。

赵小帅：鼻子是肯定保不住了，长多漂亮都没用。到时候眼珠能不能保住呢，还是个问题。

张秋生：打人不打脸，你得换一个地方，换一个没有危险的地方。

赵小帅：没危险拍什么呀？

张秋生：我不是说他有危险，我是说你。你看啊，这一板砖下去，一方面要把他拍的够呛，另一方面你不担什么责任，那打了就打了，不负法律责任，不算犯法，这才是最佳效果。

赵小帅：您的意思是咱们拍他后脑勺？

张秋生：最好脑部以下，肩膀后背这都行。

赵小帅：那没劲，那不是挠痒痒吗？

张秋生：那就拍他的腿。攻下三路，拍腿又两好处：你看啊，第一，没啥大危险；第二，绝对有损他的形象。你想啊，他好歹也算个经理。他要是走路一拐一拐的，经常跟人打交道，那多丢人呐！我看这比剁他一刀还难受，你说是不是？

赵小帅：对对对，是啊！有道理！真的，有道理！可是我这板砖扔出去，这可由不得我了。

张秋生：也是，最好是脑部以下，手下留点情。

赵小帅：他打我怎么不留情啊？这事到时候再说吧！

张秋生：咱别到时候再说啊，咱得先想好了。你看啊，既打击了对方又保存了自己，不逞一时匹夫之勇，对抗中全身而退，这才是真正的高明。说了半天，我的意思也就是这个意思。

赵小帅：（笑）我是真明白了。我呀，也就是个有勇无谋，您啦，正好是个有谋无勇。咱俩合一块，这事就能办成，是这个意思吗？所以说您比我高明，更适合当领导。

张秋生：来，咱们抽根烟。

», d'après les dialogues entre les deux interlocuteurs dont Zhang Qiusheng et Zhao Xiaoshuai au film *Keep Cool*.

ressortir un mode verbal qu'elle exprime, auquel il se mêle un effet théâtral. La conversation entre le réconciliateur et le vengeur au sujet de la réconciliation se transforme en une organisation du complot de la vengeance violente d'une part, et d'autre part, la description de l'avatar du personnage de Zhang Qiusheng du réconciliateur au complice des représailles, les deux renforcent une telle théâtralité du mode d'expression verbale de la violence. Un échange d'idées entre les deux hommes aborde des choix de l'arme à attaquer, et de la partie du corps à frapper, la description, cruelle et sanglante, de la scène imaginaire des représailles, ainsi que, *last but not least*, l'analyse des séquelles juridiques des représailles violentes par usage des armes différentes, des moyens divers. Leur conversation sur le complot des représailles entraîne le spectateur dans une scène imaginaire du lieu du crime, d'où un spectacle de la violence semble se passer progressivement, exposant la cruauté des gestes au mode d'expression verbale.

Or, le mode d'expression verbale s'appuie sur une mise en scène de la cruauté qui suppose une prise de distance, une transformation de la représentation de la violence en spectacle. Notre réalisateur remplace la violence physique par une violence verbale qui neutralise l'émotion, pour mieux révéler un mode d'expression communément accepté dans le public et les autorités. Bien qu'il soit sujet de conversations tout au long du film, telle une opération virtuelle ou imaginaire ne tombe jamais. La représentation de la violence au mode d'expression verbale conduit le spectateur, non plus à se projeter dans le personnage du vengeur brutal ou de sa victime, mais à se distancier et à juger les effets théâtraux de cette violence verbale, virtuelle ou imaginaire dont on arrive même à douter.

Section IV

LA PROPAGANDE JURIDIQUE ET MORALE

Par rapport aux cinéastes occidentaux³⁷³, les réalisateurs chinois ont davantage de besoin de justifier et de moraliser le recours à la violence dans le spectacle cinématographique car le film est non seulement une sorte d'art qui doit mettre en scène au mode d'expression apprécié, accepté communément par des spectateurs sensibles aux modulations sonores de la musique qui accompagne la chorégraphie des gestes, mais également une plateforme de la propagande juridique et morale.

En général, il y a deux critères dont la violence dans le spectacle cinématographique doit tenir compte sous la férule de la censure du film en Chine, telles que la légalité dans le domaine juridique, et celle au sens de la morale civile. Dans la société contemporaine, sauf les sanctions légales fondées sur le pouvoir judiciaire publique, la violence en tous genres par les droits privés, ou encore, la violence de toutes les catégories par les organisations non officielles, quels que soient leurs motifs moraux, est illégale. Donc, les autorités de la censure du film exigent toujours une légalité juridique à laquelle le récit de la violence en spectacle se conforme, dans l'intention de maintenir l'ordre social. D'ailleurs, la violence nuisant à l'autrui n'est pas seulement interdite par le système judiciaire, mais également par la valeur morale civile. Néanmoins, l'action de la violence est souvent tolérée dans le système de la valeur de la morale civile, si son motif est moralement légitime. Autrement dit, toute la violence commise par les droits privés est un mal dans le système juridique, tandis que dans le catégorie de la valeur de la morale civile, il est susceptible d'exister la violence individuelle de « bonté ». En fait, l'avènement de l'ère de la classification cinématographique conduit une suppression des exigences obligatoires de légitimité juridique sur la représentation de la violence à l'écran, mais

³⁷³ En occident, surtout aux Etats-Unis, les cinéastes, au moins ceux du film néo-noir, n'ont pas besoin de justifier ni de moraliser le recours à la violence dans le spectacle cinématographique. Les films néo-noirs des Frères de Coen sont davantage des œuvres exemplaires qui tournent le rêve américain en dérision.

celles de la légitimité de la morale civile persiste encore.

La différence entre la légitimité juridique et celle de la morale civile réside dans ce que ce premier ne peut que sanctionner les actions illégales qui ont eu lieu, tandis que ce dernier est plutôt un jugement de valeur des pensées et des actions. La loi, destinée à punir le mal, est une attitude négative envers l'illégalité, alors que la morale civile cherche plutôt à promouvoir le bien qu'à punir le mal. Le code juridique est rigide, alors que le jugement de valeur de la morale civile est plus flexible. Dans une culture donnée, la norme juridique est unitaire, et celle de la morale est pluraliste. Le principe fondamental juridique consiste au jugement entre la raison et le tort, alors que celui morale réside dans le jugement entre le bien et le mal.

Dans des pays d'Extrême-Orient, notamment ceux du cercle confucianiste en Asie, la morale civile sert d'un complément vital à la loi, dont l'importance, voire même, dans certain cas, l'emporte sur ce dernier par rapport au maintien de l'ordre social. En quelque sorte, « *One must not stand against the idea of supporting good and rebuking evil* »³⁷⁴ devient un dogme de la censure tant en Chine qu'au Japon. Bien que une base idéologique ou juridique fasse défaut, il est intéressant de souligner que tout le mal va tomber et mourir, et que la sanction du mal sera inéluctable. En un mot, il faut « *soutenir le bien et bannir le mal* ». Nous pouvons également trouver deux scènes sur la propagande juridique et morale où ce dogme s'emploient au film *Keep Cool*, dont la condamnation à 7 jours de prison est une sanction juridique s'adressant à l'acte de violence des agresseurs et, les paroles d'un ton moraliste du policier que joue Ge You³⁷⁵, s'emploient pour la propagande juridique et morale, dans l'intention de soutenir le bien.

Il y a au total deux séquences sur la propagande juridique et morale au film *Keep Cool*, dont la première se passe tout de suite après la tentative échouée des représailles de Zhao Xiaoshuai dans la boîte de Liu Delong. Compte tenu de ses faits criminels, une

³⁷⁴ C. Andrew Gerstle, « *Censure, Autocensure et Tabous* » par Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg, Éditions Philippe Picquier, 2010, p.73.

³⁷⁵ Ge You, en caractère chinois 葛优, est un acteur chinois né le 19 avril 1957 à Pékin, l'un des acteurs les plus reconnus de Chine continentale, lauréat du Prix d'interprétation masculin au Festival de Cannes 1994 pour son rôle dans *Vivre !*.

condamnation pénale semble inéluctable. Le film diffuse au spectateur, par le moyen des sous-titres, des dispositions légales connexes pour ces représailles violentes. Quel que soit le motif, Zhao Xiaoshuai, qui a commis un acte de violence en public, est condamné de 7 jours de prison, conformément au « Règlement de l'Administration et la Sécurité publique de la République populaire de Chine ». Cette séquence mène plutôt une sorte de la propagande intense sur le dogme politiquement correct dont le sous-titre en chinois à l'écran au film fait figure d'une arme juridique pour « bannir le mal », alors que la recommandation d'un ton moraliste du policier, dont joue Ge You, sert d'un enseignement moral, permettant de « soutenir le bien ». Voici ci-dessous ses conseils en termes empreints de sincérité au détenu qui vient d'être libéré,

Ge You : Tout d'abord, ne fais pas usage de la violence à ta guise à l'avenir ! Il faut *keep cool* (rester calme). On peut résoudre le conflit international à l'aide de la négociation, pas davantage de la discorde individuelle, n'est-ce pas ? Ensuite, tout prend fin au moment de ta libération, et ne provoque pas d'émeute ! Je ne veux pas te revoir ! Si je te revois ici encore une fois, la sanction sera plus grave. A la fin, vous êtes le vendeur des livres, n'est-ce pas ? Si tu lis tous les livres que tu vends, tu seras très sage qu'avant. Après un effort de compréhension de la loi, d'enrichir les connaissances, tu sera fort en traitement des affaires. Alors, il faut vendre de bons livres, ou même lire de bons livres, et c'est interdit à vendre de mauvais livres.³⁷⁶

³⁷⁶ Cf. « 葛优 :

- 第一， 以后碰到什么事都不能随便使用暴力，有话好好说，国与国之间都可以谈判，人与人之间，是不是？
- 第二， 这事出去之后就算了啦，不许再闹事，我也不希望再见到你！再见到你这性质都变啦。
- 第三， 你不是卖书的吗？把你卖的书都读一遍，你就会大不一样。懂了法，有了知识，处理问题也不一样。当然了，卖要卖好书，看要看好书，乱七八糟的书就算了，更不能卖。

», d'après les conseils empreints de sincérités de Ge You au détenu (Zhao Xiaoshuai) qui vient d'être libéré au film *Keep Cool*.

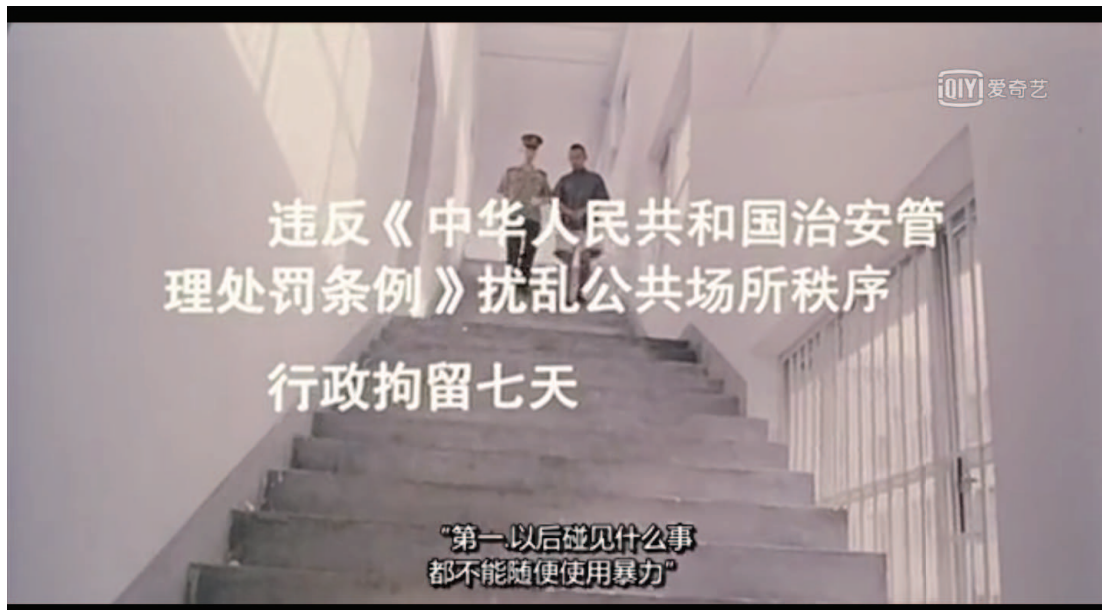


Figure 2.4.21 Après avoir libéré Zhao Xiaoshuai, le détenu qui a commis une infraction au Règlement de l'Administration et la Sécurité publique de la République populaire de Chine, Ge You, en tant que policier, lui persuade d'un ton moraliste de renoncer au recours à la violence lors d'être en différend.

Sous-titres : Compte tenu de l'infraction au « Règlement de l'Administration et la Sécurité publique de la République populaire de Chine, la condamnation à la détention de 7 jours. (en caractère chinois, 违反《中华人民共和国治安管理处罚条例》扰乱公共场所秩序, 行政拘留七天。)

La deuxième séquence sur la propagande juridique et morale a lieu à la fin du film, au moment où Zhang Qiusheng qui a coupé la main de Zhao Xiaoshuai par l'irritation de ce dernier se libère d'une détention criminelle de 7 jours, mis en accusation pour crime nuisible à l'ordre public. Effectivement, par rapport à l'action violente de Zhao Xiaoshuai qui se réduit à une simple menace vengeresse, l'acte de Zhang Qiusheng dans cette séquence appartient plutôt à un fait criminel car il a donné un vrai dommage aux autres. De même que la séquence dernière de la propagande juridique et morale, le film, à l'aide du même personnage policier, Ge You, diffuse encore une fois au spectateur les connaissances juridiques et l'enseignement moral,

Ge You : J'ai quelques mots à vous dire ! En premier lieu, peu importe ce que vous rencontrerez à l'avenir, vous devez vous fier à l'organisation gouvernementale, compter sur la justice du droit, au lieu de faire usage de la violence. Il faut *keep cool*, et ne faites pas étourdimement ! En deuxième lieu, il faut apprendre une leçon. Le jeune homme est bon pour vous. Il y est venu plusieurs fois. Il a exposé un plaidoyer favorable à vous. Il a dit que c'était un pari, et que la responsabilité incombait à lui. S'il ne vient pas vous défendre, ce sera difficile à prévoir, n'est-ce pas ? Heureusement, ce n'est pas grave ! En troisième lieu, en tant qu'informaticien, vous ne devez pas régler des problèmes sans intelligence. Bien que je ne comprenne pas la science technologique, je sais du moins qu'on ne manipule pas bien l'ordinateur si son cerveau ne fonctionne pas. En quatrième lieu, devriez-vous prendre connaissance de la loi ? Si vous prenez connaissance de la loi, il vous faut respecter la loi. Sauf le respect de la loi, il faut d'ailleurs faire de la propagande de la loi. Si tout le monde connaît la loi et respecte la loi, la vie sera (belle)³⁷⁷

³⁷⁷ Cf. « 葛优：出去跟你说几句。

第一，以后不管遇到什么事，都要依靠组织，依靠法律，不能随便舞刀弄枪，有话好好说嘛，不能胡来。

第二，要吸取教训，人家小伙子对你不错，来了好几趟了，说了不少好话，说是打赌，责任在他。要是不来呢，这事就难说了，是不是？还好伤的不重。

第三，你事搞电脑的吧，搞电脑也不能不要脑。科技这事我不懂，但我知道人脑不行，电脑也玩不好。

第四，你该懂法吧？懂法呢，就得知法，知法就得守法，这守法以后呢，是什么呢？那还得宣传法。要是人人都知法守法，那这社会……

», d'après les conseils empreints de sincérités de Ge You au détenu (Zhang Qiusheng) qui vient d'être libéré au film *Keep Cool*.



Figure 2.4.22 Du même que la séquence précédente de la propagande juridique et morale, Ge You, le même policier, ou presque le gardien de prison, diffuse à Zhang Qiusheng, le détenu qui vient d'être libéré, les connaissances juridiques et l'enseignement moral.

Sous-titres : Compte tenu de l'infraction au « Règlement de l'Administration et la Sécurité publique de la République populaire de Chine, la condamnation à la détention de 7 jours. (en caractère chinois, 违反« 中华人民共和国治安管理处罚条例 »扰乱公共场所秩序, 行政拘留七天。)

Bref, les deux séquences sur la propagande juridique et morale au film *Keep Cool* servent plutôt d'un critique à l'action violente et d'un jugement impitoyable sur le crime nuisible à l'ordre public. Cette position affirmative anti-violence qu'a pris résolument le réalisateur est en ligne avec les valeurs de *mainstream* (le courant dominant) de la Chine continentale, favorable à contourner la censure des autorités chinoises. De plus, les connaissances juridiques et l'enseignement moral à travers les dialogues du propagateur dont le rôle joue Ge You se diffusent ouvertement au spectateur, dotent le film d'une fonction d'éducation positive. En quelque sorte, les deux séquences sur la propagande juridique et morale dans le film *Keep Cool* dont la position affirmative anti-violence et la

fonction d'éducation positive en ligne avec les valeurs de *mainstream* de la Chine continentale est un atout pour le contournement de la censure cinématographique, offre la violence et la scène cruelle à l'écran d'une raison d'être.

CONCLUSION

En tant que comédie commerciale, le film *Keep Cool* s'amuse à mettre en scène la violence dans un spectacle qui va à l'encontre des attentes spectatorielles car il avance un acte de la vengeance folle et cruelle d'un ton extraordinaire tant au titre du suspense qu'au mode d'expression. Il juxtapose une histoire d'amour avec des représailles selon un mode d'expression parodique et humoristique. De fait, le spectateur est pris au dépourvu par la dramatisation du suspense dans le film dont l'incertitude liée au développement d'intrigue qui construit un ton humoristique, servant d'un prétexte du déchaînement de brutalité. Ce ton humoristique et parodique nous rappelle le mode d'expression du film néo-noir, dont l'archétype est l'œuvre de Quentin Tarantino. Comme ce que suggère Marcel Rodriguez dans *Le Cinéma et le mal*, la violence de *Reservoir Dogs*, le chef-d'œuvre de Quentin Tarantino, est à « un effet de gag comique »³⁷⁸, Quentin Tarantino réussit à mêler la violence et l'humour dans ses films hybrides qui déconcertent.

Or, par rapport au film néo-noir qui n'a plus besoin de justifier ni de moraliser le recours à la violence dans le spectacle cinématographique car lui-même, par l'interrogation des conventions morales et esthétiques de la représentation, joue une fonction critique des rêves d'Amérique, la déconstruction des stéréotypes, la démythification des héros auxquels les stars hollywoodiennes ont donné corps, et le

³⁷⁸ Marc Buffat, Marcel Rodriguez et Bernard Sichère (dir.), *Textuel n°31, Le Cinéma et le mal*, Paris, Publication de l'UFR « Science des Textes et documents » de Paris 7-Denis-Diderot, p.104 – 105.

dévastateur des tabous cinématographiques³⁷⁹, le film *Keep Cool*, bien au contraire, dans lequel l'identification coupable qui relie le spectateur aux autorités cinématographiques en impose à notre réalisateur, lui provoque au besoin de moraliser la représentation de la violence cinématographique. A l'exception des techniques du film visant à transformer le mode d'expression de la violence de manière à contourner la censure dont la vibration de caméra qui traduit la violence par les mouvements désordonnés d'une caméra à la main, reproduisant les mouvements du corps des combattants rappelant des réactions de celles que pourrait susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel, contribuant à diffuser le pouvoir visuel de la caméra vibrée jusqu'au milieu des spectateurs, et la parole qui permet de mettre en scène de la cruauté et de la violence à l'aide de la violence verbale, par une prise de distance, et par une transformation de la représentation en spectacle, susceptible de neutraliser l'émotion, pour mieux révéler un mode d'expression de la violence communément accepté par le public et les autorités, et de déréaliser le spectacle de la cruauté, Zhang Yimou introduit, d'une manière créative, deux séquences sur la propagande juridique et morale dans le film. Ils servent d'un critique à l'action violente et d'un jugement impitoyable sur le crime nuisible à l'ordre public. Leur position affirmative anti-violence convient bien à la valeur de *mainstream* des autorités chinoises. Tout ce que nous venons de mentionner est favorable à réussir à mettre en scène les œuvres filmiques dans ce pays où la censure cinématographique se maintient fortement.

³⁷⁹ Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir, Mythes et stéréotype de l'Amérique (1941 – 2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 226 – 233.

Chapitre V

***Shanghai Triad* : LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO, LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES ET LE SUSPENSE HALETANT**

Si on considère le film *Keep Cool* comme une comédie commerciale dans le goût du film néo-noir, *Shanghai Triad*, l'autre film de Zhang Yimou produit en même période, est plutôt un film des gangsters pur et simple qui se réalise d'après un modèle du personnage de « prince du crime », Du Yueheng(杜月笙), le plus célèbre membre de la triade la « Bande Verte »(青帮), un des personnages emblématiques du Shanghai des années 1920 et 1930. En quelque sorte, Zhang Yimou, en tant que réalisateur de *Shanghai Triad*, maîtrise en des techniques expressionnistes qui permettent de recréer l'atmosphère inquiétante et insolite du roman noir à l'écran. L'adaptation du roman homonyme au film symbolise l'effort d'appropriation et d'intégration de notre réalisateur qui représente subtilement la violence à l'écran sous l'impulsion de l'autocensure d'instinct, ou encore de la censure extérieure imposée des autorités.

Le film des gangsters *Shanghai Triad*, dans le goût du film noir, semble bien être le fruit d'une rencontre entre deux arts et deux approches esthétiques : le roman noir s'adapte au cinéma tandis que l'écriture du texte d'originel croise une littérature du film

qui lui ressemble et le complète. Une étude sur l'adaptation du texte au film et un contraste entre le texte d'originel et la littérature du film nous aident à mettre en lumière les jeux d'une lumière expressionniste qui traduisent la violence sans la trahir la complexité du genre littéraire sous la férule de la censure cinématographique.

Effectivement, le traitement habile sur la mise en scène la violence à l'écran du texte dans l'intention de contourner la censure peut remonter au moment de la rédaction du scénario du film *Shanghai Triad*, par laquelle Zhang Yimou fait de gros efforts dans la réorchestration de l'intrigue d'histoire et la modélisation des personnages.

Section I

LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO

Le scénario du film *Shanghai Triad* est en quelque sorte le fruit d'une coopération de deux romanciers, dont LI Xiao(李晓), l'auteur du roman *Le règlement de la bande*³⁸⁰, et BI Feiyu(毕飞宇), celui du roman *L'histoire de Shanghai*³⁸¹. Par l'intermédiaire de WANG Bin(王斌), son agent de la planification littéraire, ZHANG Yimou a réussi à inviter LI Xiao, l'écrivain à Shanghai, à rédiger *Le règlement de la bande*, un roman au sujet de l'histoire de la triade de Shanghai. En tant que fils de Lao She, un écrivain chinois de la période moderne, LI Xiao a une grande virtuosité dans le domaine de la littérature. Certes, mais notre réalisateur n'est pas très satisfait du scénario écrit par LI Xiao, car ce dernier, lui, ne veut pas modifier le script en fonction de son goût. Donc, ZHANG Yimou n'a pas d'autre choix que d'inviter le jeune écrivain BI Feiyu à prendre

³⁸⁰ LI Xiao(李晓), *Le règlement de la bande*(« 门规 »), dans la périodique *Zhongshan* « 钟山 », n°4, p. 124 – 160 et n°5, p. 164 – 180, 1994.

³⁸¹ BI Feiyu(毕飞宇), *L'histoire de Shanghai*(« 上海往事 »), Pékin, Éditions China contemporaine(« 今日中国 »), 1995.

en charge la révision et la recréation du script. Après des éditions et des révisions à plusieurs reprises, un script qui fait satisfaire au réalisateur a finalement vu le jour. On peut en conclure par le discours de ZHANG Yimou : « *LI Xiao, l'écrivain de Shanghai, a publié un roman intitulé *Le règlement de la bande* qui décrit une histoire des combats de la triade. Cependant, nous invitons BI Feiyu, l'écrivain de Nankin, à réécrire la pièce. Il a fait de grands efforts pour la réécriture, et le script final apparaît à la suite des modifications en cinq fois* »³⁸². Ainsi, le scénario du film *Shanghai Triad* est le fruit d'une coopération de deux jeunes écrivains chinois dont LI Xiao est l'initiateur, et BI Feiyu, qui prend le relais, est le successeur.

Attendu que le script de *Shanghai Triad* est le fruit des efforts de deux écrivains, le film s'inspire initialement de l'histoire du Roman de LI Xiao qui se passe dans la concession française à Shanghai. Le roman *Le règlement de la bande* fait une description abondante de l'histoire, vivante et détaillée, des sociétés secrètes chinoises à Shanghai. En ce qui concerne deux éléments d'art populaire qu'il s'agisse de la sexualité et de la violence, le roman *Le règlement de la bande* met l'accent sur la violence, celle qui est l'objet de la manifestation directe et de la mise en évidence de la littérature, tandis que la description de la sexualité transparait vaguement par certains mots par-ci par-là, qui se borne à deux passages : l'un aborde l'amour souterrain entre LIN Yong(林用), l'assistant du parrain de la triade, et YOU Guihong(筱桂红), une danseuse à Shanghai, et l'autre décrit l'amour adultère entre TIAN Bin(田斌), le fils du parrain de la triade, et une chanteuse, qui est l'amante favorite du parrain.

Or, du côté le film *Shanghai Triad*, en tant que l'œuvre cinématographique adaptée du roman *Le règlement de la bande* et de celui *L'histoire de Shanghai*, dont la réorchestration du scénario, bien au contraire, abaisse considérablement la proportion de la représentation de la violence. L'intrigue du film *Shanghai Triad* est beaucoup plus simple que celle du texte original *Le règlement de la bande* qui se déroule principalement

³⁸² Cf. « 上海作家李晓发表了一篇小说叫《帮规》，写的是黑社会斗法的故事。我们后来请了南京一位作家毕飞宇改编剧本。他下了很大的工夫，改了将近五次才改出现在这个故事。 », LI Erwei, *Zhang Yimou Shuo*(« 张艺谋说 »), Shenyang, Chunfeng Wenyi Éditions, 1998, p.120.

autour des combats entre trois gangs à Shanghai. Par rapport au roman original, le film adapté ne représente aucune scène sur la bataille furieuse entre les trois gangs, ni l'intrigue de l'assassinat du boss de la bande de Suzhou et ses adeptes par LIN Yong, l'assistant du parrain de la triade, ni le spectacle de l'attentat du fils unique du parrain de la triade dans un chaos lors qu'il entretient une relation amoureuse clandestine avec l'amante favorite de son père, celle du parrain. De plus, on ne donne peu de description directe du monde de la triade de Shanghai au film, qu'à travers des paroles de l'oncle de Shuisheng(水生), un adepte appartenant à la triade des Tang à Shanghai, celui qui donne à Shuisheng, un jeune garçon de province dans l'univers cosmopolite de la Shanghai des années 1930 recruté pour être le serviteur de la maîtresse du prince du crime des Tang, la présentation des règles de la triade des Tang, afin que se profilent les vicissitudes du monde de la société secrète chinoise à Shanghai.

Cependant, par rapport au roman original qui fait un grand effort pour décrire des combats cruels entre les triades à Shanghai ainsi que leurs troubles internes brutaux, le réalisateur, suite après l'élagage de nombreuses scènes sur la violence au cours de l'adaptation cinématographique du texte, tourne une grande quantité de séquences au film sur la performance du chant et de la danse de Xiao Jinbao(小金宝), la maîtresse du prince de la triade des Tang qui entretient une relation amoureuse clandestine avec l'assistant du prince. La performance du chant et de la danse est plutôt un plaisir audiovisuel agréable qui met en évidence un grand avantage du Septième art sur le roman. De plus, le film déploie également assez d'efforts pour révéler l'amour d'adultère entre Xiao Jinbao et l'assistant du prince du crime.

Enfin bref, à travers l'adaptation cinématographique de *Shanghai Triad* par ZHANG Yimou, ce qu'on dépeint en détail au roman original, le réalisateur ne donne qu'une description squelettique au film, et *vice versa*. De cette façon, le film, en tant que Septième art, fait preuve de sa propre créativité artistique et son indépendance par rapport au roman. Et en même temps, la suppression des scènes de combats entre les gangs et la réduction des spectacles des troubles internes brutaux au sein de la triade des Tang

permettent de réduire de nombreuses péripéties de la violence mises en scène autant que possible. Bien que *Shanghai Triad* soit un film des gangsters typique qui raconte une histoire violente de la triade des Tang à Shanghai dans les années 1930, au sujet de l'assassinat intrigant et des combats des gangsters, le film ne nous représente que deux scènes de la violence, dont l'une est à l'assassinat échoué du prince du crime (du parrain) par un meurtrier anonyme, alors que l'autre se passe en ce qui concerne la condamnation à mort de Lin Yong et Xiao Jinbao. Les deux amants clandestins, l'un est l'assistant du prince du crime, l'autre est l'amante favorite du prince du crime, sont complices d'un assassinat du prince du crime. Après l'échec de leur complot, ils sont enterrés vivants. Pour conclure, une représentation squelettique de la violence dans ce film des gangsters dont la suppression de nombreuses scènes de combats sanglants entre les bandes de gangsters et la réduction des spectacles des troubles internes brutaux au sein de la triade des Tang à l'aide de l'adaptation du roman original *Le règlement de la bande* au film *Shanghai Triad* par ZHANG Yimou contribue considérablement à éviter le risque de la censure cinématographique des autorités chinoises.

Section II

LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES

À l'exception de la réorchestration du scénario à l'adaptation du texte au film, la modélisation des personnages est susceptible de simplifier énormément le développement de la trame d'histoire dans le film *Shanghai Triad*. Notre réalisateur a fait un grand changement de personnages au film par rapport au roman original, - *Le règlement de la bande* -, écrit par LI Xiao.

Une telle modification des personnages se remarque premièrement dans le domaine de la quantité : ZHANG Yimou a mis dix personnages principaux dans son film, *vis-à-vis* du roman original par LI Xiao, celui qui compose au total vingt deux personnages principaux dans *Le règlement de la bande*. Pour ainsi dire, le réalisateur a amputé plus de la moitié des personnages principaux du roman original. La diminution des personnages contribue à se concentrer sur le trame principal d'histoire, par l'amputation des détails anecdotiques.

Deuxièmement, ZHANG Yimou a changé les caractères spécifiques des personnages principaux : Chef Tian(田老板), le prince du crime d'un caractère passif qui n'a toujours pas le contrôle absolu de l'ordre de la triade dans le roman original, est empoisonné par le poison violent. Cependant, dans le film, bien au contraire, le réalisateur a figuré un prince du crime d'un caractère fourbe, dissimulateur et impitoyable, Chef Tang(唐老板), celui qui prend le contrôle absolu toute la situation de la société secrète à Shanghai. A l'égard de l'assistant du prince du crime, l'âme du complot de l'assassinat du patron, qui a été pris à mort juste après avoir réussi à envoyer un meurtrier à assassiner son patron pour monter le trône selon la description du roman original, devient une victime du complot, capturé et enterré vivant après le projet échoué d'assassinat du parrain au film. Quant au héros du roman original, Shuisheng, un jeune garçon rural de dix-sept ans, qui s'engage dans les conflits meurtriers des gangsters, il est finalement devenu le nouveau patron de la triade. Néanmoins, le héros au film *Shanghai Triad* est un garçon de province de quatorze ans qui sert plutôt d'un spectateur des vicissitudes de la triade des Tang, et également d'un témoin de l'assassinat échoué du prince du crime tout du long.

D'ailleurs, l'adaptation du texte au film par ZHANG Yimou a réussi à plusieurs reprises à combiner certains personnages en un. Zheng Sanye(郑三爷), le garde du corps fidèle du prince du crime au film, est un personnage synthétisant de Lao San(老三) et Lao Si(老四), deux gangsters qui sont assis entre deux chaises et adopter une attitude d'attente tout au long du conflit de la triade et de l'assassinat du patron dans le roman original. De

plus, les personnages féminins dans le roman original dont la concubine du prince du crime, complètement passive et résignée, et la danseuse fameuse(筱桂红), se transforment en héroïne du film, Xiao Jinbao, une femme complexe dont la personnalité double fait preuve à la fois de la sympathie envers les démunis et de la désinvolture pour la vie.

En un mot, grâce à l'adaptation du texte au film par ZHANG Yimou, la modélisation des personnages du film *Shanghai Triad*, soit la diminution des personnages, soit le changement des caractères spécifiques des personnages principaux, soit la combinaison des personnages du roman original au film, contribue tout à concentrer le développement de la trame d'histoire sur l'assassinat du prince du crime. Pour cela, on ampute toutes les branches accessoires d'histoire, telles que les combats entre les trois gangs, le trouble interne de la triade, et l'assassinat du fils unique du prince du crime. L'amputation des détails anecdotiques réduit donc le film des gangsters à une seule séquence de la violence, celle de l'assassinat du prince du crime. Ainsi, la réorchestration du scénario et la modélisation des personnages à l'adaptation du texte au film permettent d'escamoter la représentation de la violence à l'écran autant que possible. Quant à la seule représentation de la violence au film, la séquence de l'assassinat du prince du crime, elle se passe par l'effet sonore, dont le bruit des pas, la respiration, l'ombre basculé que dessine la porte vitrée, le cris dans le chaos, et le bruit du fusil, par l'objet utilisé (l'arme blanche ensanglantée et les traces de sang), ainsi que par le filtre rouge. Grâce à ces techniques cinématographiques de l'adaptation cinématographique, le réalisateur effectue excellemment une mise en scène la violence au film des gangsters par contournement de la censure filmique.

Section III

L'EFFET SONORE, L'OMBRE, L'OBJET UTILISÉ ET LE FILTRE ROUGE

La mise en scène de la violence au film *Shanghai Triad* ne se réalise qu'à la séquence de l'assassinat du patron de la triade des Tang. Par là, les tensions de la violence qui imprègnent le film sont donc perceptible à plusieurs niveaux, elles constituent les traits distinctifs du genre par le moyen d'un suspense haletant qui se révèle au point de vue de Shuisheng, le garçon de province recruté pour serviteur de la maîtresse qui sert d'un témoin de cet acte de l'assassinat du patron de la triade des Tang. La caméra objective, y remplace le point de vue subjectif de Shuisheng, mène, pas à pas, le spectateur à la poursuite du suspense haletant, afin de reproduire un panorama de cette aventure meurtrière.

L'acte de l'assassinat du patron de la triade des Tang se passe à partir d'un chaos imprévu. En tant que serviteur pour la maîtresse de la triade des Tang, Shuisheng est en faction à la porte de la chambre de sa maîtresse. Lorsque le garçon somnole contre le mur, le bruit d'un chaos qui se produit à l'improviste le réveille en sursaut. La curiosité et la vigilance le provoque à rechercher la cause de l'aventure. En allant de pair avec le mouvement de la caméra, le réalisateur fait le spectateur s'engage ensemble à prendre à témoin de cet assassinat au point de vue de ce petit serviteur de la maîtresse. La première scène qui attire nos regards consiste à ce que des ombres voilent à dessein le visage des meurtriers avec arme à feu sur la porte vitrée pour nous empêcher de les identifier, et par conséquent de les désigner comme coupables. La pénombre envahit l'espace derrière la porte vitrée, qui s'accompagne des coups de fusil, reproduit un chaos violent, et de plus, transforme tout individu en ombre suspecte dans un décor oppressant. Le halo de lumière accuse les silhouettes, les détache de l'arrière-plan, mais laisse les visages dans l'ombre. Le contre-jour produit un effet terrible qui accentue la frustration des personnages et des

spectateurs, incapable d'identifier les sources d'un danger qu'ils savent omniprésent.



Figure 2.5.1 Des ombres que dessinent les meurtriers sur la porte vitrée s'accompagnent des coups de fusil, qui reproduit un chaos violent et un effet terrible, accentue la frustration des personnages et des spectateurs, incapable d'identifier les sources d'un danger qu'ils savent omniprésent.

Figure 2.5.2 Le halo de lumière accuse la silhouette d'un meurtrier qui porte un pistolet à la main.

La disparition des ombres sur la porte vitrée et l'arrêt soudain des coups du fusil annoncent le départ des meurtriers. Le silence ne donne pas d'apaisement au garçon de province, bien au contraire, l'incite à faire une exploration. Avec le mouvement de la caméra oscillante, on suit le pas du serviteur de la maîtresse, marche dans un couloir vide, où résonnent le bruit des pas pressés et la respiration essoufflée. L'étroite imbrication du son et de l'image permet de composer une structure lyrique du film. Une telle lyrique donne naissance à un suspense haletant, l'engage comme un « film d'aventures ». Ce suspense est créé d'abord par le couloir dépeuplé qui imprègne le récit de mystère et renforce l'attente liée au thème de la quête à laquelle se livrent le garçon serviteur à la recherche des meurtriers. Comme ce que Jean Giono scénariste éprouve le besoin de réorganiser complètement tout dans *Le Chant du monde*, il y remplace le mystère et l'attente par le mouvement, et l'espace se trouve démultiplié par le rythme haletant de la fuite du besson se substituant à la quête du père,³⁸³ notre réalisateur, ZHANG Yimou,

³⁸³ Jeanne-Marie CLERC & Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'adaptation cinématographique et littéraire (50 questions)*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 72.

met en valeur l'aspect spectaculaire de la mise en scène et les effets d'attente angoissée par l'intensification de l'impression de suspense haletant dont fait preuve le mouvement oscillant de la caméra, le couloir dépeuplé se trouve démultiplié par le rythme haletant à la recherche des meurtriers.



Figure 2.5.3 Le mouvement oscillant de la caméra mène le spectateur à la recherche des meurtriers dans le couloir dépeuplé, d'où résonnent le bruit des pas pressés et la respiration haletante.

En effet, un tel suspense haletant par le rythme haletant, dont le bruit des pas pressés et la respiration essoufflée, qui fait à la fois l'intensification des effets d'attente angoissée de la violence et le contournement de la censure, a été inventé d'abord par Alfred Hitchcock, le grand réalisateur et producteur américain. Il s'emploie massivement à sa pratique de réalisation du film. Comme l'exprime François Truffaut dans son œuvre *Le cinéma selon Hitchcock*, « [...] Si vous tournez véritablement une scène du combat, il se voit souvent irréaliste. La seule solution consiste à ce que vous vous engagez dans le combat, de manière à y intégrer également le spectateur. [...] Donc, pour un réalisateur, il faut susciter une violence représentée dans son sens de mimétisme du réel, au lieu de la

mise en scène de la cruauté d'une manière directe ». ³⁸⁴ On peut également observer que l'imbrication de l'image et du son, ainsi que le mouvement oscillant de la caméra, donne au spectateur les effets d'attente angoissée et l'intensification du suspense haletant de la violence dans son film *North by Northwest* ³⁸⁵.

Lorsque le garçon serviteur arrive dans le coin du couloir, un cri horrible s'entend fort bien. En suivant son pas avec le mouvement de la caméra, à son vision, des traces de sang vif rouge se voient à l'écran. Comme « un motif esthétique essentiel » de la violence et « le symbole du drame des combattants dans les tranchées » chez Jean Giono ³⁸⁶, le sang est lié instinctivement à la violence. Les traces de sang vif rouge conduit le garçon, également le spectateur devant l'écran, jusqu'à l'entrée d'un Sento, le bain public de la triade des Tang. Par là, il ramasse une arme blanche ensanglantée sur le sol.



Figure 2.5.4 Lors d'être en quête des meurtriers, des traces de sang vif rouge se voient à l'écran.

³⁸⁴ Cf. « 如果只是—般拍摄这一场打架场面的话，那你是什么好的效果也得不到的。如实拍下来的现实东西却往往会显得不真实。唯一的办法便是你也介入这场打架，从而让观众也身临其境了，而且正是在这时候你获得了真正的真实感。因此，一位想表现暴力的导演创作不在于直接拍摄暴力行为，而在于拍摄那些能给人造成暴力行为印象的东西。», François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Shanghai, Éditions de Wenyi de Shanghai, 1988, p. 273. Traduction par Yan Min (严敏).

³⁸⁵ *North by Northwest*, titre français : *La Mort aux trousses*, est un film américain réalisé par Alfred Hitchcock est sorti en 1959, sélectionné par le National Film Registry pour être conservé à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis pour son « importance culturelle, historique ou esthétique ».

³⁸⁶ Ibrahim H. Badr, *Jean Giono, L'esthétique de la violence*, Paris, Peter Lang, 1998, p. 159.



Figure 2.5.5 Shuisheng, le garçon serviteur, ramasse une arme blanche ensanglantée sur le sol.

L'écran du caméra rougit instantanément au moment où Shuisheng pousse la porte du bain public de la triade des Tang. Les filtres rouges, les mouvements désordonnés d'une caméra s'emploient ici par le réalisateur pour reproduire une atmosphère sanglante et une scène endiablée.

Comme nous avons mentionné dans la partie précédente, la signification et l'interprétation de la couleur en Chine s'accompagnent avant tout de la connaissance des matériaux du pigment. Comme le matérialisme primitif, les antiques Chinois croyaient que la seule chose pouvant être considéré comme existante était la matière, et que, fondamentalement, toute chose était composée de matière, et que tout phénomène était le résultat d'interactions matérielles. Donc, ils se procuraient les pigments sur les matériaux élémentaires de la nature. En tant que la matière primitive principale, le rouge est naturellement lié au sang, car ce premier est facile à extraire de ce dernier. On qualifie toujours le rouge de « sang », par référence à ce que l'objet s'associe à sa couleur propre.

Or, le rouge, ou presque le sang, ne se contente pas seulement ici d'une signification

dans la cruauté des meurtriers, mais il sublime en quelque sorte la violence, autrement vulgarisée par le combat des gangsters. Le rouge est ici une couleur valorisante et valorisée, majestueuse et mystique à la fois. Le spectateur s'informe par la parole du prince du crime de la triade des Tang que c'est l'oncle Liu(六叔) qui subit un coup d'attaque pour lui afin de le sauver. C'est plutôt le sang sacrificiel par lequel on propage la « fidélité »³⁸⁷, une grande vertu traditionnelle chinoise, à travers l'acte sacrificiel de l'oncle Liu qui, en tant qu'adepte du prince du crime de la triade des Tang, est loyalement dévoué à la protection de son maître par la vie. Le sang ici est spirituellement valorisé.



Figure 2.5.6 L'écran du caméra rougit instantanément au moment où Shuisheng pousse la porte du bain public de la triade des Tang. Les filtres rouges reproduisent une atmosphère sanglante et une scène endiablée, par où, on aperçoit le cadavre de l'oncle Liu couché à terre. En tant qu'adepte du prince du crime de la triade des Tang, il est loyalement dévoué à la protection de son maître par la vie.

L'apparition du prince du crime de la triade des Tang blessé répond à la vérité de l'assassinat dont on est en quête par une longue séquence. A travers sa dénonciation, le

³⁸⁷ La fidélité, « 忠 ».

réalisateur dévoile le processus entier de l'assassinat par touches légères, au lieu d'une représentation véridique des scènes cruelles et sanglantes par la caméra. La blessure du prince du crime de la triade des Tang montre la manière du coup d'attaque de l'assassinat, qu'il s'agisse d'une sorte de la violence meurtrière par l'usage de l'arme blanche visant le ventre. Cela fait preuve d'un style d'exercice de la violence ressemblant à celui de Jean Giono. Comme l'observe dans *Le Bonheur fou* que « se trouve le plus grand nombre de coups dans ce "siège du courage" qu'est le ventre »³⁸⁸³⁸⁹, la violence meurtrière par l'usage des armes blanches ou à feu visant le ventre est un principe actif d'une finalité esthétique chez Jean Giono. D'ailleurs, le choix de l'arme blanche que le garçon serviteur a ramassée sur le sol dans la séquence précédente manifeste également le désir du réalisateur de pratiquer la violence comme style. L'arme blanche qui s'emploie dans le style des « coups dans le ventre » s'affirme comme un arme aristocratique qui rend le style de la violence dans l'élégance du geste.³⁹⁰



³⁸⁸ Ibrahim H. Badr, *op.cit.*, p. 179.

³⁸⁹ Nous pouvons également trouver une idée similaire chez Nitobe Inazo (1862-1933), un éducateur, docteur en agronomie et en droit au Japon. Dans son chef-d'œuvre, *Bushido, l'âme du Japon*, publié en 1899, « l'usage de l'arme blanche visant au ventre », à sa connaissance, « est une façon formelle du suicide honorable du samouraï japonais », car « le ventre est le siège du courage ».

³⁹⁰ Cf. « pour un protagoniste principal dans l'œuvre de Jean Giono, tel qu'Angelo, aristocrate et amateur de beauté jusque dans l'élégance du geste, le sang du meurtre par le fusil n'est pas aussi séduisant que le sang que fait jaillir une arme noble, telle que l'épée ou le sabre. Son arme préférée étant le sabre depuis *Le Hussard*, son goût aristocratique se manifeste même dans ses réactions face à l'adversaire ». Ibrahim H. Badr, *op.cit.*, p. 181.

Figure 2.5.7 Le prince du crime de la triade des Tang, blessé par des coups de l'arme blanche dans le ventre, est tenu par le bras de ses adeptes.

Last but not least, notre réalisateur nous présente la violence sociale à la scène finale du film, autrement que celle de l'assassinat. Attendu que le garçon serviteur, Shuisheng, essaie de sauver sa maîtresse d'être enterrée vivante, il est condamné d'être suspendu en sens dessus dessous par le prince du crime de la triade des Tang. La suspension en sens dessus dessous contribue juste à donner au réalisateur une première vision renversée. Le recours à une caméra renversée permet ZHANG Yimou de traduire un regard critique sur des faits criminels de la société de la triade à Shanghai, qui interroge ouvertement l'ordre injuste établi pendant les années 1930. Le film éveille à coup sûr la sensibilité d'un public conscient des maux qui minent l'ordre social : le peuple croupit dans une misère noire, tandis que les criminels se placent au-dessus de tout. La première vision renversée peut déstabiliser, troubler un public qui ne reconnaît pas son système de valeurs à l'écran, et rend le film subversif. Il offre au spectateur une vision critique de l'univers social des années 1930 à Shanghai, celle qui explore les racines du mal, révèle les dysfonctionnements du système social comme de la justice. La dernière séquence du film *Shanghai Triad* désarçonne le spectateur, lorsqu'il traite du désespoir des gens communs, des petits hommes, devenus des victimes des crimes avec une attitude impuissante. En tout cas, *Shanghai Triad*, ce film des gangsters typique réalisé par ZHANG Yimou qui exprime à la fois la violence d'action et la violence sociale, serait toutefois l'expression d'une attitude contradictoire envers la violence.



Figure 2.5.8 Comme une condamnation de la désobéissance du prince du crime de la triade des Tang, Shuisheng, le garçon serviteur de la maîtresse, est suspendu en sens dessus dessous. Il pose un regard méprisante sur le monde désordre, injuste, et criminel, que représente la caméra renversée.

Chapitre VI

***Hero* : LA CHORÉGRAPHIE ET LE CHROMATISME, UNE REPRÉSENTATION ATYPIQUE DE LA VIOLENCE**

Le grand succès de *Tigre et Dragon*³⁹¹, réalisé par Ang Lee, mis en scène en 2000, encourage énormément ZHANG Yimou à s'engager dans la production du film commercial au début de XXI^e siècle. Grâce à la tentative couronnée de succès d'Ang Lee, le film d'arts martiaux permet les réalisateurs chinois de retrouver une place dans la société du film mondial dominée toujours par les cinéastes occidentaux. Dans ce cas-là, *Hero*, le premier chef-d'œuvre du genre d'arts martiaux de ZHANG Yimou, a vu le jour en 2002.

En tant que le premier film commercial d'arts martiaux de ZHANG Yimou, *Hero* sert plutôt d'un archétype du film d'arts martiaux à la nouvelle ère et d'une encyclopédie de la chromatisation du film. Notre réalisateur a exprimé une fois le motif de la production du film *Hero*. Comme ZHANG Yimou le remarque,

« Je suis un fan d'arts martiaux depuis mon enfance, et je rêve toujours de mettre en scène des héros d'arts martiaux. Il y a cinq ans que Jackie Chan³⁹² voulait de coopérer

³⁹¹ *Tigre et Dragon*(卧虎藏龙), est un film d'arts martiaux realize par Ang Lee, sorti en 2000.

³⁹² Jackie Chan(成龙), né Chan Kong-sang le 7 avril 1954 à Hongkong, est un acteur, chanteur, cascadeur, scénariste, réalisateur et producteur chinois. En tant que spécialiste en arts martiaux, il est mondialement reconnu dans les

avec moi pour produire un film, et nous avons dès lors le concept d'un film d'arts martiaux. Le script de création est rédigé tout d'abord par Jackie Chan. Et ensuite, nous avons l'intention de adapter l'œuvre de Gu Long³⁹³. Finalement, nous nous y reprenons à fond, et nous nous laissons aller l'imaginer. Donc, le processus de la conception du scénario du film *Hero* est rempli d'accidents. »³⁹⁴

Sous l'impulsion de la production du film d'arts martiaux, ZHANG Yimou essaie d'intégrer des ressources, humaines et financières, à la réalisation de ce film d'arts martiaux éminent. Par là, de nombreux acteurs chinois d'une grande réputation dans le monde, dont Jet Li³⁹⁵, Maggie Cheung Man-yuk³⁹⁶, Tony Leung Chiu-wai³⁹⁷, Chen Daoming³⁹⁸, et Donnie Yen³⁹⁹, se montent successivement sur la scène, donnant ensemble une performance excellente. Par suite à *Tigre et Dragon* d'Ang Lee, un pionnier du film d'arts martiaux chinois qui ouvre la voie vers le marché international du film pour les cinéastes chinois, ZHANG Yimou, a recours à son œuvre cinématographique *Hero*, fait encore une fois la tentative couronnée du succès par rapport au film d'arts martiaux chinois.

Or, ZHANG Yimou ne marche aveuglément sur le pas d'Ang Lee, et le film *Hero* n'est simplement pas à l'imitation de la réalisation de *Tigre et Dragon*. Notre réalisateur se sert parfaitement de la chorégraphie et du chromatisme pour raconter une histoire de l'assassinat du roi Qin d'une manière narratologique *Rashomon*.

Bien que certaines critiques négatives sur le film *Hero* ciblent au suspect de plagiat des films d'Akira Kurosawa, en particulier la narratologie de déconstruction de *Rashomon*,

domaines du kungfu et des films d'action.

³⁹³ Gu Long(古龙), né le 7 juin 1938 et mort le 21 septembre 1985, un grand auteur d'arts martiaux en Chine.

³⁹⁴ Cf. « 我从小就是个武侠迷。刻画江湖上的武侠英雄，始终是我的一个梦。五年前，因为成龙希望合作一部电影，我们才开始了关于武侠电影的构思：先是成龙编故事，接着又打算改编古龙，然后是自起炉灶，干脆自由想象，中间过程反反复复。 », LI Feng(李冯), *Hero*, Pékin, Éditions du théâtre de Chine(中国戏剧出版社), 2002, la préface par ZHANG Yimou. La traduction personnelle.

³⁹⁵ Jet Li(李连杰), né le 26 avril 1963 à Pékin en Chine, est un acteur d'arts martiaux, producteur et champion de wushu sino-singapourien.

³⁹⁶ Maggie Cheung Man-yuk(张曼玉), est une actrice chinoise célèbre né le 20 septembre 1964 à Hongkong.

³⁹⁷ Tony Leung Chiu-wai(梁朝伟), est un acteur hong-kongais né le 27 juin 1962 à Hongkong.

³⁹⁸ Chen Daoming(陈道明), est un grand acteur de la Chine continentale, né le 26 avril 1955 à Tianjing.

³⁹⁹ Donnie Yen(甄子丹), est un acteur et chorégraphe d'action hongkongais né le 27 juillet 1963 à Canton en Chine.

ZHANG Yimou prend l'initiative audacieuse de la narratologie chromatique pour conter une histoire d'un échec d'assassinat du roi de Qin(秦), par rapport à *Rashomon*, qui dessine un crime en quatre versions très différentes d'après autant de témoins. ZHANG Yimou déroule l'évolution d'histoire d'assassinat du roi de Qin par le moyen du dialogue en duo entre l'assassin, Wuming, et le roi de Qin, dont les couleurs particulières mises en œuvre, telles que le noir, le rouge, le bleu, le vert, et le blanc, correspondent aux versions différentes de l'histoire. Autrement dit, il a réussi à raconter l'histoire d'assassinat échoué du roi de Qin par le moyen de la dialogue en duo des protagonistes, l'assassin surnommé Wuming et le roi de Qin. La dialogue en duo se mêle la question-réponse, la suspicion, la réplique et même le complément. Cela nous permet de réduire cette histoire d'une manière narratologique *Rashomon* en cinq scènes du duel aux arts martiaux.

Enfin bref, l'histoire du *Hero* se déroule par l'ordre chromatique, à laquelle chaque couleur est associée à chaque scène et à chaque version de l'histoire, et à chaque scène, elle se passe par un duel aux arts martiaux. Alors, comment ZHANG Yimou représente, d'une manière convenable, ces duels à l'écran, par lesquels il est capable de mettre en scène des séquences d'anthologie de combats aux arts martiaux d'une part, et d'éviter de montrer des images sanglantes et brutales qui provoquent au spectateur une sensibilité choquante d'autre part? Nous essayons d'y répondre dans le domaine de la chromatisation et la chorégraphie, les deux techniques s'emploient par le réalisateur visant à exercer une représentation impeccable des duels à l'écran, au contournement de la censure de la violence.

Section I

LE SYSTÈME DE SYMBOLE CHROMATIQUE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX

La chromatisation dans le film *Hero* par ZHANG Yimou revêt non seulement une fonction narratologique, mais permet la reconstruction du système de symbole chromatique. Il contribue à exprimer le sens intime des duellistes et transformer la scène du duel en une imitation de la peinture traditionnelle chinoise témoigne d'un niveau très élevé de conception artistique, celui qui est susceptible de contourner la représentation du combat sanguinaire.

Comme Zhang Huijun⁴⁰⁰ mentionne-t-il dans son œuvre *La forme et la création visuelle, études sur la création du film de ZHANG Yimou*, « À l'exception d'une forte attraction du spectateur, le chromatisme, en particulier celui vif et éclatant, est susceptible de toucher son sentiment. »⁴⁰¹ il se voit donc que le réalisateur se concentre sur l'attrait esthétique du chromatisme. L'application très ample de la monochromie dans le film *Hero* permet de déterminer la tonalité principale des versions d'histoire et extérioriser les sentiments intimes des protagonistes, celle qui aide à éprouver énormément l'émotion forte du spectateur.

Comme un motif esthétique essentiel dans l'œuvre de Jean Giono, le sang est le symbole du drame même des combattants.⁴⁰² Ainsi, le rouge, en tant que la couleur naturelle du sang, est lié étroitement à ce dernier. Il apparaît toujours comme le symbole de la passion, du désir, de la violence sanglante, la jalousie et bien la haine, etc.. En effet, le rouge est beaucoup plus facile d'attirer l'attention du public par rapport à d'autres

⁴⁰⁰ ZHANG Huijun(张会军), né 1956 à Pékin, le président de BFA(Beijing Film Academy).

⁴⁰¹ Cf. « 色彩不仅会引起观众的注意, 同时鲜艳、明亮的色彩还会刺激观众的情感。 », ZHANG Huijun, *La forme et la création visuelle, études sur la création du film de ZHANG Yimou*(« 形式追索与视觉创造—张艺谋电影创作研究 »), Pékin, Éditions du film de Chine, 2008, p. 126.

⁴⁰² Ibrahim H. Badr, *Jean Giono, L'esthétique de la violence*, Paris, Peter Lang, 1998, pour une vue d'ensemble à la section *L'esthétique de la cruauté et de la violence*.

couleurs, car la beauté et la fascination du sang sont toujours susceptible d'aiguiser la sensibilité du spectateur.

Dans la version rouge d'histoire du film *Hero*, Wuming se rend la visite de Canjian qui réside à la ville Xing(陉城)⁴⁰³ au royaume Zhao(赵国)⁴⁰⁴ pour le consulter au sujet de la calligraphie du caractère « jian »(l'épée, 剑), par laquelle il est prouvé l'implication du mystère de méthode subtile d'art de l'escrime. Lorsqu'il arrive à la ville Xing, il rencontre Canjian à la bibliothèque académique de Zhao. Par où, il y a de nombreux jeunes élèves qui font leur culture et leur calligraphie, sous la houlette de vieux maître. Tout le monde est vêtu en rouge, y compris Canjian et Feixue. Le rouge symbolise ici la vigueur de leur caractère, faisant écho à l'esprit belliqueux de la nation de Zhao. Ils restent quand même calme et tranquille lorsque l'armée de Qin s'approche. Après un court moment de chaos, tous retrouvent tout de suite leur maîtrise de soi. Malgré la pluie de flèches à venir, les jeunes élèves demeurent assis à leur place pour s'exercer à la calligraphie et apprendre la culture de Zhao. Certains sont atteints par les flèches, et tués sur le coup. Néanmoins, la menace militaire de l'armée de Qin ne peut pas entamer leur résolution. Comme le discours du vieux maître vêtu en rouge prononce-t-il devant les élèves de Zhao, « *Retenez bien ce que je vais vous dire : quoiqu'il soit forte la flèche de l'armée de Qin qui puisse briser notre ville, écraser notre état, elle ne peut pas éliminer l'idéogramme de Zhao* »⁴⁰⁵. L'élément chromatique du rouge dont le vêtement rouge que tous portent, le décor rouge qu'il s'agisse du mur rouge, de la colonne rouge, de la porte rouge, du rideau en bambou rouge, et même du plancher rouge, aiguisent la sensibilité du spectateur, lui fait bouillir le sang. Et le discours du vieux maître à la bibliothèque académique, en particulier, met l'accent sur l'esprit vigoureux de Zhao, et fait l'éloge du patriotisme, ceux qui touche la corde sensible du public.

Le rouge dans cette séquence est plutôt le symbole d'un sacrifice héroïque du peuple

⁴⁰³ Ville Xing(陉城), l'une des forteresse au royaume Zhao à la période des Royaumes combattants.

⁴⁰⁴ Royaume Zhao(赵国), l'un des royaumes puissants féodaux à la période des Royaumes combattants en Chine, s'étend du 5^e siècle av. J. – C. à l'unification des royaumes chinois par la dynastie Qin en 221 av. J. – C..

⁴⁰⁵ Cf. « 你们记住, 秦国的箭再强, 可以破我们的城, 灭我们的国, 可亡不了赵国的字。 », d'après la dialogue du vieux maître de la bibliothèque académique de Zhao au film *Hero*.

de Zhao pour le patriotisme et la transmission de la culture de Zhao, lors qu'il fait face à l'invasion violente et la menace militaire horrible de l'armée de Qin.



Figure 2.6.1 Lorsque l'armée de Qin s'approche, les jeunes élèves s'assoient quand même en place pour exercer la calligraphie et apprendre la culture de Zhao. Certains sont atteints par la pluie de flèches, et tués sur le coup.

Sauf un tel symbole du sacrifice héroïque, l'élément chromatique du rouge dans cette version de l'histoire symbolise d'ailleurs le crime passionnel et le meurtre de haine. En effet, le crime passionnel et le meurtre de haine sont tous dus à deux triangles amoureux esquissés par Wuming(Changkong, Feixue, Canjian ; Feixue, Canjian, Ruyue). Ce sont les deux triangles amoureux, auxquels il se mêle de l'amour, de la romance, de la passion, de la jalousie, de la haine et du sang, qui reproduisent des suites catastrophes.⁴⁰⁶

Tout au début, l'arrivée de Wuming à la bibliothèque académique de Zhao apporte la nouvelle de la morte de Changkong. La mauvaise nouvelle plonge, cependant, Feixue dans un profond chagrin. Une révélation de l'amour clandestin entre Changkong et Feixue fait une fissure dans l'amour de Canjian et Feixue, le couple intime. Canjian, qui est amoureux profondément de Feixue, est rendu furieux par la jalousie. Par vengeance, il avoue sa passion à Ruyue, sa servante, et laisse apercevoir intentionnellement leur acte sexuel à Feixue. Cela met ce dernier en colère. La colère lui fait perdre la raison, et

⁴⁰⁶ Nous pouvons trouver une point de vue similaire chez Ma Mingzhu, dans sa these « *L'origine de la couleur dans les films de Zhang Yimou : analyse esthétique et symbolique* », Paris, Thèse de doctorat dans l'Université Paris Diderot(Paris 7), 2014, p. 161.

ensuite la provoque à tuer son amour intime. Cet acte d'attentat passionnel se passe d'une manière simple et nette : Feixue se précipite à la chambre de Canjian, l'attaque par derrière d'un coup de couteau. Il n'y a pas de la scène de combat, ni la violence, ni le sang. Le réalisateur s'aide ici de l'élément chromatique du rouge, dont le mur laqué en rouge, le plancher rouge, les vêtements rouges, mêlés au reflet par la lanterne mandarine, afin de faire une représentation de l'attentat passionnel sur un coup de tête. Il se voit que le rouge symbolise ici la jalousie et la colère qui proviennent de l'amour tordu d'une part, et l'attentat sanglant d'autre part.



Figure 2.6.2 Feixue attaque Canjian d'un coup de couteau par derrière.

La version rouge de l'histoire du film se termine effectivement à la scène du duel entre Feixue et Ruyue. En tant que servante fidèle de Canjian, Ruyue a l'intention de se venger sur Feixue de la mort de son maître. Elles lancent un duel dans le forêt de peupliers dorés. Les deux héroïnes sont vêtues de rouge se combattent au milieu du forêt couvert de jaunes feuilles. Les deux rouge qui bondissent dans le jaune forment un contraste chromatique éclatant. Le réalisateur réussit à représenter la scène d'un duel des représailles par la chorégraphie, par laquelle la violence se transforme donc en une danse esthétisante, alors que le sang en une peinture pittoresque. A l'instant de la mort de Ruyue, en particulier, la caméra entière est rougie petit à petit. Le rouge avec lequel le réalisateur applique une image entière nous manifeste une sensibilité complexe de la tristesse et de la

colère. Zhang Yimou utilise un point de vue spécifique et son imagination féconde pour transformer le paysage naturel en images pittoresques liées à l'intrigue. Ce qui reproduit un fort impact visuel.



Figure 2.6.3 L'instant de la mort de Ruyue.

En tant que le symbole du sang, le rouge est plus convenable de représenter des scènes de la violence, tant la scène de l'assaut militaire de l'armée de Qin que celle du duel des protagonistes. Par là, le patriotisme, la passion, le désir amoureux, la jalousie, la colère et la haine s'aperçoivent. Ces émotions qui est susceptible de toucher la corde sensible du spectateur avancent ensemble le développement de l'intrigue. D'ailleurs, le rouge dissimule efficacement le sang vif et éclatant, afin qu'on mette en scène des combats sans image sanguinaire, tant la guerre d'état que le duel personnel.

A l'exception du rouge, le noir est un autre élément chromatique important qui peut symboliser la violence, ou presque, la guerre. Par rapport au rouge qui sert du symbole chromatique du sang, le noir est plutôt une couleur qui est liée naturellement au fer. A l'ère de l'arme blanche(*Cold weapon era*), le fer, en tant que matériau principal de l'arme blanche, est un synonyme de la guerre. Le sang et le fer constituent deux éléments fondamentaux de la guerre, et même de la violence. Donc, le noir n'est pas seulement un élément chromatique destiné à la constitution de la narration chromatique, mais également un symbole chromatique important pour tracer la scène de guerre de grande envergure.

La scène de l'assaut violent à la ville Xing de Zhao par les forces armées de Qin

exerce une forte attraction du spectateur : Les forces armées de Qin s'approche d'une allure martiale de loin. Les guerriers de Qin, à cheval, protégés tous par des armures noires en fer, marchent au combat sur la ville de Zhao, en accompagnant du rythme du tambour militaire. L'hurllement lourd des guerriers souffle au vent manifeste un air pathétique de la guerre. Sous l'ordre militaire de l'assaut par le général de Qin, des milliers flèches noires en fer que décochent les arbalétriers à venir comme une douche à la bibliothèque académique de Zhao. Le réalisateur nous représente un spectacle grandiose de la guerre, sans aucun combat violent, ni image sanglante dont le sang vermeil, le cadavre tordu et le corps déchiré. Cependant, l'effet chromatique impressionnant du noir, tels qu'une fourmilière de guerriers vêtus en noir, les armures noires en fer, l'armes blanches noires en fer, et même les coursiers également protégés par les armures noires en fer, en particulier les flèches noires en fer qui décochées à venir comme une douche, transmet des souffles d'une menace horrible de la guerre au spectateur devant l'écran.

De plus, comme ce que nous avons mentionné dans la première partie, le noir est la couleur impériale de l'empire de Qin. Après avoir écrasé les six royaumes rivaux de l'époque, le royaume Qin unifie la terre sous le ciel (une autre appellation de la Chine). L'empire de Qin prend la place de la dynastie de Zhou. Attendu que la couleur de la dynastie de Zhou est rouge, celle qui correspond au feu par référence à la doctrine de yin et yang, l'empire de Qin, en qualité de vainqueur de l'ancienne dynastie, considère le noir comme leur couleur impériale, car le noir, qui est lié à l'eau, l'emporte sur le rouge. En ce cas, Zhang Yimou respecte, dans une certaine mesure, la vérité d'histoire, lorsqu'il dessine la figure des forces armées de Qin et revient à son état primitif de la scène de la guerre de l'Antiquité chinoise par l'élément chromatique du noir.



Figure 2.6.4 Les forces armées de Qin armé de pied en cap en noir s'approche d'une allure martiale de loin.

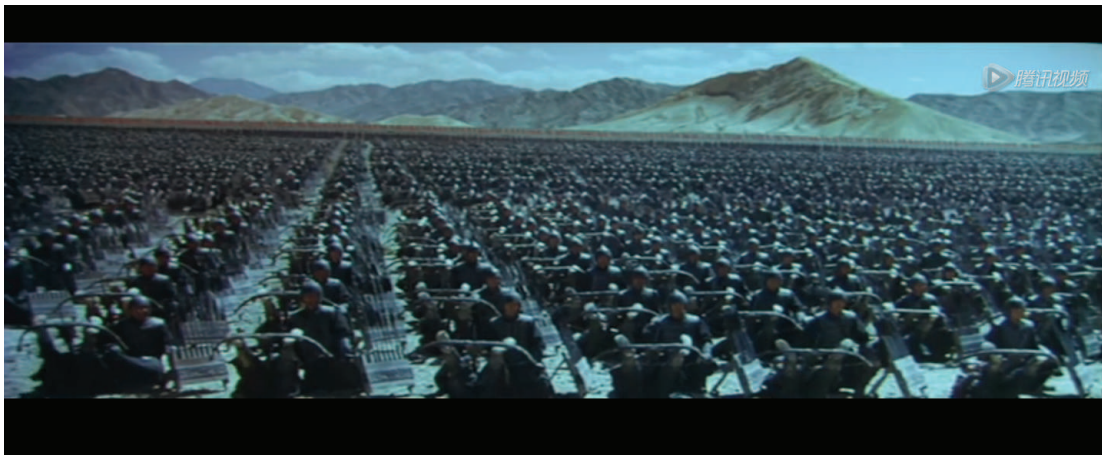


Figure 2.6.5 Une fourmilière de guerriers de Qin décochent des milliers de flèches.



Figure 2.6.6 Les flèches noires en fers à venir comme une douche.

Bien que les autres couleurs dans le film *Hero* soient peu relatives à la violence, elles manifestent respectivement le sentiment intime des protagonistes en duel à chaque version d'histoire.

La version bleue d'histoire dans le film *Hero* est plutôt une histoire du sacrifice, ou bien du sacrifice patriotique. En tant qu'un élément chromatique d'une signification mélancolique, le bleu s'applique ici à exprimer une atmosphère pathétique lors que les trois protagonistes, Canjian, Feixue et Wuming, décident à se sacrifier pour assassiner le roi de Qin. Afin de protéger bien son amour, Feixue blesse Canjian au dépourvu à contrecœur. Dans ce cas-là, elle peut le remplacer à se rendre à se battre en duel avec Wuming devant les guerriers de Qin. Le duel en public en témoignage de la victoire de Wuming, et la mort de Feixue permet Wuming de s'approcher du roi de Qin de façon à étendre absolument ce dernier sur carreau, car il a le talent d' « assassiner infailliblement l'homme à l'intérieur de dix pas »⁴⁰⁷. Par là, il se voit à la fois le sacrifice patriotique pathétique et celui d'amour mélancolique. La signification de l'élément chromatique du bleu donne cette version d'histoire d'une impression mélancolique, et des lamelles de bambou qui s'entassent en rond à la bibliothèque où Wuming, Canjian et Feixue organisent un complot d'assassinat du roi de Qin, paraissent un autel bleu destiné à annoncer leur sacrifice patriotique et leur sacrifice amoureux.



Figure 2.6.7 Wuming, Canjian et Feixue organisent un complot d'assassinat du roi de Qin à la bibliothèque où des lamelles de bambou s'entassent en rond.

⁴⁰⁷ 十步一杀, à la traduction personnelle.

Quant à la version verte d'histoire, nous nous sommes émus de la vitalité qu'exprime les belles relations amoureuses entre Canjian et Feixue. Ils font ensemble des exercices d'arts martiaux, ils vivent tranquillement dans leur pays natal. Lors qu'ils pénètrent de force dans le palais royal de Qin, Feixue se met en travers des gardes royaux à la porte, alors que Canjian va assassiner le roi de Qin. Le réalisateur nous plante un décor des toiles vertes qui volent au vent au palais. Le vert qui inonde l'écran entier transmet une signification pacifique et vitale au spectateur, celle qui semble prévoir que le projet d'assassinat du roi de Qin échoue au moment où l'on est prêt de réussir, car Canjian renonce à le tuer au dernier moment. Il perçoit par l'intelligence que le roi de Qin est le héros élu qui est capable d'unifier tous les pays le plus tôt possible, pour ainsi dire, il est susceptible de terminer la guerre qui perdure pendant des siècles le plus tôt possible. L'élément chromatique du vert indique l'espoir de la concrétisation de la paix provoque Canjian à renoncer leur projet d'assassinat.

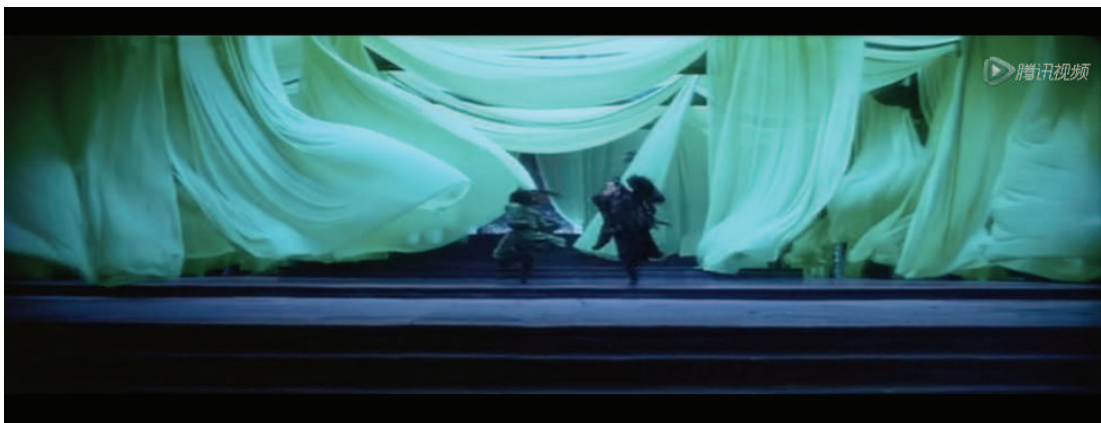


Figure 2.6.8 Canjian assassine le roi de Qin dans le palais du royaume de Qin où suspendent des toiles vertes partout.

Par ailleurs, le dernier élément chromatique dans le film *Hero* est le blanc. La signification du blanc est liée toujours à la pureté, à la noblesse, à la tristesse et à la mort. A la version blanche d'histoire, les protagonistes dont Wuming, Canjian, Feixue et Ruyue sont tous vêtus en blanc à la bibliothèque pour organiser le projet d'assassinat du roi de

Qin. Par là, le blanc vise à mettre l'accent sur la noblesse de leur sacrifice patriotique. En plus, l'emploi de l'élément chromatique du blanc à la scène du suicide ensemble du couple amoureux représente la pureté de leur amour et la tristesse de leur mort.⁴⁰⁸



Figure 2.6.9 Le suicide ensemble du couple amoureux.

Enfin bref, l'usage des éléments chromatiques par Zhang Yimou dote le film *Hero* d'un effet visuel impressionnant. Il souligne une nouvelle conception artistique du film d'arts martiaux, et exprime la profonde connotation chromatique. Comme Zhou Dengfu(周登富), le professeur de BFA, fait-il un bilan des significations symboliques du chromatisme au film *Hero* qu'il comble des louanges, « *Il se voit au film la disposition d'une multitude de couleurs pures, la juxtaposition de grands blocs chromatiques, l'application du chromatisme d'une signification irréaliste à l'écran entier* », celles qui « *mettent en lumière la configuration fictive du chromatisme* », et « *donne un effet visuel impressionnant au spectateur* ». Le film *Hero* se fait estimer donc d'« *un archétype des films de fiction chromatiques* ».⁴⁰⁹ Sauf la narration chromatique, Zhang Yimou a réussi également à établir une structure du symbole du chromatisme. « *Le film est une forme*

⁴⁰⁸ Par référence à HU Yange(胡艳歌), *L'analyse sur le langage visuel au film de Zhang Yimou*(《张艺谋电影中的视觉语言研究》), mémoire pour Master d'art, Université Normale à Henan, 2013, p. 21 – p. 22.

⁴⁰⁹ Cf. « *大面積的純色配置，大色塊的并置，銀幕色彩幾乎全部脫離寫實色彩，呈現大寫意色彩的布局，造成撼人心魄的視覺冲击力，成為我國色彩故事片的唯一。* », ZHOU Dengfu(周登富), « *La conception de la structure chromatique dans le film Hero* »(《电影<英雄>的色彩构成设计》), Pékin, dans le *Journal de BFA*(L'Académie du film de Pékin), 2003. A la traduction personnelle.

baroque idéale », comme Peter Greenaway, le grand réalisateur anglais, dit-il, « *celui qui fait usage de la lumière et l'illusion pour combiner divers modes d'expression afin d'atteindre un but symbolique* ». ⁴¹⁰ Grâce à la structure de symboles chromatiques, notre réalisateur peut représenter subtilement des scènes fascinantes du duel des protagonistes et le spectacle impressionnant de l'assaut violent des forces armées de Qin. Par là, il ne se voit ni sang, ni cadavre, ni violence à l'écran, que des scènes raffinées d'arts martiaux, par où nous sommes fascinés par la représentation des images pittoresques, et en particulier, la révélation du sentiment intime des protagonistes, dont le sacrifice patriotique, le sacrifice d'amour, la fidélité d'amour, et la confiance.

Section II

LA CHORÉGRAPHIE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX

Le grand succès de la mise en scène du film *Tigre et Dragon* offre un précédent pour le film chinois qui est susceptible d'ouvrir la voie vers le marché international. En tant qu'un œuvre filmique coproduite internationale entre la Chine continentale, Taïwan, Hongkong et les Etats-Unis, le film d'Ang Lee a développé le genre du film d'arts martiaux. Il prend l'initiative de représenter des scènes de combats spectaculaires par la chorégraphie, et d'avancer l'intrigue mélodramatique qui dépasse le simple cadre du film d'arts martiaux traditionnels. Grâce au grand succès du film *Tigre et Dragon*, Ang Lee a réussi à exercer une forte attraction du spectateur international pour le genre cinématographique d'arts martiaux, nommé *wuxiapian*(武侠片) en chinois.

⁴¹⁰ LIANG Ming(梁明), *L'étude du chromatisme au film*(« 电影色彩学 »), Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 2008, p. 294.

Effectivement, le succès du film *Hero* dû, dans une certaine mesure, à l'effet favorable du film *Tigre et Dragon* à sensation. En suivant le pas d'Ang Lee, Zhang Yimou puise l'inspiration de l'œuvre de son maître précédent. Par là, il s'inspire particulièrement de la chorégraphie pour la représentation des scènes des combats. Grâce à la chorégraphie, on transforme la violence dans des scènes des combats du film d'arts martiaux traditionnels en la danse spectaculaire et l'image romantique à l'écran. Cela permet d'éviter de représenter à nu des scènes sanguinaires de combats d'une part, et d'offrir des spectacles spectaculaires et une conception artistique euphorisante d'arts martiaux d'autre part.

Le tournage du film *Hero* de Zhang Yimou se passe toujours dans le site en paysage grandiose en Chine. La scène en extérieur du film a lieu tant au sud du fleuve Yangtsé d'un paysage pittoresque qu'à Gobi, un immense désert de sable. Le beau paysage naturel de la Chine permet le film d'arts martiaux de témoigner d'un niveau très élevé de la conception artistique similaire à celle du dessin au lavis chinois. De plus, la chorégraphie dans le film qui combine à la fois les arts martiaux et la danse, à laquelle il convient d'ajouter l'usage des effets spéciaux informatiques, expose la scène des combats aux arts martiaux plus poétique et plus chorégraphiée, donne au spectateur une sensation euphorisante.

La conception artistique du lavis chinois

Zhang Yimou s'intéresse beaucoup à la création de la conception artistique dans son film. Il souligne le style contemporain de la beauté de l'image, visant à créer la conception artistique de lavis chinois, afin de réaliser la représentation poétique à l'écran. Zhang Yimou tourne les séquences de combats aux arts martiaux dans le beau paysage de la Chine du sud et la plaine déserte et vague de la Chine du nord. La scène du duel entre Canjian et Wuming se passe dans un beau lac calme à Jiuzhaigou(九寨沟) à Sichuan(四

川). Bleues vagues sur le lac calme, par là des mousseux, des pics reflètent, tous sont prêts vives dessins au lavis de paysage naturel chinois. Quant à la scène du duel entre Feixue et Ruyue dans le forêt de peupliers dorés, il se voit la silhouette gracieuse des deux héroïnes transparaît dans les jaunes feuilles volantes. Cette séquence estimée comme un fragment de pellicule classique qui effectue une forte attraction au spectateur. Et le tournage de la scène du film, celle du suicide double pour amour, a lieu au parc géologique de Yadan(雅丹) à Yumengguan(玉门关), Dunhuang(敦煌). L'image du suicide double de Canjian et Feixue, les deux amants qui s'embrassent ensemble au dernier moment, au désert de sable met l'accent sur un triste spectacle, une situation pathétique.

La scène en extérieur au tournage du film de Zhang Yimou se passe aux régions multiples. « *Le film de Zhang Yimou témoigne d'une grande différence par rapport au film d'arts martiaux chinois traditionnel dans l'aspect spatial* »⁴¹¹. Comme l'archétype du film d'arts martiaux chinois traditionnel, « *les œuvres filmiques d'arts martiaux de Shaw Brothers Studio sont toujours tournées en studio* »⁴¹². Ainsi, le film d'arts martiaux de Zhang Yimou, grâce aux prises de vue en extérieur aux régions multiples, « *se converge de divers d'histoire, est compatible avec différentes styles visuels* »⁴¹³. De plus, le film d'arts martiaux de Zhang Yimou se penche sur la création de la conception artistique, à laquelle il fait une fusion des éléments artistiques classiques chinois. À l'aide de la technique photographique avancée et des fonds abondants, Zhang Yimou peut intensifier « *les effets visuels fascinants à la réalisation du film, afin qu'il puisse exposer de belles images, faisant sentir le spectateur la conception artistique du lavis chinois* »⁴¹⁴. Donc, dans le film *Hero*, notre réalisateur met les spectacles de combats d'arts martiaux à la

⁴¹¹ Cf. « 使它（张艺谋的武侠片）在空间形态上又有别于传统的中国武侠电影那种单一的地域特点，特别是区别于邵氏武侠那种棚内制作的空间样式，从而使其成为一部汇聚了不同的历史故事、兼容了不同的视觉风格的武侠电影。 », JIA Leilei(贾磊磊), *Qu'est-ce qu'un bon film : l'interprétation en aspects multiples du langage à la valeur culturelle* (« 什么是好电影：从语言形式到文化价值的多元阐释 »), Pékin, Éditions du Film de Chine, 2015, p. 34. A la traduction personnelle.

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ *id.*

⁴¹⁴ Cf. « 先进的摄影技术和充足的制作资金是大片所具有的优势，而对视觉效果的重现也使画面呈现唯美的特征，不少奇观画面具有令人心神俱驰的中国古典山水画意境 », SHI Keyang(史可扬), *L'analyse esthétique du film chinois à nouvel ère*(« 新时期中国电影美学研究 »), Pékin, Éditions de l'Université Normale Supérieure à Pékin, 2014, p. 338. A la traduction personnelle.

scène en extérieur en paysage pittoresque. Par là, la conception artistique du lavis chinois qui fusionne avec la chorégraphie d'action d'arts martiaux, offre d'un « festin visuel » dont des images spectaculaires et des spectacles impressionnants au spectateur, mais également dissipe la représentation de la violence à l'écran.

La chorégraphie d'action d'arts martiaux

En tant que film d'arts martiaux commercial, la représentation de l'action d'arts martiaux au film *Hero* est indispensable. Par rapport au film d'arts martiaux chinois traditionnel, en particulier celui de *Shaw Brothers Studio*, qui expose nûment la scène sanguinaire des combats à l'arme blanche, Zhang Yimou représente l'action d'arts martiaux par la chorégraphie. L'action chorégraphiée subtile dans le film *Hero* est due à la direction de Cheng Xiaodong(程小东)⁴¹⁵, le directeur d'action du film. C'est lui qui réalise le film d'arts martiaux au style esthétisant et romantique. En quelque sorte, l'expression poétique de la performance de l'action chorégraphiée d'arts martiaux dans le film de Zhang Yimou est étroitement liée à la direction de Chen Xiaodong. Dans son film, la chorégraphie qui produit une association de la danse et des arts martiaux à la scène en extérieur pittoresque, fait sentir le spectateur une sensation appréciée au spectacle. Comme le dit Jia Leilei(贾磊磊), « *L'action d'arts martiaux dans le film d'arts martiaux transforme toujours en une sorte de danse des arts martiaux spectaculaire dans le récit. Dès lors, la fonction de performance chorégraphique d'arts martiaux prend donc place de sa fonction pratique de combat.* »⁴¹⁶ En effet, il y a au total huit scènes de combat d'arts martiaux dans le film *Hero*, telles que le duel entre Wuming et Changkong au cabinet de musique, le duel entre Wuming et Feixue devant les forces armées de Qin, le duel entre Feixue et Ruyue dans le forêt de peupliers dorés, le duel entre Wuming

⁴¹⁵ Cheng Xiaodong(程小东), né en 1953, est un réalisateur et un chorégraphe Hongkongais.

⁴¹⁶ Cf. « 武侠影片中的武术技击动作经常在叙事过程中会演变成一种具有表演性的‘武术之舞’，这时它的击打性的‘实用功能’实际上已经让位于舞蹈化的‘表演功能’。 », Jia Leilei(贾磊磊), *L'histoire du film d'arts martiaux chinois*(« 中国武侠电影史 »), Pékin, Éditions d'art et culture, 2005, p. 14.

et Canjian dans un lac, le duel entre Wuming et Canjian à la bibliothèque académique, le duel entre Canjian et le roi de Qin dans le palais de Qin, le duel entre Feixue et Canjian au désert de sable, et l'assassinat du roi de Qin par Wuming. Et la chorégraphie d'action d'arts martiaux et la conception artistique du lavis chinois se traduisent principalement par trois scènes, qu'il s'agisse du duel entre Wuming et Changkong au cabinet de musique, de celui entre Canjian et Wuming dans un lac, et de celui entre Feixue et Ruyue dans le forêt de peupliers dorés.

La scène du duel entre Changkong et Wuming au cabinet de musique se passe d'une manière atypique. Ils se tiennent immobiles vis-à-vis, sous la pluie, et leur duel se développe dans l'esprit, s'accompagnant de l'interprétation du Guqin mélodieux (古琴, l'instrument de musique traditionnel chinois) dont joue un vieux maître. Le duel dans l'esprit, la pluie fine, l'interprétation du Guqin mélodieux, à laquelle il se mêle un air d'opéra de la région de Qin vaguement audible, se composent un air de zen(禪), une école philosophique du bouddhisme. A mesure que la corde de Guqin s'est rompue, l'interprétation musicale s'arrête soudainement. Les duellistes se réveillent de l'état de duel dans l'esprit. Wuming saute sur son rival, l'étend sur le carreau d'un coup d'épée. Avec un gros plan de la tombée d'une goutte d'eau de pluie, le duel dans l'esprit atypique touche à son terme. En général, le duel d'arts martiaux, au sens strict, se passe toujours avec un combat sanglant. Cependant, le film *Hero* dissimule subtilement la violence et le sang. Bien loin de la violence et la cruauté, le film montre plus de charme des arts martiaux chinois, favorisant le développement de l'intrigue.

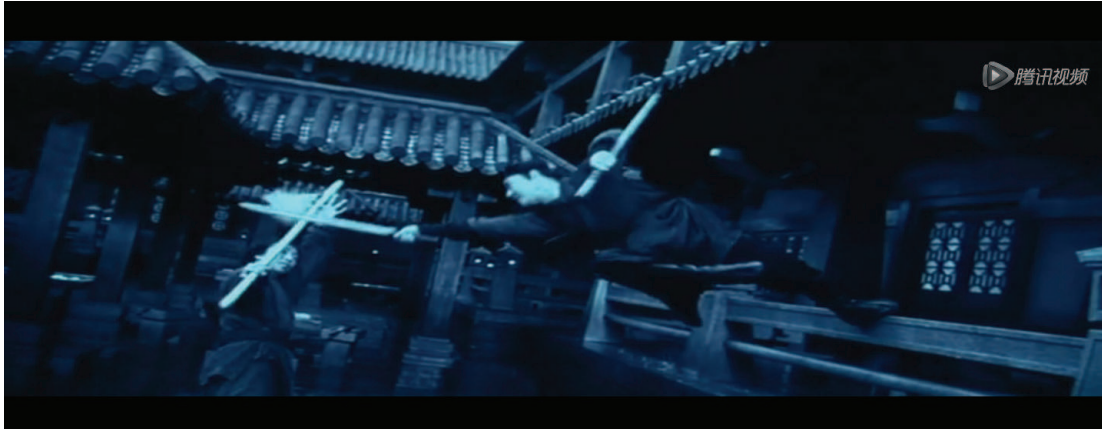


Figure 2.6.10 Le duel dans l'esprit entre Wuming et Changkong

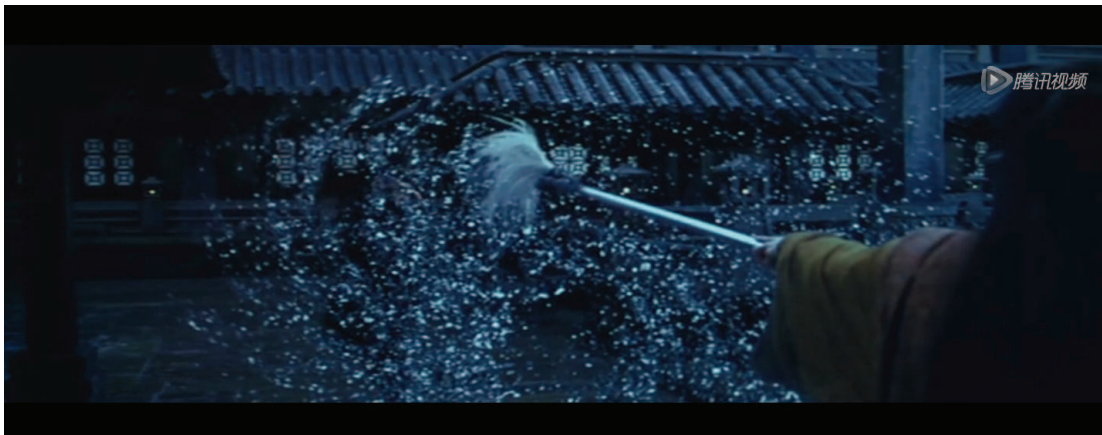


Figure 2.6.11 Wuming étend Changkong sur le carreau d'un coup d'épée.

La scène du duel entre Canjian et Wuming se déroule dans un lac comme si deux hirondelles frisent la surface de l'eau. Les deux duellistes, Canjian et Wuming, flottant, se combattent au-dessus de la surface du lac calme et silencieux, tandis que Feixue, l'amour de Canjian, tuée par Wuming, est couchée dans le pavillon au milieu du lac. La décoration de la pellicule semble un dessin au lavis chinois, dont le lac apparaît comme un miroir, les montagnes qui sont situées en arrière plan, se reflètent dans la surface du lac, le tableau est calme et éthéré.



Figure 2.6.12 Wuming et Canjian se combattent en duel au dessus du lac.

Enfin, la scène du duel entre Feixue et Ruyue dans le forêt de peupliers dorés est plutôt un ballet en duo que le combat en duel. Ruyue, la servante de Canjian, remplies de haine, lance un duel des représailles à sa rivale d'amour et son ennemie, Feixue. Elle l'attaque sans arrêt à toute force. Les deux héroïnes, vêtues en rouges, se combattent, flottent aller-retour, tournant avec de jaunes feuilles tombées dans le forêt de peupliers dorés. Il semble que deux fées rouges dansent avec légèreté, ou bien que deux flammes vacillent au milieu de jaunes feuilles. En particulier, la séquence de la poursuite de deux duellistes en flottant au dessus des peupliers dorés nous rappelle la scène classique du duel dans le forêt des bambous au film *Tigre et Dragon*. Ici, Zhang Yimou s'aide de l'action chorégraphiée d'arts martiaux à l'écran pour rendre hommage à Ang Lee, son prédécesseur du film d'arts martiaux.



Figure 2.6.13 Feixue et Ruyue se combattent, flottent en aller-retour, tournant avec de jaunes feuilles.

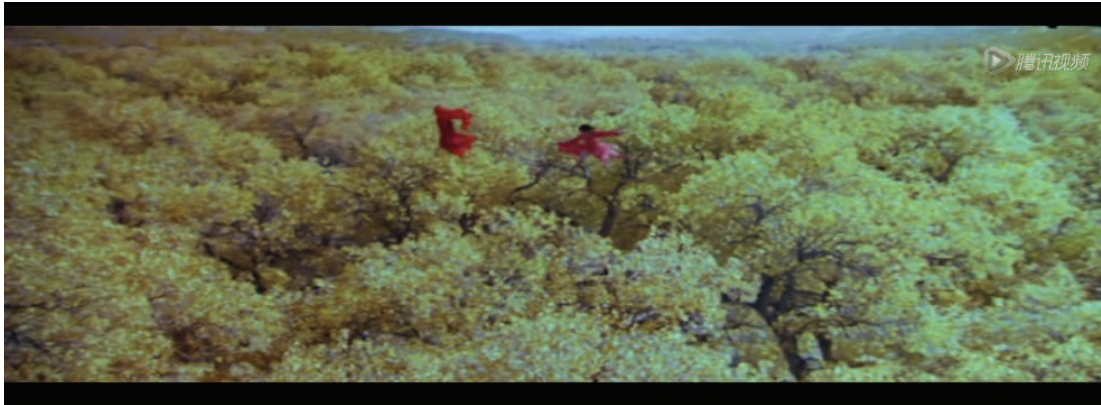


Figure 2.6.14 La poursuite des deux duellistes en flottant au dessus des populus.⁴¹⁷

Dans le film *Hero*, Zhang Yimou est enclin à se concentrer sur la création du style visuel, en mettant l'accent sur l'utilisation du chromatisme magnifique et le fort contraste chromatique, en insistant sur la construction de grandes scènes spectaculaires. Le spectacle impressionnant et l'effet visuel étonnant dans son premier film commercial d'arts martiaux permettent de « *développer le style visuel et la conception artistique jusqu'à l'extrême au processus de narration* »⁴¹⁸. Le film peut exercer « *une forte attraction du public et faire sensation vivement passionnante au spectateur à l'usage des caractéristiques audiovisuelles cinématographiques* »⁴¹⁹. D'ailleurs, la scène en extérieur qui se passe dans le paysage pittoresque de Chine favorise l'expression de la conception artistique et culturelle dans le temps et dans l'espace, contribuant à mettre en relief le lyrisme du style cinématographique et la caractérisation des personnages. En ce qui concerne l'expression esthétique, il se voit la concrétisation de la sensation en impression, ou presque en image. Enfin bref, la conception artistique et culturelle, en particulier celle du lavis chinois, que reproduisent le contraste chromatique, l'effet visuel, ainsi que le lyrisme, qui collabore avec la chorégraphie d'action d'arts martiaux dans le film *Hero*

⁴¹⁷ Par référence à l'Annexe, « La figure du duel au dessus du forêt des bambous dans le film *Tigre et Dragon* d'Ang Lee ».

⁴¹⁸ Cf. « [...] 是在叙事过程中将造型与意念推向极致，充分利用电影视听综合艺术的特性，来吸引、打动、征服观众。 », Zhang Huijun(张会军), *La forme et l'effet visuel, l'analyse sur la création du film de Zhang Yimou*(« 形式追索与视觉创造—张艺谋电影创作研究 »), Pékin, Éditions du film de Chine, 2008, p. 113. A la traduction personnelle.

⁴¹⁹ *Id.*

représente au public des spectacles impressionnants, et en même temps, dissipe les éléments de la violence à l'écran.

TROISIÈME PARTIE

LES FILMS DE ZHANG YIMOU ET LA CENSURE POLITIQUE

La dernière partie de la thèse aborde la création des films de Zhang Yimou et la censure politique des autorités chinoises. La création cinématographique en RPC, plus que dans d'autres Etats, est toujours sous la férule des autorités gouvernantes. Et la censure politique, en particulier, est cruciale, ou presque un veto pour la mise en scène du film dans le régime arbitraire du Parti communiste. Donc, la réalisation du film chinois, contraint et forcé de la réglementation des autorités, aboutit toujours à ce que la représentation ne peut que faire à révéler véridiquement le fait réel. En effet, la représentation de la réalité déformée à l'écran impute à la fonction principale du film chinois, s'attachant à la propagande politique, à l'éducation idéologique et au discours moral. Cette fonction spécifique du film chinois est issue du communisme et également du modèle soviétique. Cela permet de construire *la civilisation spirituelle* de Chine, ou bien la valeur de la nouvelle morale du Parti communiste chinois d'une part, et d'autre part de reconstruire une mémoire collective à laquelle le passé glorieux de la Chine et du Parti communiste chinois se glorifiera tandis que l'histoire sombre telle que le Grand Bond en avant et la Révolution culturelle sera traitée de façon intentionnelle, occultée ou supprimée. La construction de la civilisation spirituelle est destinée à rejoindre les dissidences de façon à prendre des mesures de prévention contre la crise qui risque d'aboutir à une situation incontrôlable, affirmer de plus une représentation forte de la cohésion sociale afin de renforcer la gouvernance du gouvernement de Chine, alors que la reconstruction d'une mémoire collective vise à orner l'histoire glorieuse du Parti communiste chinois et, en même temps, occulter ses fautes catastrophiques par l'ignorance du passé sombre, pour le but de prouver la légitimité de sa gouvernance arbitraire.

Partant du principe que notre sujet a trait à l'étude des films de Zhang Yimou, nous essayons de mettre en relief les moyens d'expression s'emploient dans ses films lorsqu'il aborde des thématiques relatives aux *mainstreams* (le courant dominant). A la question le comment Zhang Yimou exerce-t-il une représentation subtile des phénomènes à l'époque ayant tendance à révéler des crises à la fois économique, sociale, politique et mentale, qui nuisent à la stabilité sociale, dans ses œuvres filmiques ? et d'ailleurs, comment traite-t-il d'une reconstruction de l'histoire du Parti communiste chinois, ou presque, comment lui soi-même dirige au regard sur le passé sombre de la Chine ? Nous cherchons à les répondre dans les sections suivantes.

Chapitre I

LA PROPAGANDE POLITIQUE DU FILM CHINOIS

Au vu et au su de tous, la période d'ouverture et de réformes économiques est, sans aucun doute, une ligne de démarcation de l'histoire de la République populaire de Chine. A ce moment-là, Mao, le grand maître d'esprit du peuple chinois, a rendu l'âme, et son successeur et camarade, Deng Xiaolong, est venu monter au poste des dirigeants des années 1980. Comme le noyau de leadership de la deuxième génération de la Chine communiste, lui, après un bilan des expériences historiques erronées de la période de Mao, il a prononcé un discours à la 3^{ème} Session Plénière du 11^{ème} Comité Central du Parti communiste de Chine, ayant pour effet de déclencher officiellement l'ouverture et de réformes économiques. Par rapport à la décennie précédente, cette période semble se révéler d'une grande liberté pour la création artistique et d'un affaiblissement énorme du contrôle idéologique sur le cinéma. En ce cas, le marché du cinéma en plein essor fait coexister trois générations de cinéastes chinois, dont Zhang Yimou émerge comme le leader de cinéastes chinois de cinquième génération.

Or, la Manifestation de la place Tian'an men(天安门事件) en juin 1989 a dérivé à fond la route du développement de Chine. En allant de pair avec la chute des régimes communistes mondiaux aux années 1980, qui entraîne l'effondrement des états communistes européens du bloc de l'Est, et des gouvernements albanais et yougoslave, un

mouvement social de grand ampleur se déroulèrent à l'improviste en 1989. Le mouvement social, ou bien l'émeute politique que définit le Parti communiste chinois, qui prend la forme d'un mouvement d'étudiants, d'intellectuels et d'ouvriers chinois, est plutôt un maillon important d'un effet domino désastreux de la chute des régimes communistes internationaux d'une part, et un signe de la crise politique et de la déstabilisation sociale de la Chine d'autre part. L'ouverture et les réformes de la Chine se limitent au domaine de l'économie, par là, l'économie de marché prend la place de l'économie planifiée, et la bureaucratie autoritaire, cependant, demeure en place. Celle-ci nourrit une énorme corruption. Ainsi, la manifestations de Tian'an men porte elle-même d'une proposition politique, celle des réformes politiques de démocratiques. Elle aboutit finalement à de grèves de la faim organisées sur la place Tian'an men. Attendu que le mouvement social et l'émeute politique vont nuire au fondement de la domination du gouvernement chinois, le Parti communiste chinois en place, sous la direction de Deng Xiaoping, après plusieurs tentatives de négociation échouées, a engagé des mesures de répression impitoyable, en faisant intervenir l'armée le 4 juin 1989.

La répression militaire de grand nombre de victimes civiles entraîne une condamnation générale du gouvernement chinois et du Parti communiste chinois à l'étranger. Accusé d'un bourreau des civils chinois, le Parti communiste chinois tire la leçon de la manifestation de la place de Tian'an men. Il prend conscience de l'importance de la propagande politique, de l'éducation idéologique et du discours moral. Dès lors, les autorités chinoises commencent à tenir compte d'une soi-disant « la construction de la civilisation spirituelle »⁴²⁰. En particulier, suite après la dislocation de l'URSS en 1990 et 1991, le Parti communiste chinois vit une grave crise existentielle. En tant que noyau du Parti communiste et leader du gouvernement chinois, Deng Xiaoping se mit à la tournée au sud de Chine, et prononça un discours de poids à Shen Zhen(深圳), l'unique zone économique spéciale de Chine, en 1992. Par là, il insista non seulement sur l'ouverture et les réformes économiques, mais également sur la construction de la civilisation spirituelle

⁴²⁰ La construction de la civilisation spirituelle, « 精神文明建设 ».

socialiste. En ce qui concerne la construction de la civilisation spirituelle, il donna des instructions:

« Après l'orientation de notre travail vers la construction économique, tous les membres du parti doivent mettre l'étude sur le comment s'adapter aux nouvelles circonstances. Il nous faut renforcer l'éducation idéologique du parti », et « prendre garde à l'ignorance de la construction spirituelle lors que nous nous engageons dans la construction économique ». ⁴²¹

Et la concrétisation du concept de la civilisation spirituelle de cet homme à la main de fer s'interprète de quatre aspects, qu'il s'agisse de « l'idéal, de la culture, du moral, et de la discipline », dont l'idéal et la discipline sont les plus importants. ⁴²² En tout cas, le Parti communiste chinois, en tant que le parti au pouvoir du pays immense et du régime autoritaire du peuple le plus nombreux, se voue de plus en plus à la concrétisation de la civilisation spirituelle juste suite à la répression du mouvement de la place de Tian'an men, de façon à renforcer le contrôle spirituel du peuple chinois. La dialogue de Deng Xiaoping nous aide à conclure la tendance, « La civilisation matérielle et celle spirituelle dont nous devons nous occuper à la fois, coexistant, constituent ensemble l'essence du socialisme aux caractéristiques chinoises ». ⁴²³ Dès lors, la construction de la civilisation spirituelle s'inscrit dans les politiques générales du Parti communiste chinois, et même celles du gouvernement chinois. Elle influence encore plus la création artistique dont le cinéma, remplissant les *mainstreams* de nouvelles missions à nouvel ère.

La concrétisation du concept de la civilisation spirituelle dont la connotation évolue avec le temps, donne une nouvelle dimension thématique à l'avènement de chaque

⁴²¹ Cf. « 在工作重心转到经济建设以后,全党要研究如何适应新的条件,加强党的思想工作,防止埋头经济工作、忽视思想工作的倾向。 », le discours de Deng Xiaoping à la tournée au sud de Chine à Shen Zhen, référence au *Journal du Parti communiste chinois* (« 中国共产党新闻网 ») <http://theory.people.com.cn/n/2012/1026/c350792-19402354.html>, consulté le 08 juillet 2018, la traduction personnelle.

⁴²² Cf. « 要教育全国人民做到有理想、有道德、有文化、有纪律。这四条里面,理想和纪律特别重要 », *id.* À la traduction personnelle.

⁴²³ Cf. « 邓小平同志强调,两手抓、两手都要硬,两个文明都搞好才是有中国特色的社会主义 », *id.* À la traduction personnelle.

successeur du chef d'État de Chine. Il se voit à chaque époque ses thématiques, telles que Jiang Zeming et le concept « Les trois représentations », Hu Jintao et le concept de « société d'harmonie », et tout récemment, Xi Jinping et le concept du « rêve chinois ». Tous ces concepts thématiques consistent à la propagande politique, à l'éducation idéologique, et au discours moral, afin d'affirmer une représentation forte de la cohésion sociale, et rejoindre les dissidences qui est susceptible de déstabiliser leur pouvoir.

Section I

JIANG ZEMING ET SON CONCEPT « LES TROIS REPRÉSENTATIONS »

En allant de pair avec l'ouverture et de réformes économiques, l'ouverture du marché du cinéma implique la fin du monopole étatique de production des films en Chine. Néanmoins, cela ne fait disparaître toujours pas la production des *mainstreams* ou films de propagande. En quelque sorte, le cinéma, ou bien les médias, se caractérisent toujours par la mise en scène de grands événements et des faits sensibles de l'époque par rapport à l'Etat et au Parti communiste chinois. À côté de cette tradition, l'avènement d'un nouveau chef d'État s'accompagne toujours d'un nouveau slogan du concept politique, et chaque concept ses missions de la propagande médiatique. En un mot, le régime communiste chinois instrumentalise le film afin d'asseoir son pouvoir et l'adapter en fonction des circonstances. Pour les œuvres filmiques de Zhang Yimou, notre objectif d'étude, bien qu'elles ne soient pas *stricto sensu* à la production des *mainstreams*, elles transparaissent quand même, plus ou moins, des indices de la propagande politique d'après les commandes des autorités.

Les films de propagande chinois apparaissent avant l'avènement de la RPC⁴²⁴ et continuent à s'imposer sur les écrans pendant la période maoïste⁴²⁵. Certes, mais le premier homme d'État chinois qui remplit les *mainstreams* d'un nouveau concept politique après la période de l'ouverture et de réformes économiques est Jiang Zeming(江泽民)⁴²⁶. En tant que successeur désigné par Deng Xiaoping, Jiang Zeming détrône son prédécesseur juste après la répression de la manifestation de la place de Tian'an men. Ce grand événement historique est plutôt une épée à double tranchant pour lui, car sa percée au centre au pouvoir d'État et au sein du Bureau politique du Comité central du Parti communiste chinois bénéficie considérablement de son soutien de la répression des manifestations de la place Tian'an men en 1989 d'un côté, et de l'autre côté, il doit être confronté à une circonstance défavorable que produit la répression impitoyable des civils par l'intervention de l'armée chinoise. Les Chinois de toutes couches sociales, y compris l'élite intellectuelle, les ouvriers, les paysans, font preuve d'une forte défiance à l'égard du régime du Parti communiste chinois : une grande quantité d'élites intellectuelles s'exilent à l'étranger, de nombreux partisans de la manifestation de la place de Tian'an men subissent des arrestations et persécutions, dont bon nombre des étudiants et du personnel universitaire impliqués sont définitivement stigmatisés politiquement. La divergence sociale nuit en grande partie à la cohérence de la société chinoise et au fondement du pouvoir du régime communiste chinois. En ce cas, les impératifs de la situation exigent que le Parti communiste chinois doive maintenir la stabilité sociale et unir à lui toutes les forces susceptibles d'être unies. Donc, Les Trois représentations, le concept politique de Jiang Zeming, naît au moment opportun.

Comme une politique développée par Jiang Zeming pour le Parti communiste chinois, la concept explicite les trois catégories que le PCC, le parti au pouvoir en Chine, doit toujours représenter : « les forces productives progressives », « la culture chinoises

⁴²⁴ Anne Kerlan, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit(dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 277 – 307.

⁴²⁵ Luisa Prudentino, « Du cinéma réaliste au cinéma de propagande dans la Chine maoïste », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit(dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 661– 680.

⁴²⁶ Jiang Zeming, en chinois simplifié 江泽民, né le 17 août 1926, est le président de la république populaire de Chine entre 1993 et 2003.

moderne » et « les intérêts fondamentaux de la majorité de la population chinoise ». ⁴²⁷

Les interprétations des spécialistes politiques nous montrent deux aspects du fondement de cette théorie. D'une part, Les Trois représentations est un essai de Jiang Zeming pour raccorder son héritage idéologique historique à une théorie marxiste du même niveau que celles de ses prédécesseurs dont les pensées de Mao et les théories de Deng, dans le but de l'enrichissement du socialisme aux caractéristiques chinoises. ⁴²⁸ D'autre part, l'apparition du concept politique des Trois représentations est un signe de la transformation du Parti communiste chinois, du parti politique du prolétariat en celui d'élites. ⁴²⁹

Or, Les Trois représentations ne se bornent pas à une théorie idéologique qui fait partie du socialisme aux caractéristiques chinoises. A ma connaissance, elles sont plutôt un slogan politique des principes et des politiques qu'instrumentalise le régime communiste afin d'asseoir son pouvoir. En effet, il y a deux grandes crises sociales sous le règne de Jiang Zeming : la crise judiciaire en 1996 et la crise économique en 1997. Et Les Trois représentations véhicule donc soi-disant des valeurs spirituelles du socialisme aux caractéristiques chinoises, dans le but de refermer la fissure de la société que produisent les crises.

Au début des années 1990, la défiance du peuple chinois dans toutes les couches sociales à l'égard du régime communiste provoqua des divergences tant sociales que politiques. Tous les espoirs utopiques des chinois en réforme politique et en démocratie se sont évanouis comme des bulles de savon lors que la répression militaire par l'armée communiste s'est passée. Ils se reportaient sur la passion d'argent. L'amoralisme et

⁴²⁷ Cf. « [...] 我们党要始终代表中国先进生产力的发展要求, 代表着中国先进文化的前进方向, 代表着中国最广大人民的根本利益 », par référence au *Journal du Parti communiste chinois* (中国共产党新闻网), <http://theory.people.com.cn/n/2012/1028/c350808-19413196.html>, consulté le 13 juillet 2018, à la traduction personnelle.

⁴²⁸ Cf. « [...] 中国共产党认为, “三个代表”是对马克思列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论的继承和发展 », L'équipe d'Éditions d'Éducation Supérieure, *Les pensées de Mao Zedong, les théories de Deng Xiaoping et le concept politique des Trois représentations*(« 毛泽东思想、邓小平理论和 “三个代表” 重要思想概论 »), Pékin, Éditions d'éducation supérieure, 2008, p. 23. A la traduction personnelle.

⁴²⁹ Cf. « “三个代表”最重要的影响是, 这标志着中国共产党开始从无产阶级政党向精英执政政党进行转型 », WU Xiaolin(吴晓林), *La transformation du parti et l'ajustement des politiques de l'intégration politique*(« 政党转型与“嵌入式”政治整合政策的调整 »), Pékin, Journal de l'Institut du parti communiste à Tianjin, 2015. A la traduction personnelle.

l'affairisme furent de plus en plus en vogue. Et la croissance des statistiques sur le crime commença à ébranler le fondement de la stabilité de la société chinoise. La crise judiciaire en finit avec « la répression sévère des activités criminelles », ou plutôt, en abrégé, « les sanctions sévères »^{430 431}.

La crise économique suit de près la crise judiciaire. Avec l'avancée de la réforme économique et l'économie du marché, le système des entreprises publique, ou presque le système des entreprises d'État, ne convient plus au développement d'économies chinois. En raison des circonstances, le gouvernement communiste chinois a recours à la réforme des entreprises publiques, qu'il s'agisse de la réforme de la structure de l'actionnariat et celle du système de base. Cependant, la réforme des entreprises publiques engendre un gros problème du chômage pour la classe des ouvriers en Chine. La plupart des ouvriers des entreprises publiques sont contraints d'en être exclus avec très peu de compensation. Par rapport aux entrepreneurs et aux bureaucrates qui partagent ensemble les intérêts des entreprises publiques, les ouvriers au chômage, assez protégés d'antan par le système des entreprises publiques, sont brusquement jetés dans le marché, quelle que soit la vie ou la mort. Force est de constater que la situation des ouvriers au chômage est misérable, car leur réemploi semble en vain efforts par manque de la nouvelle capacité de travail.

Certains films chinois mises en scène abordent le sujet du chômage à la réforme des entreprises publiques, dont le film *Happy Times* réalisé par Zhang Yimou, sorti en 2000. Certes, mais, tous les films concernés ne sera jamais permis de faire allusion à la mauvaise situation des ouvriers chômeurs et à la déstabilisation qui frappe la Chine. Un spectateur non averti peut aisément penser que c'est une époque heureuse (*Happy Times*). Par là, la société harmonieuse et la vie plein de tendresse sont vantés. Puisque que le gouvernement chinois doit rassurer la population, le cinéma fait donc fonction d'un outil de la propagande politique.

Enfin bref, le régime communiste qualifie *Les Trois représentations* de Jiang Zeming

⁴³⁰ La répression sévère des activités criminelles, 严打

⁴³¹ ZHOU bin(周斌), « La lutte contre la croissance du crime par la deuxième répression sévère des activités criminelles en 1996(« 1996 年第二次 “严打” 重拳应对犯罪升级 ») », Pékin, dans la Période de *L'histoire et la culture d'État*, 2013, p. 27 - 30.

des principes politiques des valeurs du socialisme aux caractéristiques chinoises à cette époque-là, dont la « représentation des forces sociales productives », la « représentation des avancées culturelles du développement de la Chine », et la « représentation des intérêts fondamentaux de la grande majorité du peuple de Chine », correspondent respectivement à la production économique, au développement culturel, et au consensus politique. Celles qui représentent individuellement des principes politiques relatives au domaine de l'économie, de la culture, et de la politique.

Section II

HU JIN TAO ET SON CONCEPT « SOCIÉTÉ HARMONIEUSE »

Si on considère Les Trois représentations de Jiang Zeming comme les principes politiques à la construction des valeurs spirituelles du socialisme aux caractéristiques chinoises, le concept « société harmonieuse » de Hu Jintao⁴³², dont la « conception scientifique du développement »⁴³³, et le « code de l'honneur et du déshonneur du socialisme »⁴³⁴, sert plutôt de la nouvelle interprétation et du complément indispensable de ces principes politiques des valeurs spirituelles du socialisme au début du XXI^e siècle.

Attendu les dérives que pouvaient engendrer les réformes économiques accomplies depuis trente ans avec un succès certain⁴³⁵, Hu Jintao, qui venait détrôner Jiang Zeming, fut confronté, avec son équipe, aux nouveaux défis dans les années 2002-2012. De

⁴³² HU Jintao(胡锦涛), né le 21 décembre 1942 à Taizhou, Jiangsu, le secrétaire général du Parti communiste chinois du 15 novembre 2002 au 15 novembre 2012, et le président de la République populaire de Chine du 15 mars 2003 au 14 mars 2013.

⁴³³ 科学发展观, ke xue fa zhan guan

⁴³⁴ 社会主义荣辱观, she hui zhu yi rong ru guan

⁴³⁵ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 176.

nombreux problèmes liés en partie à la croissance n'ont toujours pas été pris en compte. Ils entraînaient des déséquilibres croissants, et des troubles sociaux. Tout pouvait remonter à la répression militaire de la manifestation de la place de Tian'an men. Cette répression impitoyable de l'armée chinoises sous l'ordre du régime communiste à l'égard des civils chinois faisait prendre conscience aux masses populaires que la réforme politique leur aura été désormais inaccessible, et la conviction de la consommation et la passion d'argent que pouvaient nourrir le développement de « l'économie socialiste de marché » depuis des décennies « a effectivement détourné leur attention des grands enjeux politiques auxquels leur société est confrontée »⁴³⁶. Cela produit à la fois la faiblesse morale et la « contradiction principale », ou plutôt, « la contradiction existe entre les besoins matériels et culturels croissants de la population et le retard de la production sociale »⁴³⁷.

La faiblesse morale provoque le pouvoir communiste à « recourir à de nouveaux arguments pour réprimer les dissidences et protéger les intérêts du pouvoir en place », car pour « l'État, les acteurs économiques, avec un seul mot d'ordre : la stabilité par dessus tout et la mise en place d'une société d'harmonie ».⁴³⁸ Ainsi, le concept de « société d'harmonie » de Hu Jintao cherche à reconstruire la nouvelle valeur morale s'adaptant aux circonstances. Il a donc recours aux concepts confucianiste traditionnels, car le terme « société d'harmonie » provenait effectivement du confucianisme. Il se voit que le concept d'harmonie ou celui de la bienveillance⁴³⁹ dans le confucianisme, qualifiés de principales valeurs traditionnelles de la Chine, servent de la première pierre de la reconstruction idéologique de la part de l'équipe dirigeante de Hu Jintao. Comme Isabelle Anselme le décrit, « ce retour à un discours moralisateur aux accents confucéens fait partie de la construction de la société d'harmonie »⁴⁴⁰. Et le discours moralisateur se

⁴³⁶ Anne-Marie Broudehous, « Pékin, ville spectacle : la construction controversée d'une métropole Olympique », *Transtextes Transcultures*, vol 3, 2007.

⁴³⁷ Cf. « 人民日益增长的物质文化需求同落后的社会生产之间的矛盾 », Hu Jintao, Rapport du XVIIe Congrès du PCC, 2007, par référence à <http://cpc.people.com.cn/GB/64093/67507/6429844.html>, consulté le 25 juillet 2018.

⁴³⁸ Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 176 - 177.

⁴³⁹ La bienveillance, 仁, ren

⁴⁴⁰ Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 182.

concrétise en « Code de l'honneur et du déshonneur du socialisme »⁴⁴¹ qu'édicte Hu Jintao au Rapport à la Conférence consultative politique du peuple chinois⁴⁴², en énumérant les « huit honneurs et huit déshonneurs »⁴⁴³ qui représentent la nouvelle morale du Parti :

Il est honorable d'aimer sa patrie, honteux de lui nuire ;

Il est honorable de servir le peuple, honteux d'aller à son encontre ;

Il est honorable de se consacrer à la science, honteux d'être ignorant ;

Il est honorable de travailler dur, honteux de courir après l'aisance ;

Il est honorable de s'entraider, honteux de commettre des actes égoïstes aux dépens des autres ;

Il est honorable de s'en tenir à l'honnêteté et à la loyauté, honteux d'oublier son devoir à la vue du gain ;

Il est honorable d'être discipliné et de respecter la loi, honteux de se livrer à des entreprises illicites ;

Il est honorable de rester laborieux et sobre, honteux de s'abandonner aux plaisirs de la vie.⁴⁴⁴

En un mot, la renaissance du discours moral aux accents confucéens qui constitue le nouveau moral du parti communiste chinois, fait partie des valeurs spirituelles du socialisme aux caractéristiques chinoises.

En ce qui concerne la contradiction principale qu'il s'agisse de la contradiction existe entre les besoins matériels et culturels croissants de la population et le retard de la production sociale, le grand problème dans les nouveaux statuts exige le Parti communiste

⁴⁴¹ 社会主义荣辱观, she hui zhu yi rong ru guan

⁴⁴² 中国人民政治协商会议, zhong guo ren min zheng zhi xie shang hui yi

⁴⁴³ 八荣八耻, ba rong ba chi

⁴⁴⁴ Cf. « 以热爱祖国为荣、以危害祖国为耻；以服务人民为荣、以背离人民为耻；以崇尚科学为荣、以愚昧无知为耻；以辛勤劳动为荣、以好逸恶劳为耻；以团结互助为荣、以损人利己为耻；以诚实守信为荣、以见利忘义为耻；以遵纪守法为荣、以违法乱纪为耻；以艰苦奋斗为荣、以骄奢淫逸为耻 », par référence au site <http://qzlx.people.com.cn/n/2013/0605/c364582-21742365.html>, consulté le 01 août 2018, la traduction en français donnée par le site french.china.org.cn 2007/09/03, cité par Isabelle ANSELME.

chinois de pratiquer une forme scientifique du développement afin de dénouer à fond la difficulté des déséquilibres croissants de l'économie socialiste de marché. Le but de l'édification de la « société d'harmonie » idéale ne se borne pas à un ordre harmonieux socio-économique où tous les Chinois coexistent en paix et en harmonie. Il implique également une symbiose de l'homme avec la nature. Ainsi, comme Hu Jintao le déclare au Rapport du XVII^e Congrès du PCC,

« nous aurons, pour construire une société harmonieuse, à faire en sorte que la vie du peuple soit améliorée, que le système d'éducation nationale moderne soit si parfait que tous aient le droit à l'éducation, que toute la société soit en plein emploi, que leurs prestations de service soient rétribuées, qu'ils soient couverts par l'assurance maladie et l'assurance vieillesse, tant pour les résidents urbains que pour les résidents ruraux, qu'ils soient décemment logés. »⁴⁴⁵

Et le Rapport nous montre également la planification d'une symbiose entre l'homme et la nature,

« nous aurons, pour construire une civilisation écologique, à faire en sorte que la structure industrielle, le mode de croissance, et le modèle de consommation qui économisent les ressources énergétiques et protègent l'environnement écologique, s'installent, que l'économie à système circulaire se développe, que les ressources énergétiques renouvelables soient considérablement exploitées, que la pollution soit efficacement contrôlée, que l'environnement écologique soit sensiblement amélioré. Le concept de la civilisation écologique sera enfin fermement établi.»⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Cf. « 加快发展社会事业，全面改善人民生活。现代国民教育体系更加完善，终身教育体系基本形成，全民受教育程度和创新人才培养水平明显提高。社会就业更加充分。覆盖城乡居民社会保障体系基本建立，人人享有基本生活保障。合理有序的收入分配格局基本形成，中等收入者占多数，绝对贫困现象基本消除。人人享有基本医疗卫生服务。社会管理体系更加健全。 », Hu Jintao, *Rapport du XVII^e Congrès du PCC*, 2007. A la traduction personnelle.

⁴⁴⁶ Cf. « 建设生态文明，基本形成节约能源资源和保护生态环境的产业结构、增长方式、消费模式。循环经济形成较大规模，可再生能源比重显著上升。主要污染物排放得到有效控制，生态环境质量明显改善。生态文明观念在全社会牢固树立。 », Hu Jintao, *Rapport du XVII^e Congrès du PCC*, 2007. A la traduction personnelle.

La réponse à la contradiction principale propose au Parti communiste chinois des constructions idéologiques sur le développement socio-économique, et même écologique, au mode harmonieux. Le concept du développement au mode harmonieux a été mis en place en 2003 lors de la troisième session plénière du Comité central du XVI^e Congrès du PCC. Il s'est cristallisé en « conception scientifique du développement » qu'a formulé Hu Jintao dans le Congrès.

Bref, le concept « société harmonieuse » de Hu Jintao, tant le discours moralisateur aux accents confucéens que la conception scientifique du développement, fait partie des valeurs spirituelles du socialisme aux caractéristiques chinoises, visant à élever la capacité du Parti communiste à exercer le pouvoir. Il aborde le droit à l'éducation, le droit au logement, le chômage, les prestations de service, le service sanitaire et le vieillissement de la population, la protection de l'environnement, l'ordre et la stabilité sociale et politique, et la moralisation, etc. Ces aspects énumérés constituent les thématiques de l'époque de Hu Jintao.

En Chine continentale, « à chaque époque ses thématiques », Isabelle ANSELME l'exprime, « quand les autorités estiment qu'un élément peut être un facteur de déstabilisation de la société, alors des films apparaissent pour diffuser auprès du spectateur la ligne directrice des autorités »⁴⁴⁷. Bien que le film chinois ne soit pas seulement limité au *mainstream* à l'ère de Hu Jintao, il fait fonction, plus ou moins, de la propagande politique des valeurs spirituelles du socialisme aux caractéristiques chinoises. C'est un médium effectif pour « assainir la société », qui semble être une priorité de la part des autorités chinoises. Il y a une grande force dans la conduite des personnels de cinéma et télévision, dans les équipes de fabrication de film ainsi que les équipes travaillant sur les connexions internet, qu'il faut « renforcer le sentiment de responsabilité envers la société », « la prise de conscience face à la loi, face aux responsabilités », « une juste réponse en cas d'infraction la prison », « la gestion du contenu des films, améliorer

⁴⁴⁷ Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 184.

les qualités artistiques et dans de constants efforts élever la pensée des produits cinéma et télévisuels ». ⁴⁴⁸ Un principe unitaire consiste enfin à « faire des efforts pour fournir des œuvres riches et excellentes qui plaisent au public, et qui sont utiles et saines pour les masses populaires et les jeunes spectateurs » ⁴⁴⁹. Donc, la propagande des valeurs spirituelle du socialisme aux caractéristiques chinoises pour le but de la construction de la société harmonieuse et de l'assainissement de la société est la fonction officielle du film chinois, et la mission cruciale du cinéaste chinois. En tant que leader dans le domaine du cinéma chinois, s'assimilant au camp des autorités communistes chinoises, Zhang Yimou décharge quand bien même son film de la mission de la propagande politique des valeurs spirituelles du socialisme. Ses films sont inondés des louanges excessives du concept de la « société harmonieuse », de la compassion confucéenne. Par là, il s'observe que *Qiu Ju, une femme chinoise*, fait la preuve de la justice du système judiciaire du régime communiste, que *Pas un de moins* fait l'éloge de l'égalité du droit à l'éducation, et que *Happy Times* met l'accent sur la compassion des ouvriers chômeurs envers une fille aveugle. En quelque sorte, les œuvres filmiques de Zhang Yimou servent, dans une certaine mesure, du véhicule de la propagande politique du régime communiste chinois, par où s'avèrent la « conception scientifique du développement », le concept de la « société d'harmonie », et le concept confucéen. Ceux qui permettent d'offrir à notre réalisateur un atout pour contourner la censure cinématographique des autorités chinoises.

Section III

LE RÊVE CHINOIS DE XI JINPING SUR GRAND ÉCRAN

⁴⁴⁸ Par référence à l'Annexe n°3, Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p.342 – 343.

⁴⁴⁹ *Id.*

Par rapport aux concepts de ses prédécesseurs qui se prononcent s'adressant à résoudre les difficultés socio-économiques en fonction de circonstances, le « rêve chinois » de Xi Jinping⁴⁵⁰ présage plutôt de belles perspectives d'avenir à réaliser. Lorsqu'il est entré en fonction à la tête du Parti communiste chinois en 2012 et puis le chef d'État en 2013, Xi Jinping a détrôné la « conception scientifique du développement » de son prédécesseur par le slogan politique du « rêve chinois ». En effet, la définition du « rêve chinois » est significative, et c'est difficile à le définir en peu de mots. Et la malléabilité de la définition met en lumière le pragmatisme de Xi Jinping et l'efficacité d'une réponse adaptable en toute circonstance.⁴⁵¹ Comme le médium de la propagande politique en Chine, les médias, plus particulièrement le cinéma, ont une place importante dans ce système pour une reprise en main idéologique de cette nouvelle thématique du rêve. Selon Isabelle ANSELME, le nouveau thème s'est concrétisé à l'écran en 2013 avec *American Dreams in China*⁴⁵², réalisé par Peter Chan.

Ce film, inspiré d'une histoire vraie de Yu Minhong(俞敏洪)⁴⁵³, fondateur de l'école New Oriental, fait référence explicitement au slogan politique lancé par Xi Jinping au moment de sa prise de pouvoir en 2012. Par le moyen du récit de l'amitié entre trois garçons remplis d'espoir, le film fait allusion aux discours « du rêve chinois du renouveau de la nation », ceux qui fait écho au discours intitulé « *Que la jeunesse donne libre cours à ses rêves dans la réalisation du rêve chinois !* »⁴⁵⁴. Par là, Xi Jinping énumère les

⁴⁵⁰ Xi Jinping, en chinois 习近平, né le 15 juin 1953 à Pékin, est le secrétaire général et président de la Commission militaire centrale du Parti communiste chinois depuis 2012 ainsi que président de la république populaire de Chine depuis 2013.

⁴⁵¹ Comme l'écrit Jean-Pierre Cabestan, « le rêve chinois est comparable à une « auberge espagnole » idéologique dans laquelle chacun peut apporter ses meubles et construire ses projets et sa réalité future », Jean-Pierre Cabestan, *Le système politique chinois*, Paris, Sciences Po, Les Presses, 2014, p. 55.

⁴⁵² Peter Chan, *American Dreams in China*(中国合伙人), RPC HK, 2013, 112 min.

⁴⁵³ Yu Minhong, en chinois 俞敏洪, né 15 octobre 1962, à Jiangsu, est le fondateur et le président de New Oriental.

⁴⁵⁴ Cf. « *Le renouveau de la Chine est un rêve du passé, du présent ainsi que de l'avenir. Ce rêve cristallise les efforts d'innombrables hommes de bonne volonté de notre pays. Il incarne l'ambition commune de tous les enfants de la nation. Il annonce une belle perspective d'avenir, celle où notre pays deviendra prospère et puissant, celle où notre peuple sera épanoui. Le rêve chinois est le rêve de l'État, de notre nation et de chaque Chinois. Le bonheur de chaque individu dépend de la prospérité et de la puissance de l'État et de la nation. Ce n'est qu'avec l'union des efforts de chaque Chinois nous parviendrons à rassembler la force nécessaire pour réaliser le rêve chinois. Le rêve chinois est notre rêve, mais surtout le vôtre, vous la jeunesse, et le grand renouveau de la nation deviendra une réalité grâce à la lutte relayée par votre génération. La jeunesse doit courageusement assumer la lourde responsabilité imposée par l'époque présente, avoir de grandes ambitions, garder les pieds sur terre, et avancer d'un pas ferme et assuré, tout en donnant libre cours à ses rêves dans le processus de la réalisation effective du rêve chinois, celui du grand renouveau de la nation.* », Allocution prononcé lors d'une causerie avec des éléments d'élite de la jeunesse chinoise, Xi Jinping, *La gouvernance de la Chine*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 2014, 1^e édition, p. 55 – 63.

principes directeurs à respecter pour atteindre l'objectif qu'est la réalisation du rêve chinois.⁴⁵⁵

En effet, c'est un rêve collectif chinois de renouveau national, ou plutôt un ensemble des rêves individuels en accord avec le rêve collectif. Le rêve collectif se nourrit d'un imaginaire collectif, qui se construit à partir d'une histoire passé et présente. Son récit n'est toutefois pas univoque mais pluriel. Par là, les autorités et le PCC seront les seuls juges de sa définition.⁴⁵⁶

Bien qu'il n'y ait aucune œuvre filmique portée sur le « rêve chinois », Zhang Yimou, en tant que grand réalisateur choisi pour concevoir le spectateur de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'été de 2008 à Pékin, prit part directement à la propagande de cette thématique du rêve chinois qu'a évoqué « *One World, One Dream* » exprime un grand optimisme des autorités dans l'avenir de la Chine.

En fin de compte, la fin du monopole d'État de production des films après l'ouverture du marché du cinéma n'ont cependant pas fait disparaître à fond la production des *mainstreams*. Le film chinois soutenu par les autorités chinoises s'attache quand même à la propagande politique, qu'il s'agisse de la promotion d'une « société d'harmonie », de la cohésion sociale, du discours moral, de l'éducation idéologique, et même de belles perspectives d'avenir à réaliser. Du côté Zhang Yimou, bien qu'il soit reconnu comme le leader dans le domaine du cinéma chinois, s'assimilant au camp des autorités communistes chinoises, ses œuvres filmiques qui participent du cinéma socialiste de marché, font inéluctablement fonction de la propagande politique des *mainstreams*. Alors, quant à la représentation de la société chinoise, qu'est-ce qu'il filme et comment il la met en scène ? Comment offre-t-il des visages différentes d'une façon politiquement correcte de cette société chinoise mutante en proie à des contradictions économiques, sociales, politiques ? Autrement dit, comment notre réalisateur traite-t-il mieux les rapports complexes entre le réel de la société chinoise plurielles et sa représentation déformée à l'écran ?

⁴⁵⁵ Par référence à Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 197.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 203.

Chapitre II

LA REPRÉSENTATION POLITIQUEMENT CORRECTE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU

« *All great art and literature is propaganda* », la célèbre formule de George Bernard Shaw⁴⁵⁷ nous montre, dans une certaine mesure, l'essence de l'art. Tous les arts sont propagandes, et même le film, le Septième art. En RPC, plus que dans d'autres États, le cinéma est toujours considéré comme devant faire l'éducation des gens. La production des films de propagande n'est pas un phénomène propre à la Chine, tous les régimes autoritaires y ont recours. En effet, l'idée de la propagande du film est issue du communisme et également du modèle soviétique et de son cinéma.⁴⁵⁸ Comme un outil d'éducation pour la population, la diffusion de la propagande à grand écran permet pour le gouvernement chinois d'affermir son autorité et de redorer son image. Le régime communiste instrumentalise ce médium afin d'asseoir son pouvoir et l'adapte en fonction de circonstances.⁴⁵⁹ Comme nous l'explique Wang Yang, réalisateur et critique de cinéma :

⁴⁵⁷ George Bernard Shaw, né le 26 juillet 1856 à Dublin, et mort le 2 novembre 1950 à Ayot St. Lawrence, est un critique musical, dramaturge, essayiste, auteur de pièces de théâtre et scénariste irlandais. Il est lauréat de Nobel de littérature en 1925.

⁴⁵⁸ Par référence à *Entretien avec Zhao Ye*, Pékin, octobre 2010, réalisé et traduit du chinois par Isabelle Anselme, cité par Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 168.

⁴⁵⁹ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 151.

« Historiquement, le film chinois était très lié à la gauche, à l'éducation sociale. En tant que moyen d'éducation sociale, il y a une tradition très forte de réalisme. Cette tradition est toujours conservée. [...] Le gouvernement souhaite plutôt voir des films qui correspondent à la valeur du courant dominant, et mettent en valeur ce qu'il préconise comme mélodie principale. »⁴⁶⁰

Le but de films à la valeur du courant dominant fortement soutenus par l'État consiste à assurer la légitimité et le maintien du PCC au pouvoir. La stabilité de la société et la cohésion sociale sont des conditions fondamentales de la stabilité politique. En quelque sorte, la tâche la plus importante de la production du film en Chine n'est pas tant axée sur l'aspect artistique, mais que c'est avant tout une mission politique.

En ce qui concerne le Septième art lui-même, si la réalité est ce qui existe en fait, sa représentation à l'écran est multiple⁴⁶¹. Pour Zhang Yimou, l'adaptation littéraire au cinéma s'occupe non seulement de la mission de la propagande politique de la mélodie principale, mais également du contournement subtil de la censure cinématographique des autorités. Des questions à répondre : Quels choix de réalisation le cinéaste fait-il face aux thématiques politiques que lancées par le régime communiste chinois ? Comment effectue-t-il une adaptation cinématographique de façon à imposer au spectateur populaire une représentation de la « société d'harmonie » ? Autrement dit, comment Zhang Yimou réalise-t-il des films correspondant à la valeur du courant dominant, aux *mainstreams*, en mettant en valeur la propagande politique, l'éducation idéologique et le discours moral ? Nous essayons de les répondre par l'analyse de ses films *Qiu Ju, une femme chinoise*, *Pas un de moins*, et *Happy Times*.

⁴⁶⁰ Par référence à Entretien avec Wang Yang, Xi'an, novembre 2010, réalisé et traduit du chinois par Isabelle Anselme, cité par Isabelle ANSELME, *op.cit.*, p. 151.

⁴⁶¹ Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel, Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 9-18.

Section I

QIU JIU, UNE FEMME CHINOISE ET LA JUSTICE JUDICIAIRE

Les premiers films de Zhang Yimou ont toujours tendance à décrire le conflit entre le destin personnel et la culture traditionnelle chinoise, ceux qui font toutefois peu de cas d'émotions individuelles. La description des désirs dans ses premiers films s'accompagne toujours d'une discussion sur le thème de l'humanité, le mystère des fables nationales, et la signification de l'inspiration rationnelle. Cependant, par rapport à l'étude de l'humanité, le récit de la vie populaire est plus susceptible de toucher la corde sensible du public. Il se voit que la réalisation des œuvres filmiques de Zhang Yimou à la fin des années 1990, tant sur le sujet de l'émotion individuelle, que sur la préoccupation des problèmes sociaux, a transféré l'intérêt du rationnel collectif au niveau de l'expression du sentiment public. Et *Qiu Jiu, une femme chinoise* est donc le premier film de Zhang Yimou réalisé au sujet du récit de la vie réelle, en particulier celle rurale, des hommes ordinaires. Comme notre réalisateur le déclare, « *Depuis plus dix ans, j'ai finalement pris conscience que l'expression du sentiment des hommes fait l'objet de la réalisation du film. C'est un sujet éternel* »⁴⁶². Enfin, si les films précédents de Zhang Yimou se concentrent sur des fables légendaires de la culture chinoise, le film *Qiu ju, une femme chinoise* consiste à décrire la vie populaire des hommes ordinaires, celle qui est plus proche de la réalité sociale de Chine.

Qiu Ju, une femme chinoise, en tant qu'un film comédie-dramatique réalisé par Zhang Yimou en 1992, raconte une histoire qu'une modeste paysanne chinoise enceinte, surnommée Qiu Ju(秋菊), a recours à la justice, afin d'obtenir des excuses du chef du

⁴⁶² Cf. « 十几年来,我终于明白了电影最重要的是表现人,这是一个拍到老、学到老的课题。 », JIN Na (金娜), « À la recherche du rêve : l'amour de Zhang Yimou laissé en blanc » (« 追梦人: 张艺谋的爱情留白 »), Pékin, dans la *Périodique d'Histoire du film*, 2000(04).

village qui a humilié son mari. Comme un film adapté d'après le livre de Chen Yuanbin(陈源斌)⁴⁶³, *Wan Jia Su Song*(« 万家诉讼 »), l'intrigue principale du film *Qiu Ju, une femme chinoise* est fondamentalement le même que celle de son texte originel. L'histoire est déclenchée par une petite querelle triviale dans la vie rurale : une querelle violente qui a éclaté entre Wang Shantang(王善堂), le chef du village, et son villageois, Wan Qinglai(万庆来) incite ce premier à donner des coups de pieds aux organes génitaux de ce dernier. Cela conduit Qiu Ju(秋菊), la femme de Wan Qinglai, à tenter un procès au chef du village pour obtenir des excuses. Elle s'obstine pour entamer des poursuites contre le chef du village, du tribunal de base au tribunal supérieur. Cependant, le tribunal ne lui offre qu'une compensation financière, sans aucune excuse d'accusé pour les quatre premières fois. Qiu Ju pense que ce n'est pas juste pour elle. Elle continue à porter plainte en justice. Et pour la dernière fois, le tribunal lui rend justice finalement. Le chef du village est arrêté lors qu'il assiste au banquet de la cérémonie de la naissance du bébé de Qiu Ju. Certes, mais, elle éprouve un sens de perte et une certaine mélancolie, car elle ne veut que seulement des excuses, au lieu de l'arrestation du chef du village.

Grâce à l'utilisation de *secret photography*, ou presque, la caméra invisible et la caméra cachée, le film *Qiu Ju, une femme chinoise* se rapproche du cinéma documentaire. Et le décor réaliste et l'intervention de nombreux figurants à la réalisation du film permettent de reproduire l'apparence de la vie rurale réelle autant que possible. Il est remarquable d'ailleurs que le réalisateur a recours au changement du nom de l'héroïne et de l'emplacement de la scène d'extérieur à l'adaptation littéraire au cinéma afin de renforcer la réalité de la vie rurale sur l'écran. Il a changé le nom de l'héroïne au roman d'origine⁴⁶⁴ qui est assez urbain en « Qiu Ju », un nom de paysanne plus agreste et rural au film. De plus, la scène d'extérieur du tournage se déplace du sud de Chine⁴⁶⁵ au pays natal du réalisateur, Shan'xi, au nord-ouest de Chine contribue à reproduire plus précisément des détails de la vie rurale. Comme il l'explique,

⁴⁶³ Chen Yuanbin, en chinois 陈源斌, né le 29 décembre 1955 à Anhui, est un auteur chinois.

⁴⁶⁴ L'héroïne s'appelle He Biqu(何碧秋) dans le texte d'original.

⁴⁶⁵ L'histoire au texte d'original se passe à la province de An'hui(安徽), au sud de Chine.

« Le film qui se compose des détails de la vie réelle oblige le réalisateur à être pourvu d'une compréhension profonde de la vie. Pour moi, je ne connais pas du tout la vie rurale au sud de Chine. Au nord de Chine, en particulier à la province de Shan'xi, mon pays natal, bien au contraire, je la connais mieux que d'autres pays. Donc, je pourrai l'exprimer plus précisément. En un mot, je suis apte à maîtriser ce qui m'est familier. »⁴⁶⁶

La connaissance de la vie rurale au nord de Chine permet Zhang Yimou de réapparaître bien la société rurale et les mœurs rurales chinoises à l'écran. Tout cela s'accorde mieux avec le mode de *secret photography*.

En effet, notre réalisateur ne se concentre pas sur une telle querelle triviale qui se produit assez fréquemment dans la région rurale chinoise. Il essaie de mettre en valeur la justice du système judiciaire de RPC par le moyen de l'histoire du procès de Qiu Ju. Par là, la justice du système judiciaire tient lieu de l'autorité patriarcale traditionnelle du clan indigène et de la société rurale.

Par rapport au texte d'originel, le film adapté met l'accent sur la cause de la querelle qui est relative au concept de procréation traditionnel de Chine.⁴⁶⁷ Wan Qinglai se moque du chef du village qui n'a pas de fils, et de plus, la mort sans descendance constitue une malédiction. Du côté le chef du village, mis en colère, se venge de son détracteur par le biais des coups de pieds aux organes génitaux de Wan Qinglai. C'est pourquoi que Qiu Ju, la femme de Wan Qinglai, se pourvoit en appel sans cesse. Cependant, elle souligne à plusieurs reprises que le chef du village, en tant que le patriarche rural, a le droit de punir ce qui défie son autorité, mais qu'il est interdit de donner des coups de pieds aux organes

⁴⁶⁶ Cf. « 一部影片要有很多真实的生活细节才能构成,这就需要创作者对生活有深刻的了解。南方农民的生活我并不了解,而北方,主要是陕西,是我熟悉的地方,是我的出生地。我对那里的语言、风土人情都了如指掌。对我熟悉的东西,我表达起来会更准确一些,或者说熟悉的东西会更好的驾驭一点。», LI Erwei(李尔威), *La tête-à-tête avec Zhang Yimou*(« 直面张艺谋 »), Pékin, Jingji Ribao éditions, 2002, p. 62. A la traduction personnelle.

⁴⁶⁷ Selon le roman, la querelle provient du fait que Wan Qinglai plante le blé, au lieu du colza que propose le chef du village.

génitaux.⁴⁶⁸ Donc, il se révèle d'ici que le concept de la procréation touche le noyau des valeurs fondamentales de la culture chinoise d'une part, et d'autre part, la culture patriarcale s'ancre profondément dans la société rurale chinoise. Nous pouvons révéler par là des traits significatifs de la société rurale chinoise que décrit Monsieur Fei Xiaotong⁴⁶⁹ dans son œuvre sociologique *From the Soil*.

La réforme et l'ouverture mise en place promeut le développement de la société chinoise, et par là, la primauté du droit remplace progressivement l'autocratie. Certes, mais, la région rurale moins développée demeure au *statut quo*. Le chef du village, tant dans le texte que dans le film, fait preuve de l'autorité patriarcale absolue lors de la querelle. Tout le monde, non seulement le chef du village lui-même, mais également Qiu Ju, la femme du victime, est unanime à penser que le patriarcat en qui s'incarne l'arbitre, et son autorité est incontestable. La société rurale archétypique se base sur la tradition et les rituels en Chine, et les relations interpersonnelles et un consensus de l'autorité patriarcale constituent ensemble le fondement de la société rurale traditionnelle de Chine.⁴⁷⁰

Or, la conduite du chef du village qui nuit au concept de procréation bouscule le tabou des valeurs de la culture traditionnelle chinoise. Cela provoque Qiu Ju à faire appel à la justice. Après des pétitions à plusieurs fois, on lui rend justice finalement. C'est la justice du système judiciaire du régime communiste chinois qui remporte la victoire sur l'autorité patriarcale traditionnelle de la société rurale. La justice est également un témoignage qui fortifie la propagande du concept politique des Trois représentations, dont « la culture chinoise moderne » et « les intérêts fondamentaux de la majorité de la population chinoise » que représentent le Parti communiste chinois. Pour cela, le film sert ici plutôt d'un véhicule pour la propagande politique du régime communiste chinois.

Par ailleurs, certaines indices dans l'adaptation littéraire au film diffusent une

⁴⁶⁸ Cf. « 他是村长, 打两下也没什么, 可他也不能往人要命的地方踢 », d'après la dialogue de Qiu Ju au film *Qiu Ju, une femme chinoise*. À la traduction personnelle.

⁴⁶⁹ Fei Xiaotong, en chinois simplifié 费孝通, né le 2 novembre 1910, mort au 24 avril 2005, est un sociologue chinois très connu, lauréat au Prix de la culture asiatique de Fukuoka en 1993.

⁴⁷⁰ Fei Xiaotong, *From the Soil*(« 乡土中国 »), Shanghai, Éditions du peuple à Shanghai, 2006, pour une vue d'ensemble. À la traduction personnelle.

conception de la « société d'harmonie » à l'écran. Tout d'abord, Le changement du nom de personnage du texte au film traduit l'âme du concept confucéen, la bienveillance. Le chef du village s'appelle Wang Changzhu(王长柱), alors qu'au film adapté, il est baptisé Wang Shantang(王善堂), dont le caractère « Shan »(善) qui veut désigner la bienveillance se met en évidence.⁴⁷¹ Par là, le réalisateur tente de silhouetter d'emblée un homme d'une grande bonté par le moyen de la nomination du personnage.

Si la bienveillance que désigne la nomination du personnage ne reste qu'au niveau littéral, la réorchestration de l'intrigue dans l'adaptation littéraire au cinéma figure bien le personnage du chef du village d'une grande bonté. Par rapport à l'héroïne au roman qui est une femme de village ordinaire, Qiu Ju, l'héroïne au film adapté, est une villageoise enceinte. La caractérisation d'une villageoise enceinte au film permet de construire une intrigue des secours humanitaires de Qiu Ju qui donne l'image d'une grande bonté du chef du village. Malgré des accusations à plusieurs fois, le chef du village n'hésite pas à porter secours à son accusatrice lors qu'elle est en danger de la dystocie. Il emmène Qiu Ju à l'hôpital pendant la nuit. Cela sauve la vie à la fois de Qiu Ju et celle de son fils nouveau-né. Un tel acte de sauvetage et une telle grande grâce font notre héroïne éprouver reconnaissant envers le chef du village, à la place du ressentiment. Lors que le chef du village est arrêté au banquet de la cérémonie du nouveau-né, elle ne ressent aucune de la joie qu'offre la justice rendue. Bien au contraire, elle sombre dans la mélancolie. C'est elle qui a envoyé son bienfaiteur en prison de sa propre main, et ce n'est pas la justice qu'elle veut poursuivre. Par conséquent, le dénouement du film *Qiu Ju, une femme chinoise* a un « goût du roman d'O. Henry »⁴⁷², intensifiant l'effet dramatique de l'intrigue du film.

Pour conclure, le film *Qiu Ju, une femme chinoise* est un coup d'essai du récit de la vie réelle rurale. Le dénouement dramatique de l'histoire met en valeur la justice du système judiciaire, par où le tribunal rend justice à l'héroïne, une femme de village

⁴⁷¹ CHENG Huizhe, *Dianying dui xiaoshuo de kuayue – Zhang Yimou yingpian yanjiu*, (« 电影对小说的跨越 – 张艺谋影片研究 »), Pékin, Maison d'édition du film chinois, 2010, p.71.

⁴⁷² *ibid.*, p. 72.

ordinaire, faisant allusion au concept politique des Trois représentations dont le régime communiste chinois prend les intérêts fondamentaux de la majorité de la population chinoise, et la culture chinoise moderne se met à la place de la culture patriarcale. De plus, la nomination des personnages et la réorchestration de l'intrigue dans l'adaptation du texte au cinéma permettent de faire l'éloge de l'âme du conception confucéen, la bienveillance, portant, malgré des querelles et des conflits, une « société d'harmonie » à l'écran.

Section II

PAS UN DE MOINS ET L'ÉGALITÉ DU DROIT D'ÉDUCATION

Si le film *Qiu Ju, une femme chinoise* fait de la propagande de la justice judiciaire du régime communiste chinois, *Pas un de moins* fait l'éloge de l'égalité du droit d'éducation en RPC. A l'aide d'une histoire de la récupération d'un élève rural qui s'enfuit de l'école pour aller gagner de l'argent en ville, le film essaie de mettre l'accent sur l'explication du titre que pas un seul élève ne doit manquer, de sorte à susciter l'attention de tout le monde sur le problème de l'éducation arriérée de Chine, et puis s'engager à le résoudre ensemble.

Le film *Pas un de moins* est réalisé par Zhang Yimou en 1999. Le film est l'adaptation du roman *Tian Shang You Ge Tai Yang*⁴⁷³. Cependant, l'intrigue du film est très différente de celle du roman d'original. Le roman original met en valeur le dévouement désintéressé, la gentillesse des enseignants privés travaillant dans l'école gérée par la population à la région rurale arriérée. Wang, le président de l'école gérée par la population, a automatiquement renoncé au poste de titulaire qu'il convoitait depuis

⁴⁷³ *Tian Shang You Ge Tai Yang*, en chinois simplifié 天上有个太阳, est un roman écrit par Shi Xiangsheng(施祥生), paru dans la périodique *Fei Tian*(« 飞天 »), n° 6, 1996, p. 46 – 63.

longtemps, afin qu'il puisse sauver son élève, Wang Xiaofang(王小芳), qui est forcée de se marier pour rembourser la dette de sa famille. Suite après qu'elle s'enfuit clandestinement de l'école pour aller chercher un travail et gagner de l'argent en ville, il s'y rend pour la chercher. A l'aide de la station de télévision urbaine, le président Wang l'a finalement trouvée. Cependant, la partie d'intrigue de la récupération de l'élève qui s'enfuit en ville a une très petite proportion dans le roman original.

Du côté le film adapté *Pas un de moins*, on met l'accent sur l'égalité du droit d'éducation, dont aucun élève ne doit être exclu. C'est un film atypique qui n'invite aucun acteur professionnel, comme le néo-réalisme italien et la nouvelle vague française qui ont recours à des acteurs non professionnels. Des figurants qui paraissent à l'écran à la caméra à main, jouent des rôles qui portent le même nom qu'eux, donnant au spectateur une forte impression du film documentaire. Par là, une jeune fille, Wei Minzhi(魏敏芝), est chargée de remplacer le professeur Gao, l'instituteur du village, pendant son séjour. Le professeur Gao promet un salaire de soixante yuan⁴⁷⁴ dont cinquante yuan du chef de village lui sera payé si elle réussit à garder intact l'effectif de la classe. Pas un seul élève ne doit manquer, comme ce que l'explication du titre du film indique, sinon elle n'aura pas de salaire. Malheureusement, un certain élève surnommé Zhang Huike(张慧科) s'enfuit de l'école pour aller en ville, dans le but d'y trouver un travail et gagner de l'argent pour aider sa famille pauvre. Wei Minzhi va tout faire pour le récupérer par la suite, afin de tenir sa promesse.

Par rapport au roman d'original qui fait l'éloge du dévouement désintéressé, et la gentillesse du professeur à l'école rurale arriérée, le film insiste sur l'égalité du droit d'éducation. L'intention directe de la récupération de l'élève perdu de Wei Minshi, l'institutrice chargée d'une suppléance, due plutôt à toucher le salaire promis de soixante yuans qu'à prendre soin des élèves.

Le film *Pas un de moins* est sorti en 1998, au moment où le système d'éducation rurale était en profonde mutation. De nombreux élèves à la région rurale arriérée furent

⁴⁷⁴ Yuan, l'unité monétaire en RPC, en abrégé RMB.

menacés de privation de leur occasion d'éducation en raison de diverses restrictions, telles que la condition scolaire déficiente, l'économie sous-développée, et les idées arriérées sur l'éducation comme l'obscurantisme. La sauvegarde du droit d'éducation est hors de portée à la région rurale. Zhang Yimou essaie de révéler des problèmes de la société en profonde mutation dans le film : Premièrement, le film est réalisé en 1998, l'année où se passe la prévalence sans précédent des « vagues de travailleurs ruraux migrants » en Chine. Des millions des couples de travailleurs ruraux migrants vont en ville pour trouver un travail et gagner de l'argent dans le but d'améliorer des conditions de la vie. Par manque de soin parental, les enfants de travailleurs ruraux migrants qui restent à la région rurale tirent le diable par la queue. La dureté de la vie provoque leur désir ardent du changement de la vie. Bon nombre d'élèves ruraux qui n'ont pas encore terminé leurs études secondaires du premier cycle, voire même élémentaires, font partie de main-d'œuvre infantine urbaine. Ce phénomène omniprésent à la région rurale gêne la popularisation de l'instruction obligatoire de neuf ans en RPC. Deuxièmement, étant donné l'arriération des conditions scolaires, la pénurie des ressources d'éducation, et la limitation des dépenses d'éducation, les enseignants ruraux sont privés du perfectionnement et d'études d'échange. De ce fait, la réduction de la qualité d'éducation dégrade énormément la qualité culturelle des élèves ruraux. Troisième, le grand écart entre la qualité d'éducation urbaine et celle rurale et le déséquilibre des ressources nous préoccupent. La pauvreté rend les élèves ruraux incapables de suivre des cours d'instruction obligatoire de neuf ans en Chine. Et l'injustice de l'éducation donnera donc naissance à l'injustice sociale.⁴⁷⁵

La profonde préoccupation de l'injustice de l'éducation pousse notre réalisateur à créer un film au sujet de l'éducation rurale, de sorte à susciter de l'attention du public. Comme Zhang Yimou l'exprime,

⁴⁷⁵ Li Feng(李凤), *The Ultimate Concern Spirit in Zhang Yimou's Filming-making*(« 张艺谋电影创作的终极关怀精神 »), Mémoire de Master d'Art dans l'Université de He'nan, 2010, He'nan, pour une vue d'ensemble. A la traduction personnelle.

« Lors de la réalisation du film à la région rurale pendant ces dernières années, je me suis ému de l'image que les élèves ruraux et montagnards pauvres ont appris à écrire des caractères chinois dans la humble salle. J'ai toujours fait mention à notre équipe de tournage que je tournerais, tôt ou tard, un film au sujet de l'éducation à la région rurale. Cela semble l'un de mes rêves non réalisé. »⁴⁷⁶

Le film *Pas un de moins* transmet un désir ardent du réalisateur Zhang Yimou pour l'amélioration du statut de l'éducation à la région rurale pauvre au spectateur. Tous les élèves, tant pauvres que riches, ont le droit à l'éducation et à l'accès à la culture. Pas un seul élève ne doit manquer. Le film fait fonction d'une propagande politique de l'égalité du droit d'éducation, celle qui fait écho au concept des Trois représentations de Jiang Zeming, dont la représentation des intérêts fondamentaux de la grande majorité du peuple de Chine. Le régime communiste chinois doit sauvegarder le droit d'éducation de la grande majorité du peuple de Chine, tant riche que pauvre. Et l'égalité du droit d'éducation est également la première pierre de la construction de la « société d'harmonie ».

Section III

HAPPY TIMES ET LA TENDRESSE DE L'HUMANITÉ SOCIALISTE

Par rapport à la propagande de l'égalité du droit d'éducation dans le film *Pas un de moins*, Zhang Yimou a l'intention de chanter les louanges de la tendresse de l'humanité

⁴⁷⁶ Cf. « 这几年，我经常在农村拍电影，在农村和贫困山区的孩子，开始学文化的时候，一笔一画地学写字，学念书。我认为这情景让我比较感动，这么多年来，我老是跟我们摄制组的人讲，我迟早要拍一部农村小学校的电影，至于写什么故事，我不知道。我总是想拍一部这样的电影，好像是一种未了的愿望。 », ZHANG Ming, *Les entretiens avec Zhang Yimou*(« 与张艺谋对话 »), Pékin, Zhongguo Dianying éditions, 2003, p. 146. A la traduction personnelle.

socialiste dans le film *Happy Times*. A travers le récit d'une histoire que des ouvriers chômeurs donnent un coup de main à une fille aveugle, le réalisateur essaie d'imputer, à tout doucement, à la fonction de la propagande des *mainstreams* (courants dominants) de son film, s'attachant à l'éducation idéologique, au discours moral.

Le film *Happy Times* est réalisé par Zhang Yimou en 2000. A l'aube de 21^e siècle, avec l'avancée de l'économie du marché en Chine, la passion d'argent exerçait, au fur et à mesure, une influence imperceptible au concept de valeur du public. La société chinoise est devenue de plus en plus indifférente et impitoyable. Les masses publiques urbaines vivent toujours dans l'anxiété. Notre réalisateur tente donc, dans le film, de faire éprouver une tendresse de l'humanité au spectateur, et de plus davantage, donner un grand réconfort spirituel aux personnes qui mènent une vie marginale en ville.

Le film *Happy Times* est adapté du roman de Mo Yan, *Shi Fu Yue Lai Yue You Mo*⁴⁷⁷. Le roman original raconte une histoire sur la souffrance et le réemploi d'un vieux ouvrier chômeur. Ding Shikou(丁十口), l'ancien ouvrier à l'usine de machinerie agricole, est licencié à la retraite. Il est donc forcé de gagner sa vie. Avec l'aide de son apprenti, il ouvre un « pavillon de loisirs forestier » à l'usage d'un bus abandonné dans les bois. Cette histoire humoristique, s'écrit d'une manière ironique par Mo Yan, est plutôt tragique en réalité. Mo Yan essaie de montrer la difficulté de la vie d'une manière comique dans son œuvre. Selon lui, « *la vie d'homme n'est pas toujours noble malgré son obstination énorme* »⁴⁷⁸.

Du côté le film *Happy Times*, il raconte comment un vieux ouvrier retraité aide une jeune fille aveugle. Lao Zhao(老赵), un vieux ouvrier retraité, aime une femme bien en chair. Son âme sœur, une veuve fort plantureuse, lui demande une importante somme d'argent pour le jour de la cérémonie de mariage. En tant qu'un modeste retraité, il est forcé de faire alors appel à la générosité de ses amis pour réunir le montant exigé. Avec l'aide de son ancien apprenti, Lao Zhao va ouvrir un pavillon de loisirs pour le couple,

⁴⁷⁷ *Shi Fu Yue Lai Yue You Mo*, 《师傅越来越幽默》

⁴⁷⁸ Cf. « 人的生命并不会因其惊人的忍耐而显得高贵 », Liu Qing(刘庆), *Imagery interpretation of literature- the aesthetic conversion in Zhang Yimou's film adaptation*(« 文学的影像诠释—张艺谋电影改编中的审美转换 »), Mémoire de Master d'Art dans l'Université Normale au Nord-est, 2011, Jilin, p. 34. A la traduction personnelle.

intitulé « *Happy Times* », à l'usage d'un bus abandonné dans les bois. Et puis, il prétend qu'il est le directeur d'un hôtel. La grosse femme lui demande donc d'emmener à sa belle-fille aveugle, laissée par son ex-mari, au soi-disant hôtel « *Happy Times* » pour gagner de l'argent. Lors qu'ils rentrent dans les bois, Lao Zhao a trouvé que son pavillon de loisirs a été hissé par une grue du Bureau de l'administration d'affaires urbaines. A l'intention d'aider la fille aveugle, Lao Zhao et ses amis rénovent ensemble un cabinet dans une usine abandonnée, et y invitent la fille aveugle à travailler comme femme de massage. Ces chômeurs prennent des airs de clients des massages, et la paient, jusqu'au moment où ils ont vidé leurs proches. Malgré leur vie modeste, ils donnent un coup de mains de bonne foi à cette fille aveugle inconnue. C'est une histoire pleine de tendresse de l'humanité.

Cependant, le film adapté est très différent du roman original. A part le pavillon de loisirs intitulé « *Happy Times* », il n'y a pas de liaison entre les deux. Tout cela due au profond désaccord entre Mo Yan et Zhang Yimou. En tant que l'auteur du roman original, Mo Yan est le meilleur candidat possible du scénariste dans l'adaptation cinématographique du film *Happy Times*. Néanmoins, Zhang Yimou ne veut pas accepter la proposition de l'adaptation de Mo Yan, tandis que ce dernier refuse de créer un script en fonction de la suggestion de ce premier. Bref, il y a une grande divergence dans leurs opinions au sujet de l'adaptation du texte au film.

Comme Zhang Yimou l'a mentionné, lors qu'il a parcouru le roman de Mo Yan *Shi Fu Yue Lai Yue You Mo*, ce qui a suscité son intérêt, c'est juste le pavillon de loisir modifié par le bus abandonné. Par conséquent, il a parlé toujours du pavillon de loisir dans les bois quand il a discuté le roman original avec Mo Yan pour la première fois.⁴⁷⁹ Cependant, Mo Yan insiste sur une description détaillée de la situation inconfortable et la vie misérable des ouvriers chômeurs chinoise, ainsi que leurs efforts d'auto-assistance

⁴⁷⁹ Cf. « 张艺谋曾经说过，他看了莫言的小说《师傅越来越幽默》之后，最感兴趣的就是那个破车厢，以及发生在破车厢中的故事。所以，他最初和莫言商量改编这篇小说时，就是围绕破车厢来谈的。 », par référence à CHENG Huizhe, *Dianying dui xiaoshuo de kuayue – Zhang Yimou yingpian yanjiu*, (« 电影对小说的跨越—张艺谋影片研究 »), Pékin, Maison d'édition du film chinois, 2010, p.156. À la traduction personnelle.

dans son œuvre. Il fait un grand effort d'analyser les principaux événements sociaux du chômage en RPC et les victimes des événements sociaux du chômage.⁴⁸⁰ Par là, la mentalité et les conditions de la vie des ouvriers chômeurs se traduisent sans réserve. Mais Zhang Yimou a délibérément évité ce sujet sensible, à l'intention de ne pas toucher la corde sensible des autorités chinoises. Il ne veut pas prendre des risques d'offenser la censure cinématographique. Il se nourrit de rêves de la tendresse de l'humanité socialiste qu'il a faits. Mo Yan en conclut par suite,

« En 1998, j'ai publié un roman *Shi Fu Yue Lai Yue You Mo* dans la périodique Harvest. Zhang Yimou l'apprécie beaucoup. Il a l'intention de l'adapter au film. Lors de la parution du scénario, je suis très mécontent. Il n'y a aucun lien entre le scénario et le roman original, sauf la description du pavillon de loisirs dans les bois. Le pavillon de loisirs intitulé « Happy Times » sert du point de départ au film. »⁴⁸¹

Étant donné de la grande divergence dans leurs opinions au sujet de l'adaptation du texte au film, Zhang Yimou change du scénariste du film *Happy Times*. Le nouveau scénariste suit absolument des conseils d'adaptation du réalisateur. Notre réalisateur ne veut pas faire preuve de tant de la cruauté de la vie réelle et des conditions misérables des ouvriers chômeurs dans son film. Bien au contraire, il essaie de mettre en valeur la tendresse de l'humanité et l'attention interpersonnelle de la société d'harmonie à l'écran.

En effet, le film *Happy Times* ne fait la description guère des événements du chômage en Chine, ni la malheureuse destinée du groupe des ouvriers chômeurs. C'est plutôt un dilemme pour notre réalisateur à mettre sur scène les événements du chômage chinois. S'il idéalise le sujet du chômage au film, il provoquera de fortes reproches du public, et voire même sera menacé par la dégradation de box-office du marché du film et la perte du

⁴⁸⁰ D'après CHENG Huizhe, il y a presque deux tiers du contenu du roman consiste en description des événements sociaux du chômage et la situation misérable des victimes, *ibid.*, p. 103.

⁴⁸¹ Cf. « 1998 年我在《收获》上发表描写下岗工人的《师傅越来越幽默》，被张艺谋看中，要改编成剧本。但是剧本出来以后，我很不满意，跟我小说里面唯一的相符之处只是有一个废旧的汽车壳子。这也是电影中故事发生的一个背景。», Mo Yan, « La représentation cinématographique et la création littéraire » (« 小说创作与影视表现 »), Pékin, dans la périodique *Wen Shi Zhe* (《文史哲》), n° 2, 2004, p. 120. A la traduction personnelle.

soutien du spectateur. Au vu et au su de tous, une vague des événements du chômage s'est accompagnés de la réforme du système d'entreprise publique en RPC dans les années 1990. Dès lors, la corruption des fonctionnaires produit la perte d'une grande quantité de biens publics, et les ouvriers chômeurs, en tant que victimes de la réforme, vivent dans la pauvreté. La plupart des ouvriers chômeurs chinois, âgés de quarante ans à cinquante ans, n'ont pas d'autres compétences de vie, qu'une expérience de l'usine. Il est extrêmement difficile d'être réembauché par de nouvelles entreprises. En quelque sorte, la réforme du système d'entreprise publique les conduit à mener une vie marginale. Comme le groupe vulnérable, Les ouvriers chômeurs aspirent à l'attention du public. Néanmoins, Zhang Yimou n'ose pas représenter le sujet du chômage d'une manière réaliste. Sinon, non seulement le film mis en scène se confrontera à la censure des autorités du Bureau général de la télévision cinéma radio d'État, mais également le réalisateur lui-même risque d'être détenu par l'accusation du crime contre la sécurité nationale. C'est pourquoi qu'il n'y a aucune trace de la description du chômage dans le film *Happy Times*, voire même la nomination du personnage est privée de l'indice au chômage. Par là, Lao Zhao, le héros du film, est un vieux ouvrier retraité, par rapport à Ding Shikou, le héros au roman original, qui est l'ancien ouvrier à l'usine de machinerie agricole, licencié à la retraite.

A l'écart du tabou de la censure du film chinois, notre réalisateur se focalise plutôt sur la réalisation du rêve de la tendresse de l'humanité dans la société d'harmonie dans son film. En tant que leader dans le domaine du cinéma de Chine à notre époque, Zhang Yimou fait écho activement à la propagande des concepts politiques du régime communiste de l'époque dans ses œuvres filmiques : la propagande de la justice du système judiciaire dans le film *Qiu Ju, une femme chinoise*, la propagande de l'égalité du droit d'éducation dans le film *Pas un de moins*, et la propagande de la tendresse de l'humanité socialiste dans le film *Happy Times*. La propagande du concept de la « société d'harmonie » dans les films de Zhang Yimou qui prévient les désirs des dirigeants du Parti communiste chinois, profite à contourner subtilement la censure cinématographique des autorités au cours de la réalisation du film d'une part, et d'autre part, à assimiler notre

réalisateur au camp des autorités communistes chinoises. Enfin bref, Zhang Yimou sert, dans une certaine mesure, d'un apologiste du régime communiste chinois, et ses œuvres filmiques font fonction d'une véhicule de la propagande du concept politique de la soi-disant « société d'harmonie ».

Chapitre III

LA RÉINVENTION D'UNE HISTOIRE DÉFORMÉE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU

D'après Michel Foucault, « *le discours dominant est au fond la seule réalité tangible non parce qu'il décrit la réalité, mais parce qu'il a produit* »⁴⁸². De même que la réalité, la représentation de l'histoire à l'écran est toujours multiple. Comme ce que nous avons mentionné dans la partie précédente, en RPC, plus que dans d'autres États, le cinéma est toujours considéré comme un outil pour faire l'éducation des gens. La production des films de propagande n'est pas un phénomène propre à la Chine, tous les régimes autoritaires, en particulier ceux au modèle soviétique, y ont recours.

La propagande des médias en RPC est destinée à la construction de la civilisation spirituelle, visant à rejoindre les dissidences de façon à prendre des mesures de prévention contre la crise qui risque d'aboutir à une situation incontrôlable, affirmer de plus une représentation forte de la cohésion sociale afin de renforcer la gouvernance du régime communiste de Chine. Effectivement, les Manifestations de la place Tian'an men font le Parti communiste chinois prendre conscience de l'importance de la production et de la

⁴⁸² Par référence à *L'Ordre du Discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Éditions Gallimard, 1971, cité par Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 149.

diffusion de l'idéologie, de même que celle du monopole du pouvoir politique. Néanmoins, la production et la diffusion de l'idéologie ne se limitent pas à la propagande du concept politique, à l'éducation idéologique, et au discours moral, en suivant la ligne politique de l'époque. Mais elles incluent également l'interprétation de l'histoire et sa narration, en vue de la reconstruction d'une mémoire collective pour le Parti communiste chinois à sa guise. Comme Michel Bonnin analyse-t-il l'histoire de la Révolution culturelle de Chine dans son article,

« La République populaire de Chine est un pays dans lequel un parti, le Parti communiste, revendique le monopole non seulement de l'exercice du pouvoir politique, mais aussi de la production et de la diffusion de l'idéologie. Celle-ci inclut l'interprétation de l'histoire et sa narration, de même que la construction d'une mémoire collective. »⁴⁸³

À part la commémoration du passé glorieux de la Chine et son parti communiste dominant, l'interprétation de l'histoire et sa narration, ou presque la réinvention de l'histoire chinoise, contribue, en même temps, à occulter ses fautes catastrophiques par l'ignorance du passé sombre. Si la propagande du concept politique, l'éducation idéologique et le discours moral consistent à renforcer le fondement du pouvoir politique et élever la capacité de la gouvernance du régime communiste chinois, la reconstruction de l'histoire catastrophique et du passé sombre ainsi que sa narration servent plutôt à prouver la légitimité de sa gouvernance arbitraire.

Par rapport à l'épisode des Manifestations de Tian'an men que réprime résolument le régime communiste chinois qui est toujours interdite sur les écrans en Chine, l'histoire catastrophique et le passé sombre de RPC, dont le Grand Bond en avant, en particulier la Révolution culturelle, se passent d'un traitement différent au cinéma.⁴⁸⁴ Le travail de

⁴⁸³ Michel Bonnin, « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la « génération perdue » sont-elles condamnées à l'oubli ? », dans *Perspectives chinoises*, n°4, 2007, p. 54.

⁴⁸⁴ Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction,

Zhang Yimou nous permet de présenter trois manières à la réinvention de cette histoire anormale sur l'écran, qu'il s'agisse de l'amnésie du passé sombre dans le film *Sous l'aubépine*, de l'embellissement de l'histoire catastrophique dans le film *Vivre !*, et de la réconciliation du souvenir souffrant dans le film *Coming Home*.

Section I

VIVRE ! ET L'EMBELLISSEMENT DE L'HISTOIRE CATASTROPHIQUE

Vivre ! est la première œuvre filmique de Zhang Yimou qui a pour thème la Révolution culturelle. Ce film est sorti en 1994, adapté du roman du même nom de Yu Hua(余华). En quelque sorte, *Vivre !* fait le récit d'une histoire de la souffrance de la vie du peuple chinois et d'un destin tragique de la nation chinoise. Par rapport au roman original écrit par Yu Hua qui se concentre sur la réflexion philosophique du néant de la signification de la vie et de l'impuissance face à son destin implacable, le film adapté réalisé par Zhang Yimou a tendance à mettre en valeur, à travers une réflexion philosophique et une interprétation artistique, la vitalité vigoureuse et la vaillance invincible de l'homme face aux catastrophes. Il y fait preuve non seulement des plaisirs et des chagrins des hommes, mais également de l'absurdité de l'époque anormale en Chine.

A l'exception de certaines épisodes et du dénouement, l'intrigue du film adapté est presque même que celle du roman original. Le film *Vivre !* retrace la vie de Xu Fugui(徐福贵), un riche héritier ruiné, tout au long du XX^e siècle, à travers les différents événements qu'a connus la Chine, dont la règne de la République de Chine, la guerre

civile qui vient succéder la guerre Sino-japonaise au Seconde Guerre mondiale, les deux grands événements à l'aube de l'installation de la République populaire de Chine, qu'il s'agisse du Grand Bond en avant, et de la Révolution culturelle. En allant de pair avec les vicissitudes d'histoire chinoise des années 1900 aux années 1970, Fugui et sa famille a subi les plaisirs et les chagrins. L'épopée d'une telle famille ordinaire nous permet de faire se dessiner l'histoire de la Chine profonde de cette époque-là.

Du côté le roman original, l'auteur souligne que l'homme est si petit qu'on doit accepter son sort. A travers le récit avec flegme du destin tragique de la famille de Fugui, le héros du roman, en allant de pair avec les vicissitudes de l'histoire chinoise au XX^e siècle, Yu Hua essaie de mettre l'accent sur l'endurance face aux catastrophes dans son roman. « *La puissance de la vie ne provient pas du hurlement, ni de l'offensive, mais de l'endurance. Il faut supporter la responsabilité de la vie, et subir les plaisirs et les chagrins, la médiocrité et l'ennui de la vie* »⁴⁸⁵. Donc, lorsqu'il témoigne de la mort des gens proches, Fugui se plonge dans un profond chagrin. Il n'y peut rien que le supporter en silence. Finalement, le héros vit tout seul avec son vieux bœuf, car ses parents proches sont tous morts successivement. Le dénouement tragique dans le roman original fait écho à la réflexion philosophique et la vie de l'auteur.

Cependant, contraire au néant de la signification de la vie et à l'impuissance face au destin implacable qu'exprime le roman original, Zhang Yimou essaie de mettre en valeur la vitalité vigoureuse et la vaillance invincible du Chinois face aux catastrophes dans son film. Le motif de l'adaptation du texte de Yu Hua démontre son intention, « [...] *Le roman écrit par Yu Hua m'a profondément touché. Néanmoins, ce qui m'a touché la corde sensible, c'est la vitalité vigoureuse et la vaillance invincible du Chinois* »⁴⁸⁶. Par ailleurs, le point de vue du récit dans le film adapté se différencie de celui de son roman original. Le réalisateur a l'intention d'esquisser le plan de l'histoire de la Chine profonde

⁴⁸⁵ Cf. « 活着的力量不是来自于叫喊，也不是来自于进攻，而是忍受，去忍受生命赋予人们的责任，去忍受生活赋予的幸福和苦难、平庸和无聊。 », Yu Hua, *Vivre !*, Pékin, Éditions des écrivains, 2008, p. 5. A la traduction personnelle.

⁴⁸⁶ Cf. « 首先还是余华的这篇小说深深的打动了我。《活着》最打动我的地方，在于它写出了中国人身上那种默默承受的人性和顽强求生的精神。 », WU Xiaoli(吴小丽), *Les films chinois dans les années 1990*(« 九十年代中国电影论 »), Pékin, Éditions d'Art & Culture, 2004, p. 48. A la traduction personnelle.

au XX^e siècle, en particulier la Grand Bond en avant et la Révolution culturelle, par le récit de l'épopée de la famille ordinaire. Ainsi, l'adaptation du roman au cinéma sera confronté à une question : Pourquoi tous les parents proches du héros meurent-ils d'une mort accidentelle l'un après l'autre à la grande belle époque socialiste, juste après l'installation de la République populaire de Chine en 1949, tandis qu'ils sont tous sains et saufs dans la vieille société catastrophique ?⁴⁸⁷ Ce problème est crucial pour l'adaptation cinématographique, car il est suspect de la récrimination au régime communiste chinois, celle qui conduira le film à la condamnation sévère de la censure politique des autorités. La transgression au politiquement correct, *stricto sensu*, le défi concerne le communisme et tout ce qui s'y rattache, s'avère la « tolérance zéro » pour le Parti communiste chinois. Non seulement l'œuvre filmique sera censuré, mais le réalisateur sera arrêté, ou encore sera privé de la réalisation du film pendant certaines années. Par conséquent, il est obligé pour notre réalisateur de réorchestrer l'intrigue dans l'adaptation cinématographique.

Par rapport au roman original qui raconte l'histoire du point de vue à la troisième personne, le récit du film à la première personne se passe plus simple et plus linéaire. Il s'avère certains indices en vue de l'embellissement du passé sombre dans le film adapté : la mort accidentelle du fils de Fugui (You Qing, 有庆), la mort dystocique de la fille de Fugui (Feng Xia, 凤霞), la survie de petit fils de Fugui (Man Tou, 馒头), et l'intervention d'un slogan d'imagination d'une belle perspective pour l'époque du communisme prononcé par Fugui.

La mort du fils du héros, You Qing, est assez tragique dans le roman original. Il est décédé d'un don de sang pour la directrice d'école. Ce dernier est la femme du magistrat du district. Elle perd beaucoup de sang quand elle accouche d'un bébé. Donc, l'instituteur demande aux élèves de donner du sang à l'hôpital. Lorsque You Qing se fait une prise de sang, le médecin a presque vidé son sang. Il est soudainement tombé au sol, et le rythme cardiaque a disparu.⁴⁸⁸ Dans le film *Vivre !*, You Qing est écrasé par la voiture du maire qui vient inspecter à l'école lors qu'il se repose dans le coin du mur. En quelque sorte, le

⁴⁸⁷ Par référence au site <https://movie.douban.com/subject/1292365/reviews>, consulté le 10 août 2018.

⁴⁸⁸ Yu Hua, *Vivre !*, Pékin, Éditions des écrivains, 2008, p.186 – p.187.

fil du héros meurt d'une mort accidentelle dans le film, alors qu'il est conspiré à un meurtre par le médecin et la directrice d'école, ou presque, par le privilégié, dans le roman original. Le traitement dans l'adaptation cinématographique sépare le destin de l'homme ordinaire du contexte de leur époque, afin de dissimuler la critique du viol de la vie de l'homme ordinaire et de l'indifférence des droits de l'homme dans l'époque sombre de la Révolution culturelle en RPC.

Feng Xia, la fille du héros, meurt de la dystocie. Néanmoins, la description de la mort dystocique de Feng Xia est succinct et obscure dans le roman original. Feng Xia est entrée dans la salle d'accouchement en hiver plein de neige, et son père (le héros) et son mari l'attendaient en dehors pendant toute une nuit. Le lendemain, un médecin est sorti de la salle d'accouchement, en demandant s'ils voulaient sauver la vie de la mère ou celle du bébé. Quand ils ont décidé douloureusement de sauver la vie de la mère, le médecin leur a donné le nouveau-né. Curieusement, Feng Xia est morte juste peu après que le médecin a annoncé qu'elle était en sécurité. En un mot, la mort de la dystocie de la fille du héros dans le roman original nous révèle encore une fois le viol de la vie de l'homme ordinaire et de l'indifférence des droits de l'homme dans le passé sombre en RPC.

Cependant, l'épisode de la dystocie de Feng Xia se passe d'une manière humoristique dans le film. Par manque d'expert et de professeur à l'hôpital, personne ne peut délivrer Feng Xia du bébé à la salle d'accouchement. On est dans le chaos. Son mari va amener un professeur expert en médecine de l'étable pour accoucher Feng Xia. Néanmoins, le professeur qui est emprisonné dans l'étable depuis quelques jours, a une fringale. On bourre immédiatement le professeur de la nourriture. Ridiculement, le professeur est mort parce qu'il a mangé trop de pains chinois (pains à la vapeur) à la fois. Et Feng Xia est morte de la dystocie peu après. L'épisode de la dystocie de Feng Xia est mise en scène d'une manière humoristique dans le film. Elle pallie des fautes et de l'absurdité en arrière-plan de l'époque frénétique de la Révolution culturelle en Chine.

A la fin, le dénouement du film met en relief la vitalité du Chinois et de la famille ordinaire chinoise, qui fait l'objet de *Vivre !*. Par là, malgré les vicissitudes, Fugui, le

héros du film, survit à des catastrophes, avec pas mal de parents proches, dont son épouse qui partage son sort dans les difficultés et les épreuves, son beau-fils, et son petit-fils. En particulier, la survie du petit-fils du héros prolonge la vie de la famille de Fugui. Celle qui fait allusion à l'espoir perdurable, tant pour la famille ordinaire chinoise que pour la nation chinoise, à nouvelle époque à venir. Comme ce que le héros rêve d'une belle perspective avec son fils dans le film,

« Notre vie va toujours s'améliorant. Tu vois, nous n'avons qu'un poulet pour l'instant. Cependant, lorsque le poulet s'élève, il devient une oie. Lorsque l'oie s'élève, elle devient un mouton. Lorsque le mouton s'engraisse, il devient un bœuf. Et alors que sera après le bœuf ? L'époque du communisme s'ensuivra du bœuf. En ce moment-là, nous pouvons manger des raviolis et de la viande tous les jours ! »⁴⁸⁹

il croit fermement que leur vie va toujours s'améliorant, et que l'époque du communisme aura un bel avenir en perspective. Par là, le réalisateur met en valeur la vitalité vigoureuse et la vaillance invincible, l'idée principale du film qu'il veut dégager ; et d'autre part, son intention de l'éloge du communisme et du régime communiste saute aux yeux du spectateur.



⁴⁸⁹ Texte original en chinois « 咱们的日子越来越好。你看啊, 咱们家现在也就是一只小鸡。鸡养大了就变成了鹅。鹅养大了就变成了羊。羊再养大了就变成了牛啦。牛以后呢? 牛以后就是共产主义啦。就天天吃饺子, 天天吃肉啦。 », d'après la dialogue du héros dans le film *Vivre !*. À la traduction personnelle.



Figure 3.3.1&Figure 3.3.2&Figure 3.3.3&Figure 3.3.4&Figure 3.3.5&Figure 3.3.6&Figure 3.3.7&Figure 3.3.8 Fugui rêve d'une belle perspective avec son fils

Un contraste violent entre le texte original et le film adapté bien illustre notre analyse. Dans le texte original, Fugui rêve d'une belle perspective avec son petit-fils, Kugen(苦根),

« Lorsque les deux poulets s'élèvent, ils deviennent une oie. Lorsque l'oie s'élève, elle devient un mouton. Lorsque le mouton s'engraisse, il devient un bœuf. Et nous, nous serons de plus en plus riches »⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Cf. « 这两只鸡养大了变成鹅, 鹅养大了变成羊, 羊大了又变成牛。我们啊, 也就越来越有钱啦。 », Yu Hua, *Vivre !*, Pékin, Éditions des écrivains, 2008, p.274.

En résumé, de gros efforts de Zhang Yimou se révèlent dans l'adaptation cinématographique du film *Vivre !* pour pallier des fautes, des crimes et de l'absurdité en arrière-plan de l'époque frénétique de la Révolution culturelle chinoise. Il procède à la description de cette histoire sombre par touche légères. Sauf que des portraits rouges de Mao et des slogans de la révolution prolétarienne font allusion à cette époque anormale, aucune image des détails catastrophiques n'est mise en scène. L'épisode de la dystocie de Feng Xia semble transparaître le phénomène de l'humiliation aux intellectuels à l'époque de la Révolution culturelle. Et pourtant, Zhang Yimou représente la mort du professeur expert en médecine d'une manière humoristique, qui fait l'objet de cruelle raillerie. Certes, mais, le film *Vivre !* a pour thème la Révolution culturelle. Il touche plus ou moins la corde sensible des autorités du régime communiste chinois. Quoiqu'il en soit, ce film couronné du succès, dont Grand prix au festival de Cannes en 1994, est impuissant devant une fatalité de la d'être censuré par le bureau du cinéma chinois qui s'obstine. Il ne sera jamais diffusé en Chine. Dès lors, Zhang Yimou se tourne vers des films plus commerciaux pour passer dans le système officiel des films. Ce n'est que seize ans plus tard que Zhang Yimou a réalisé à nouveau des films ayant pour le contexte la Révolution culturelle : *Sous l'aubépine* sorti en 2010, et *Coming home* sorti en 2014.



Figure 3.3.9&Figure 3.3.10 Les portraits rouges de Mao qui sont omniprésents dans le film font allusion à l'époque de la Révolution culturelle.



Figure 3.3.11&Figure 3.3.12 Les slogans de la révolution prolétarienne qui sont omniprésents dans le film font allusion à l'époque de la Révolution culturelle.

Section II

SOUS L'AUBÉPINE ET L'AMNÉSIE DU PASSÉ SOMBRE

Le fait qu'il ait été choisi pour concevoir le spectacle de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'été de 2008 à Pékin semble impliquer que Zhang Yimou s'assimile au camp des autorités communiste chinoises. A l'apogée des honneurs, Zhang Yimou apparaît comme le leader dans le domaine du cinéma chinois. Son succès est une marque de confiance et signe d'un rapprochement du cinéaste avec le pouvoir en Chine. Depuis lors, notre réalisateur est capable de se consacrer *ad libitum* aux activités cinématographiques, sans souci d'embarras pécuniaire ou politique. Il a donc par la suite abordé à nouveau le thème de la Révolution culturelle par la réalisation des deux films, *Sous l'aubépine* sorti en 2010, et *Coming home* sorti en 2014.

Le film *Sous l'aubépine*, qui est une adaptation du roman éponyme de Ai Mi(艾米), raconte une histoire des amours malheureuses de deux jeunes instruits pendant l'époque de la Révolution culturelle. Il se déroule en 1975, vers la fin de la Révolution culturelle. En répondant à l'appel de la politique du « *Mouvement d'envoi des zhiqing à la*

campagne »⁴⁹¹ menée en RPC par le Président Mao, Jingqiu(静秋), une toute jeune étudiante, est envoyé à la campagne pour aider les paysans et collecter des histoire populaires traditionnels que l'on appelle comme « être rééduqué par les masses laborieuses ». Lors qu'elle arrive dans le village de Xiping(西坪村), elle y rencontre un jeune géologue qui fait des recherches géologiques dans la région. Ce jeune géologue qui s'appelle Lao San(老三) prend bien soin d'elle. Il la fait éprouver de ses sentiments par de petites attentions touchantes. Et finalement, ils tombent amoureux.

Or, la mère de Jingqiu voit cet amour d'un mauvais œil. En tant qu'ancienne enseignante destituée, elle espère que sa fille sera enseignante. Attendu que Jingqiu reste encore en période probatoire, elle ne veut pas que cet amour qui arrive à l'improviste affecte la carrière d'institutrice de sa fille à venir. La persuasion de la mère de Jingqiu permet Lao San de se séparer de son amour. Et Lao San lui-même est atteint d'une leucémie foudroyante peu après. Et Jingqiu va voir son amant pour la dernière fois lors de son agonie finale.

En effet, c'est une histoire d'amour de jeunes instruits au cours du mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne. Certes, mais le film *Sous l'aubépine* a quasiment évacué la Révolution culturelle. Étant donné la censure du film *Vivre !*, Zhang Yimou en tire une leçon. Bien qu'il soit couronné du succès et de la confiance des autorités communistes, notre réalisateur n'a pas l'intention de transgresser le tabou politique. Il a recours à l'amnésie pour que le contexte de la Révolution culturelle et du mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne s'éclipsent à l'arrière-plan lors de la mise en scène de l'amour frais et pur de jeunes instruits. Autrement dit, le réalisateur essaie de mettre des crimes et des catastrophes à cette époque anormale sous le boisseau, y remplaçant, la représentation d'une histoire de l'amour frais et pur teinté de mélancolie à l'écran. Il ne fait que quelques allusions au film alors que l'intrigue repose sur la politique menée à cette époque.

Seuls des génériques qui fait mention du contexte historique du film : c'est une

⁴⁹¹ *zhiqing*, en chinois 知青, jeune intellectuel.

histoire réelle qui se passe dans la Révolution culturelle. A part ça, nous ne pouvons trouver aucuns indices des catastrophes et de la persécution politique liés à la Révolution culturelle. Les villageois accueillants et de jeunes instruits sincères et purs vivent ensemble en harmonie dans le village d'un paysage agréable, semblant composer une pastorale.



Figure 3.3.13 Les génériques au tout début du film fait mention du contexte historique du film *Sous l'aubépine*.

Par ailleurs, l'accueil chaleureux et les soins attentifs de jeunes instruits par les paysans sont signes de respect des intellectuels. Dans le film *Sous l'aubépine*, le chef de village attend de jeunes instruits avec un message de bienvenue. Le professeur qui accompagne ses jeunes élèves instruits est montré par son grade, signe de respect. Lors de leur parcours d'un long chemin à pieds, le chef de village, qui est plus habitué à transporter de lourdes charges, portera une grande partie des bagages de jeunes instruits, leur manifeste des soins attentifs. Enfin l'accueil chaleureux à l'arrivée de jeunes instruits au village par des applaudissements fait preuve du respect des intellectuels et de même

l'importance à l'éducation.⁴⁹²



Figure 3.3.14 le chef de village attend de jeunes instruits avec un message de bienvenue.



Figure 3.3.15 Le chef de village porte une grande partie des bagages de jeunes instruits lors de leur parcours d'un long chemin à pieds

⁴⁹² Par référence à Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XX^e siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015, pour une vue d'ensemble dans l'introduction, p. 212.



Figure 3.3.16 Les jeunes instruits sont accueillis par des applaudissements à leur arrivée au village.

Cependant, la représentation du respect de jeunes instruits, ou presque des intellectuels, et de l'importance à l'éducation sur l'écran sera une amnésie pour l'histoire réelle de l'humiliation aux intellectuels et l'indifférence en matière de l'éducation au mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne, de même qu'à la Révolution culturelle.

Tous les catastrophes de l'histoire de RPC doivent remonter au Grand Bond en avant de 1958 à 1960. En tant que responsable de l'échec de cette politique économique, Mao est écarté du pouvoir central du régime communiste chinois. Pour revenir sur le centre de la scène politique et, plus voire consolider son pouvoir, Mao décide de lancer la Grande révolution culturelle. Cet événement marquant dans l'histoire de RPC, qui a connu le retentissement international considérable, produit de grands troubles sociaux, et l'effondrement d'économie chinoise. Au nom de la purge du Parti communiste chinois de ses éléments « révisionnistes » et de la limitation des pouvoirs de la bureaucratie, Mao s'appuie sur la jeunesse, surnommée « la garde rouge », qui est inspirée par les principes du *Petit Livre rouge*, pour éradiquer les « ennemis du communisme véritable ». Dès lors, la Chine continentale est soumise à la fêrule des milliers de gardes rouges, qui se composent principalement de lycées et d'étudiants. Ils sont encouragés par leur leader idolâtre, à s'attaquer aux élites, en particulier ceux en poste.

Ainsi, les intellectuels, de même que d'autres cadres, sont publiquement battus, déportés, voire même massacrés. Les humiliations et les violences provoquent de nombreux intellectuels à se suicider pour éviter les actes de torture. De plus, la culture traditionnelle chinoise, qui est considérée comme l'une des « quatre vieilleries »⁴⁹³, essuie aussi de cet événement une perte considérable. Des vestiges sont détruits, des bibliothèques et musées sont incendiés, et des symboles de la culture sont effacés. En fin de compte, la Révolution culturelle chinoise est une grande calamité, tant pour les intellectuels que pour la valeur de la culture traditionnelle.

Lorsque Mao retrouve son rang en politique en 1968, il ne soutient plus les gardes rouges. Ce dernier a désormais perdu sa valeur d'usage. Peu après, des millions de jeunes sont forcés d'envoyer dans des camps de rééducation politique ou des institutions punitives. Le « mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne » naît au moment historique opportun, ayant pour objet de rééduquer les jeunes citadins par les paysans communistes de sorte qu'ils puissent avancer leur éducation politique. En fin de compte, le « mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne » qui sert d'un contexte historique du film *Sous l'aubépine* est le dernier maillon, mais également assez important, de la chaîne de la Révolution culturelle. Cette période s'est définitivement terminée jusqu'au moment de la mort de Mao en 1976.

Effectivement, la description de la jeune héroïne fait vaguement allusion à l'humiliation des intellectuels et la persécution de l'homme à la Révolution culturelle. Elle issu d'une famille de droitier, dont son père est catalogué comme descendant du propriétaire foncier, tandis que sa mère, en tant qu'enseignante intellectuelle, est destituée en raison de son statut social défavorable dans les circonstances de la Révolution culturelle. Néanmoins, elle n'est aucun moment du film mal traitée ou humiliée. L'amour sincère et pur de jeunes instruits, le respect de jeunes intellectuels par les paysans, et leurs soins attentifs, tous ces éléments ne font que renforcer une vision idéaliste et nostalgique de cette période catastrophique. Bien qu'il soit envoyé trois ans dans une ferme à l'ouest

⁴⁹³ Les Quatre vieilleries, « 四旧 ».

de Xi'an(西安) dans le cadre du « mouvement d'envoi des *zhiqing* à la campagne », notre réalisateur représente la Révolution culturelle à l'aide de l'amnésie, par là, le spectateur ne peut dans ces conditions assimiler la Révolution culturelle au mot la persécution et l'humiliation.

Section III

COMING HOME ET LA RÉCONCILIATION DU TEMPS PASSÉ DÉSASTREUX

Si le film *Sous l'aubépine* touche le contexte historique de la Révolution culturelle d'une manière de l'amnésie, *Coming home*, un autre film réalisé par Zhang Yimou, traite alors le thème du passé désastreux par le moyen de la réconciliation.

En effet, les cinéastes de cinquième génération chinoise, en tant que groupe qui témoigne de la grande révolution culturelle prolétarienne, constituent leur propre interprétation de cette époque funeste par référence à leur expérience de vie individuelle. Par rapport à Chen Kaige⁴⁹⁴ qui fait une divulgation impitoyable et une réflexion profonde sur la Révolution culturelle dans son excellent travail *Adieu ma concubine*, l'interprétation du passé sombre chez Zhang Yimou connaît des mutations en fonction des circonstances. Malgré des moyens de l'embellissement de l'histoire catastrophique dans son film *Vivre !*, un rumeur du traitement ironique du contexte social tragique, du mouvement du Grand Bond en avant et d'une satire de certaines périodes de la République populaire lui fait quand même céder à la fatalité d'être censuré par les autorités chinoises. L'interdit de la diffusion du *Vivre !* en Chine continentale, fait notre

⁴⁹⁴ Chen Kaige, en chinois 陈凯歌, est un réalisateur chinois né en 1952 à Pékin. Il est lauréat en Palme d'or à Cannes en 1993 grâce à son chef-d'œuvre *Adieu ma concubine*.

réalisateur désespérer, et il s'abstient de toucher ce sujet tabou pendant longtemps. Cela fait seize ans plus tard qu'il aborde encore une fois le thème de la Révolution culturelle, *Sous l'aubépine* sorti en 2010, et *Coming home* sorti en 2014. Par là, il traite soigneusement le sujet de tabou sur l'écran, comme si l'on marche sur la glace : il se voit que le réalisateur touche le contexte historique catastrophique d'une manière de l'amnésie dans le film *Sous l'aubépine*, tandis qu'il traite le thème du passé désastreux par le moyen de la réconciliation dans le film *Coming home*.

Coming home est un nouveau film d'art mis en scène en 2014 et réalisé par Zhang Yimou. Bien qu'il s'introduise seulement dans des projections de non-concurrence dans le Festival de Cannes de cette année-là, il est sans doute l'une des meilleures œuvres de notre réalisateur. Ce film est adapté d'un roman de Yan Geling(严歌苓)⁴⁹⁵, *The Criminal Lu Yanshi*(le titre en chinois « 陆犯焉识 »). En tant que fameuse femme de lettres chinoise, Yan Geling est l'auteure de plusieurs romans, de nouvelles et de scénarios. Une grande partie de son travail sont adaptée pour le cinéma, ayant de remarquables succès, dont deux romans sont adaptés au cinéma par Zhang Yimou, tels que *Thirteen Flowers of Nanjing* adapté à l'écran en 2011, sous le titre *The Flowers of War*(Titre en chinois, « 金陵十三钗 »), alors que *The Criminal Lu Yanshi* adapté à l'écran en 2014, sous le titre *Coming Home*(Titre en chinois, « 归来 »). Née dans la famille d'un écrivain chinois, devenue danseuse à treize ans, nommée correspondante sur le front de la guerre sino-vietnamienne à vingt ans, cette écrivaine chinoise s'inspire considérablement le récit de son expérience légendaire de la vie et son voyage dans tous les climats. Elle est experte en particulier en récit des histoires de femmes chinoises, par là, la destinée malheureuse de la femme chinoise et les vicissitudes de l'histoire de Chine s'étalent à l'écran. Une grande quantité de ses œuvres sont adaptée avec succès au cinéma⁴⁹⁶, dont plusieurs se passent pour le contexte de la Révolution culturelle, notamment *Xiu Xiu : The Sent Down*

⁴⁹⁵ Yan Geling, en chinois 严歌苓, une fameuse écrivaine chinoise, née en 1958 à Shanghai.

⁴⁹⁶ Yan Geling est l'auteure de nombreux romans tels que *The Banquet Bug*, *La Fille perdue du bonheur*, *The Flowers of War*, *The Lost Daughter of Happiness*, *Little Aunt Crane*, *The Criminal Lu Yanshi*, ainsi que de recueils de nouvelles, dont *White Snake and Other Stories*, etc.

*Girl*⁴⁹⁷, réalisé Joan Chen⁴⁹⁸, et *Coming home*, réalisé par Zhang Yimou. Ce premier est interdit à la diffusion en Chine continentale et sa réalisatrice, Joan Chen, liée à la responsabilité solidaire, est interdite à l'activité au cinéma pendant trois ans, alors que ce dernier, grâce à l'effort de Zhang Yimou, en particulier les techniques subtiles à l'adaptation cinématographique et la proposition de la réconciliation d'un passé sombre, permet d'être sorti avec succès en Chine.

Effectivement, parmi les œuvres en quantité de Yan Geling, *The Criminal Lu Yanshi* est une œuvre spécifique pour l'auteure. Celle qui est plutôt une biographie de l'épopée de la famille de l'auteure *per se*. Le roman *The Criminal Lu Yanshi* est basé sur l'histoire réelle de Yan Enchun(严恩春), le grand-père paternel de l'auteure. Il était parti étudier aux Etats-Unis à seize ans, et y avait obtenu un doctorat à vingt-cinq ans. A son retour en Chine, il s'était installé comme professeur de littérature à l'université de Xia'men. Il devint rapidement célèbre grâce à son talent pour la traduction littéraire : il fut le premier traducteur érudit qui traduisait *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy en Chine. Cependant, Yan Enchun, comme la plus grande partie des intellectuels, dénoncé comme droitiste, fut emprisonné en raison de sa catégorie sociale d'intellectuel à l'époque sombre de « la lutte des classes ». Il fut envoyé finalement au Nord-ouest de Chine, un désert stérile, et par où, il a passé vingt ans de la détention administrative, intitulée « Lao Jiao »⁴⁹⁹ en RPC. A la fin, il y est décédé au suicide. Comme Yan Geling l'a dit dans l'interview à propos de la source du roman,

« En raison de diverses restrictions, la préparation de la réduction de ce roman se passe par intermittence pendant vingt ans. Ce n'est que quelques années auparavant, ma tante qui résidait aux Etats-Unis m'a demandé, « Pourquoi tu n'écris pas l'histoire de la

⁴⁹⁷ *Xiu Xiu: The Sent Down Girl*, en chinois « 天浴 », est un film chinois réalisé par Joan Chen, sorti en 1998. Ce film raconte une histoire désastreuse d'une fille dans la famille d'intellectuel qui a tombé dans l'infortune lors du « mouvement de *zhiqing* à la campagne » pendant la période de la Révolution culturelle.

⁴⁹⁸ Joan Chen, en chinois 陈冲, née à Shanghai en 1961, est une actrice, réalisatrice américaine d'origine Chine. Elle est membre du jury du Prix des Oscars, et également membre de l'Association des Cinéastes à Hollywood.

⁴⁹⁹ Lao Jiao, 劳教

famille ? L'histoire légendaire de notre grand-père est très excitante ! »⁵⁰⁰

Elle a donc rassemblé de nombreuses sources matérielles sur la vie de son grand-père, en particulier la vie funeste de la détention administrative au désert stérile au Nord d'ouest de Chine, et l'histoire misérable à la période de la Révolution culturelle. En fin de compte, l'ouvrage de Yan Geling semble une chanson d'amour centenaire de ses grands-parents qui s'étend sur la période de la République de Chine (1912-1949), l'installation du pouvoir politique du communiste chinois après la guerre civile en 1949, la Révolution culturelle, et la nouvelle ère intitulée « La réforme et l'ouverture » suite après la Révolution culturelle.

C'est un ouvrage difficile à l'adaptation cinématographique. Et la difficulté de l'adaptation cinématographique de ce roman se définit, selon l'auteure, par l'espace volumineux d'une part, et d'autre part, par le tabou politique qu'il aborde,

« la difficulté de l'adaptation cinématographique de ce roman due à son espace volumineux à plus d 400 mille mots et son récit pittoresque sur l'histoire épique qui s'étend sur sept décennies. Donc, il est impossible que l'on puisse l'adapter à la pellicule d'une centaine de minutes. De plus, le récit de l'histoire touche, plus ou moins, le tabou politique. [...] »⁵⁰¹

Malgré tout, Zhang Yimou, cependant, réussit à réaliser cette histoire épique pour le contexte de la Révolution culturelle à l'écran. La sélection de l'épisode de l'histoire du retour du héros, Lu Yanshi, à la maison pour les retrouvailles avec sa femme, Feng Wanyu, qui est devenu amnésique à la fin de la Révolution culturelle, permet notre

⁵⁰⁰ Cf. « 这本小说断断续续准备了 20 年，因为各方面条件的限制，直到大概几年前，我在美国的姑姑跟我说，为什么你不写一个家族的故事，爷爷的故事就很精彩 », Yan Geling(严歌苓) & Guo Er(果尔), « De l'histoire, du roman au cinéma – L'interview de Yan Geling » (« 从故事、小说到电影 – 严歌苓访谈 »), dans la revue *Art du Film* (« 电影艺术 »), 2014. La traduction personnelle.

⁵⁰¹ Cf. « 这篇小说的抗拍性基于近 40 万字的巨大篇幅，史诗性的叙述，一般来讲不适合拍成一个近一百分钟的电影，更何况故事叙述上来说有一定的政治敏感性 », Zhang Huiqing(张慧清), *Yan Geling – Je suis une Gipsy littéraire* (« 严歌苓：我是文学的“吉普赛人” »), Éditions de Zhong Hua Er Nu, 2014, p. 5. La traduction personnelle.

réalisateur de mettre en scène un tel amour qui grave profondément dans la mémoire pour le contexte historique désastreux de la Révolution culturelle sans risque d'être censuré politiquement par les autorités.

Le film *Coming home* raconte une histoire d'amour sensible, ou plutôt une allégorie de l'amour en faisant allusion à cette époque spécifique, la Révolution Culturelle en Chine. Après que Lu Yanshi (le héros), qui était en camp de rééducation durant la Révolution culturelle, a réussi à s'évader, sa femme, Feng Wanyu, tente de le rejoindre dans une gare. Mais la police le rattrape, et blesse accidentellement sa femme à la tête lors de l'arrestation. C'est la fin de la Révolution culturelle, Lu Yanshi est libéré de sa seconde détention, qui a duré trois ans. Rejoignant enfin sa femme, il constate qu'elle est devenue amnésique et qu'elle ne le reconnaît pas. A la suite des tentatives destinées à recouvrer la mémoire qui demeurent sans succès, il prend finalement la décision de l'accompagner en qualité d'ami assidu pour attendre un Lu Yanshi imaginaire au fond du cœur de sa femme amnésique.

En allant de pair avec un spectacle en avant-première sur une petite échelle, *Coming home* est plébiscité par ses collègues mondiaux, notamment des réalisateurs célèbres et des écrivains réputés, tels que Ang Lee, Steven Allan Spielberg, et Mo Yan. Une multitude d'appréciations élogieuses autour de ce nouveau-né le qualifie d'une œuvre pleine de la valeur artistique. Ang Lee le considère comme une excellente pièce d'existentialisme. Du côté de Steven Allan Spielberg le dessine à l'aide des termes « *powerful* », « *deep and emotional* », il est si ému qu'il pleure pendant une heure tout au long de la projection en avant-première. Quant à Mo Yan, il le résume en une phrase, « *À mon avis, c'est un tel bon film précieux, sérieux, voire touchant l'âme* », « *non seulement une pièce artistique, mais également un retour d'histoire du développement personnel et d'histoire nationale* ». ⁵⁰²

Or, à l'exception des applaudissements, *Coming home* essuie en même temps de

⁵⁰² Cf. « [...]我看了之后流了不少泪, 很感动[...] 不仅仅是一部艺术作品, 同时也是历史和个人发展的回归, 乃至民族历史的回归», par référence à https://www.guancha.cn/art/2014_05_19_230664.shtml, consulté le 27 septembre 2018, la traduction personnelle.

nombreux sévères reproches, dont la plupart concerne sa négligence du contexte de la Révolution culturelle. Par rapport à son roman original, *Lu Fan Yan Shi* (陆犯焉识)⁵⁰³, qu'il s'imprègne des allusions de la description, ou bien du dévoilement de la déshumanisation de cette époque anormale, *Coming home*, en qualité du film adapté qui ne se réfère qu'aux dernières trente pages⁵⁰⁴, se concentre principalement sur une histoire d'amour émouvante, et passe rarement de l'image des détails déshumanisés ainsi que l'oppression politique dépouillant l'individu de ses droits de l'homme tel que la liberté à cette époque-là que ce premier (le roman original) fait une forte impression. Par manque de la description du contexte historique de la Révolution culturelle, il est difficile de démontrer au spectateur la raison convaincante pour laquelle le héros s'échappe de prison et se glisse à la maison. De plus, cela nuit également à la description de la figure du héros, à l'accentuation des caractéristiques du personnage et au développement de l'intrigue.⁵⁰⁵

Toutefois, ce n'est pas juste qu'on lui impute la faute. Attendu le régime de la censure de l'AERFT (Administration d'État de presse, de publication, Radio, du Film et de la Télévision) en Chine, la Révolution culturelle est toujours un tabou qu'on s'interdit d'aborder. La violation du tabou signifiera l'échec de la sortie du film. ZHANG Yimou ne peut pas s'en exempter de même, même s'il est un réalisateur jouissant d'une grande réputation dans le monde. L'échec de la sortie du film *Vivre !* en Chine continentale lui donne une leçon, alors que la mise en scène avec succès du film *Sous l'aubépine* lui offre une expérience précédente réussie. Alors, comment notre réalisateur représente-t-il le contexte de la Révolution culturelle dans lequel se passe cette histoire émouvante sous la férule des autorités communistes chinoises ? De même que *Sous l'aubépine*, le film *Coming*

⁵⁰³ Lu Fan Yan Shi, 陆犯焉识, littéralement traduit en Le prisonnier politique Lu Yanshi, ou une autre signification sous-jacente, Comment est-ce qu'on estime le prisonnier politique Lu ? Ça dépend de la définition de la catégorie grammaticale de deux caractères, Yan Shi(焉识) sont des mots polysémiques : S'ils appartiennent au nom, le titre du roman n'indique que le prénom d'un détenu. En revanche, Yan Shi qu'ils appartiennent au verbe connoteront une signification telle que comment peut-on estimer ?

⁵⁰⁴ Cf. « 《归来》选编自严歌苓小说《陆犯焉识》的最后30页，截取了小说最后一部分陆焉识“回家”的故事加以演绎[...] », Xie Ting(谢婷), *Du roman Lu Fan Yan Shi au film Coming home – L'analyse sur l'adaptation cinématographique de Zhang Yimou*(« 从小说《陆犯焉识》到电影《归来》— 张艺谋电影改编艺术新探 »), Mémoire pour le Master en art, l'Université Sud-ouest de Chine, 2015, p. 10. La traduction personnelle.

⁵⁰⁵ Cf. « 《有学者认为，时间和空间背景不明确，使得焉识逃跑回家的原因不具有说服力，对此陆焉识这个人物性格特点也没有明确体现，使得情节突兀 [...] », Jiao Yongqin(焦勇勤), *L'analyse sur le film Coming home et le roman Lu Fan Yan Shi*(« 不识焉识，岂能归来—评电影《归来》及小说《陆犯焉识》 »), Éditions Création&Critiques, 2014, p.10. La traduction personnelle.

homme l'interpréter au point de vue d'amour, et quelle est la différence entre les deux films par rapport à la représentation du passé sombre ? Nous essayons de les répondre sous l'angle du « retour » de trois personnages, ou plutôt de trois protagonistes dans le film.

Comme ce que Zhang Yimou souligne dans l'interviews en série par Yang Lan(杨澜), « le sujet tabou de la Révolution culturelle me provoque à extraire l'épisode du retour de Lu Yanshi à la maison qui se passe principalement dans les dernières trente pages du roman original sur l'écran afin de contourner la censure des autorités chinois »⁵⁰⁶. Dans cette épisode-là, notre réalisateur a l'intention de recourir à l'amnésie pour dissimuler l'histoire désastreuse et à l'affection tendre familiale et à l'amour fidèle pour réconcilier avec le passé sombre. C'est pourquoi le film adapté du roman *Lu Fan Yan Shi* s'intitule « *Coming home* ».

Son titre anglais, en quelque sorte, serait bien approprié au sujet du film. Bien comme « *come* » en présent progressif, - *coming* -, un mode temporel anglais possède deux sens, l'un est pour décrire une action en cours, ou bien qui se répète une habitude, tandis que l'autre permet de signifier une action future. Du côté du héros, Lu Yanshi, ses essais constants visant à rappeler la mémoire de sa femme l'incite à faire ses apparitions répétitives dans la gare le 5 de chaque mois. Ce qui correspond bien à l'habitude répétitive de ce premier sens. Par rapport à l'héroïne, Feng Wanyu, amnésique mais toujours fidèle à son amour, elle aspire à revoir son mari amoureux qui reviendrait le 5 prochain, et l'attend chaque jour jusqu'à la fin de sa vie. Ce sens là est approprié au sens secondaire de « *coming* ».

Il se voit dans le film le retour de trois protagonistes de la famille du héros à leur propre manière : le retour de leur fille unique, Dandan(丹丹), de la passion de la révolution prolétarienne à l'affection tendre de la famille, le retour du héros, Lu Yanshi, de la persécution à l'indulgence, et le retour de l'héroïne, Feng Wanyu, la femme de Lu

⁵⁰⁶ Cf. « 因为涉及到文革等禁忌主题,我就节选了陆焉识最后归家的段落来拍摄,从来规避审查 », « Interviews en série par Yang Lan : Zhang Yimou », « 杨澜访谈录: 张艺谋 », un programme télévisé animé par Yang Lan, <http://v.ifeng.com/vlist/tv/ynftl/all/0/1/detail.shtml>, ou <https://www.youtube.com/watch?v=wNWwbUgYRlw>, consulté le 08 septembre 2016.

Yanshi, de la souffrance à l'espoir dans l'attente interminable de son amour fidèle. Par là, le réalisateur transparaît les souffrances de ces trois victimes causées par la Révolution culturelle sur l'écran.

Bien que la réalisation du film *Coming home* ne fait qu'un extrait de trente dernières pages du roman original, le réalisateur fait quand même allusion au contexte historique de la Révolution culturelle au début du film, par le moyen de l'épisode de la description de l'évasion de prison de Lu Yanshi. Le premier retour du héros à la maison, sous la forme de l'évasion de prison, s'attend à retrouver sa famille, sa fille unique et sa femme amoureuse. A l'aide du ton noir et blanc, Zhang Yimou renforce la dramatisation de cet acte : lors que Lu Yanshi s'évade de prison et rentre à la maison, la délation de sa piste par Dandan(丹丹), sa propre fille unique, le provoque à faire l'objet de poursuites par des gardes rouges. La scène de la poursuite de Lu Yanshi se passe au récit parallèle, dont quatre fils de conducteur se développent en même temps : Lu Yanshi se cache sous la passerelle, alors que sa femme, Feng Wanyu, l'attend avec impatience sur la passerelle. Et leur fille unique, Dandan, cependant, suit rapidement sa mère jusqu'à la passerelle pour empêcher ses parents de se voir. Du côté des gardes rouges, ils précipitent leurs pas à la poursuite de Lu Yanshi, le prisonnier évadé. L'alternance à toute vitesse entre les différentes scènes donne un fort effet visuel au spectateur, reproduisant une tension nerveuse et une ambiance étouffante. Un tableau s'établit par ordre chronologique ci-dessous nous aide à démêler bien le parcours de l'évasion de prison à la maison du héros pour retrouver sa famille à son arrestation par des gardes rouges,

Tableau 3.3.1 Le parcours de l'évasion de prison à l'arrestation de Lu Yanshi (par l'ordre chronologique)	
L'ordre	Événements
1	Dans une nuit où la pluie tombe à torrents, Dandan pleut parce qu'elle n'est pas choisie comme le protagoniste au ballet « <i>Le Détachement féminin rouge</i> » ⁵⁰⁷ .

⁵⁰⁷ Le ballet « *Le Détachement féminin rouge* », 红色娘子军, fait partie de huit opéras modèles qui ont dominé la

2	Un garde rouge est apparu dans le voisinage du domicile de Lu Yanshi, afin de surveiller l'apparition de ce prisonnier évadé.
3	Lors qu'il a trouvé un garde rouge qui le surveille en bas, Lu Yanshi, d'un air accablé, rentre secrètement à la maison par la fenêtre sur le toit.
4	Lu Yanshi frappe doucement à la porte.
5	Feng Wanyu a entendu des coups sur la porte. Elle s'aperçoit que c'est son mari qui rentre à la maison. Elle est à la fois nerveuse et excitée derrière la porte.
6	Le retour de Dandan à la maison.
7	Lu Yanshi entend les pas de Dandan, il commence à descendre l'escalier.
8	Lu Yanshi rencontre Dandan dans l'escalier, et Dandan le reconnaît.
9	Lors qu'il a entendu les pas de gardes rouges en bas, Lu Yanshi s'évade par le toit et laisse à sa femme une petite annonce afin de la demander de se voir à la passerelle le lendemain.
10	Dandan n'hésite pas à dénoncer ses parents aux gardes rouges.
11	Feng Wanyu est très déçue de sa fille, lors qu'elle a découvert la dénonciation de Dandan.
12	Dandan persuade sa mère de ne pas voir son père.
13	Le lendemain matin, Feng Wanyu se rend à la passerelle pour voir son mari.
14	Lu Yanshi, mal peigné et sale, attend sa femme sous la passerelle.
15	Dandan vient empêcher la rencontre de ses parents.
16	Lu Yanshi appelle sa femme, et lui fait signe de main.
17	Les gardes rouges le découvrent.
18	Les gardes rouges se lancent à la poursuite de Lu Yanshi.
19	Feng Wanyu rappelle son mari de fuir.
20	Lu Yanshi, cependant, s'élance envers et contre tout à la passerelle pour voir sa femme.
21	Dandan apparaît à la passerelle pour séparer ses parents.

scène nationale chinoise pendant la Révolution culturelle.

22	Les gardes rouges arrêtent Lu Yanshi.
23	Feng Wanyu est poussée par les gardes rouges, elle est blessée.

Source d'après la description littéraire individuelle de l'épisode de l'arrestation de Lu Yanshi au film.

Un montage parallèle s'applique à cette épisode au film de manière à nous mettre en relief en même temps quatre fils de conducteur au développement de l'intrigue. Par là, quatre personnages impressionnants montent successivement sur la scène, dont Lu Yanshi, un père intellectuel persécuté qui a envie de la réunion familiale, Feng Wanyu, une mère d'une grande bonté qui est fidèle à son amour, Dandan, une fille unique endoctrinée par l'idée de la lutte des classes de la révolution culturelle prolétarienne qui dénonce son propre père aux gardes rouges, et le garde rouge, l'apologiste cruel de la révolution culturelle qui méprise les droits de l'homme. Zhang Yimou achève de représenter la persécution politique des intellectuels, la destruction des valeurs éthiques familiales, l'irrespect des droits de l'homme, et le mépris de la dignité de personnalité humaine à la Révolution culturelle en une dizaine de minutes de la pellicule au début du film. Autrement dit, le passé sombre que décrit les premières cents pages du roman d'original se résume en une épisode d'une dizaine de minutes de l'évasion de prison à l'arrestation de Lu Yanshi au film. Cette épisode permet le réalisateur de présenter le contexte historique du film d'une part, et d'autre part, de transparaître la vie anormale dans cette histoire catastrophique, en particulier la persécution violente des intellectuels en Chine continentale. Alors, comment notre réalisateur prend-il des mesures pour contourner la censure politique lorsqu'il aborde ce sujet de tabou et dévoile, plus ou moins, le passé sombre ? nous revenons sur le retour des trois protagoniste du film, par là s'aperçoit l'autocensure du réalisateur. Le retour de trois manières est plutôt la réflexion que la critique sur la Révolution culturelle. Zhang Yimou essaie d'avoir recours à l'amour et l'affection tendre pour consoler la souffrance morale, l'affliction, le chagrin des victimes causés par le catastrophe communiste, et même panser les blessures dans l'esprit du

Chinois.

Dandan est un personnage archétypique qui représente le jeune Chinois dans cette époque anormale. Endoctrinée par la lutte des classes, l'idée idéologique de la Révolution culturelle, elle déclare devant l'officier communiste d'un ton tranchant qu'elle se démarquera de Lu Yanshi, son propre père, en raison de la mauvaise descendance de ce dernier.⁵⁰⁸ Afin de jouer le rôle principal dans le ballet « *Le Détachement féminin rouge* », elle dénonce voire même la piste de son père pendant la première rentrée en cachette de ce dernier à la maison pour voir sa mère aux gardes rouges. Cela conduit directement à empêcher la rencontre de ses parents et à l'arrestation de son père. D'ailleurs, l'effacement des photos de son père de l'album de famille par Dandan vise à tracer une ligne de démarcation des classes bien nette entre eux. Ces actions peignent tout entier une fille qui est passionnée pour le ballet « *Le Détachement féminin rouge* », la danse de *Zhongzi* qui a indéniablement marqué le temps de la Révolution culturelle prolétarienne, prenant part, bon gré mal gré, à la lutte des classes. Son aspiration au rôle principale à ce ballet révolutionnaire fait preuve, dans une certaine mesure, la reconnaissance de la Révolution culturelle. Vêtue au rouge, elle s'enivre au ballet révolutionnaire, ayant l'air de l'apologiste des mouvements de la Révolution culturelle prolétarienne. Par là, on pourrait apercevoir la destruction des valeurs de l'éthique familiale à la Révolution culturelle que Zhang Yimou laisse transpirer au travers du film par le moyen de l'image de Dandan.



Figure 3.3.17 & Figure 3.3.18 Dandan déclare devant l'officier communiste la

⁵⁰⁸ Par référence à la dialogue du film *Coming home*, « *Je n'ai aucun rapport avec lui, j'obéis à la décision de l'organisation du Parti communiste* » (« 我和他没关系, 我服从组织决定 »), de 4 mins 50 secondes à 4 mins 55 secondes, https://www.iqiyi.com/v_19rr75mj4g.html, consulté le 28 septembre 2018.

démarcation avec son propre père.



Figure 3.3.19 Dandan dénonce la piste de Lu Yanshi au garde rouge.



Figure 3.3.20 Dandan s'enivre au ballet « *Le Détachement féminin rouge* ».

Or, la démarcation des classes bien nette avec son père ne promet pas un bon avenir à Dandan. Au lieu d'être une actrice au ballet à souhait, elle travaille comme une ouvrière dans l'usine textile. Depuis lors, elle se met au retour à la famille. Bien que sa mère la délodge en raison de son acte de délation de la piste de son père, elle rend visite

régulièrement à sa mère qui est amnésique. Lors de la libération de son père, elle va personnellement accueillir son père à la gare. Par rapport à son acte de dilation de la piste de son père et sa position politique de la démarcation bien nette avec son père dans le temps précédent, elle essaie de reconnaître son père du fon de son cœur. Elle appelle officiellement son père « Papa », au lieu de « Lu Yanshi ». De plus, Dandan porte secours activement à son père pour s'occuper sa mère qui a souffert de l'amnésie. Il font des efforts pour recouvrer sa santé. Malgré des échecs, Dandan et son père restent toujours accompagner sa mère jusqu'à la fin. Le retour de la passion de la révolution culturelle prolétarienne et de la lutte des classes à l'affection tendre de famille de Dandan y fait preuve de la reconstruction des valeurs morales traditionnelles et de l'éthique familiale. A travers le retour de Dandan d'une manière d'auto-expier, Zhang Yimou nous provoquer à réfléchir la Révolution culturelle, plutôt que de la critiquer. À la place de la révélation de la catastrophe dans le temps sombre, l'amour fidèle et l'affection tendre que notre réalisateur met en relief au film consolent l'affliction des victimes chinois.

Du côté Lu Yanshi, malgré qu'il ait souffert la persécution politique et le traitement impartial dans la vie, il ne se plaint jamais de personne ni du gouvernement communiste chinois. Par rapport à son premier retour à la maison qu'il est dans l'adversité juste après l'évasion de prison, son deuxième retour à la maison est tranquille lors de la libération. Il est indulgent envers toutes les personnes : il pardonne des actes infidèles et sans merci de sa fille, qu'il s'agisse de la dilation de sa piste au garde rouge, de la démarcation politique des classes avec lui, et de l'effacement ses photos de l'album de famille au moment où elle lui avoue courageusement la faute.⁵⁰⁹ Il pardonne également Maître Fang, ancien directeur du comité révolutionnaire qui a frappé Feng Wanyu avec une louche en fer.⁵¹⁰ Finalement, il pardonne sa femme, Feng Wanyu, qui lui maltraite à maintes reprises en raison de son amnésie. Elle le considère comme Maître Fang, et le chasse avec ignominie.

⁵⁰⁹ Dandan avoue à son père que c'est elle qui a dénoncé sa piste lors de sa rentrée en cachette à la maison pour voir sa femme. Par référence à la dialogue au film, « Dandan dit à Lu Yanshi, « *Papa, en effet, c'est moi qui t'a dénoncé ce jour-là* » » (« 爸, 那天其实是我去告密的。 »)

⁵¹⁰ Lorsqu'il aperçoit que Maître Fang a frappé sa femme avec la louche en fer, Lu Yanshi est fâché. Il se rend à la maison de Fang de manière à exercer des représailles à l'égard de Maître Fang. Cependant, il renonce finalement à la vengeance car Maître Fang est arrêté.

Certes, mais, il s'en tient quand même à accompagner sa femme, en s'occupant d'elle soigneusement. Zhang Yimou a créé un portrait d'un intellectuel indulgent, d'un père indulgent, et d'un mari indulgent au film, par le moyen du retour de Lu Yanshi. Par là, à la place de la vengeance et de la rancune, le réalisateur se sert de l'indulgence pour réconcilier avec la persécution catastrophique dans le temps sombre.



Figure 3.3.21&Figure 3.3.22 L'effacement des photos de son père de l'album de famille par Dandan.

Feng Wanyu est un personnage féminin qui est toujours adhérente à l'honnêteté et fidèle à l'amour tout au long de sa vie. Lorsque sa fille trace nettement la ligne de démarcation avec son mari, elle se mure dans son silence, refusant de s'en prononcer. Elle va voire même, envers contre tous, au rendez-vous à la passerelle avec son mari, un prisonnier politique qui s'est évadé, au risque des compromissions politiques. En tant que professeur au lycée, elle est toujours innocente. Certes, mais elle ne peut pas également réchapper de la persécution de la Révolution culturelle. Cependant, l'amnésie de l'héroïne permet de dissimuler toutes les persécutions qu'elle a souffertes. On fera le choix de l'oubli, puisqu'il est interdit de l'aborder. Au moyen de l'amnésie, Zhang Yimou réussit à contourner habilement le tabou sensible. Toutefois, on pourrait quand même apercevoir ce que Zhang laisse transpirer au travers du film, plus spécialement l'image de Maître Fang qui n'apparaît jamais sur écran, mais transparaît de temps en temps comme un cauchemar obsessionnel dans les conversations des autres de même que dans l'esprit de Feng Wanyu. En quelque sorte, Maître Fang est un signe de la Révolution culturelle qui s'est empreint profondément sur l'esprit des gens de cette génération qui ne peuvent pas l'échapper à

fond malgré qu'ils fassent choix de l'oublier. En tout cas, l'amnésie est ici un moyen plutôt pour la réconciliation de l'histoire catastrophique que pour l'oubli des tribulations. Comme ce que Zhang Yimou mentionne-t-il dans l'interview, « [...] *J'espère que le film Coming home peut impressionner les âmes sensibles du spectateur, dont l'amour émouvant se retiendrait au fond du cœur de tout le monde* »⁵¹¹.



Figure 3.3.23 Lu Yanshi accompagne sa femme amnésique à la gare pour attendre le retour d'un soi-disant Lu Yanshi fictif à la maison.

En conclusion, *Coming home* peut s'interpréter sous deux aspects. D'un côté, il parle de l'oubli, plutôt que l'amnésie. L'amnésie, dans une certaine mesure, est une grande allusion. Cela représente l'attitude de la société entière chinoise de nos jours sur la Révolution culturelle : l'indifférence ou bien la négligence ; d'un autre côté, ce serait une façon d'expiation. Vu que la Révolution culturelle a violé totalement l'éthique familiale chinoise, Zhang tente de faire les trois rôles, le héros, l'héroïne, et leur fille, auto-expier par le moyen d'un mélodrame au sujet du retour familiale. L'affection tendre, l'indulgence et l'amour fidèle que manifeste le film nous permettent de réfléchir à nouveau les vicissitudes dans cette époque dramatique. Un regard tendre sur le passé

⁵¹¹ Cf. « [...]我最期待的是你看完《归来》，是不是从心里记住了这部电影，是不是在心里记住了这份归来的情感 », Shi Zhiwen(史志文), « *Coming home – La mélancolie de l'amour* » (« 归来 »止爱之殇), dans la périodique *Film d'Orient*, n°5, 2014.

sombre qui met en relief l'humanité au plus profond de notre cœur, sert plutôt de la réconciliation avec la vie souffrante d'antan, au lieu de la critique négative de l'histoire catastrophique.⁵¹²

⁵¹² Comme ce que Zhang Yimou mentionne-t-il le motif de la création du film *Coming home* dans l'interview chez l'Agence Chine Nouvelle, « [...] J'ai l'intention d'évoquer l'époque de la Révolution culturelle par le moyen de l'amour émouvant. Par là, nous pouvons approfondir une réflexion sur le temps jadis », le texte originel en chinois (« [...] 我想通过矢志不移的爱情和所有丝丝入扣的细节去反映一个大时代, 呈现对时代的思考和之后的沉淀。»), par référence à [http://Jiangsu.china.com.cn/html/Culture/facts/281939_1.html,2014\(05\)](http://Jiangsu.china.com.cn/html/Culture/facts/281939_1.html,2014(05)), consulté le 17 mai 2018, à la traduction individuelle.

CONCLUSION

En conclusion, Zhang Yimou est plutôt un signe légendaire dans le domaine du cinéma en République populaire de Chine, et sa carrière cinématographique témoigne, dans une certaine mesure, du développement du film chinois à ce pays communiste. Né à 1950, sa vie recroise à peu près l'histoire de la République populaire de Chine. En tant que cinéaste qui se grandit au pouvoir communiste chinois, il sert à la fois d'un témoin de l'histoire impressionnante de RPC et d'un réalisateur qui met en scène les vicissitudes de la vie du peuple chinois. Couronné du succès et de la grande réputation internationale, Zhang Yimou est sans aucun doute le leader de la cinquième génération dans le domaine du film chinois. Certes, mais il ne peut pas quand même se consacrer *ad libitum* à la création sous la férule des autorités communistes chinois. De même que d'autres cinéastes chinois, la censure cinématographique le suit comme son ombre, tout au long de sa carrière cinématographique, effectuant une grande influence sur chaque étape du processus de la réalisation du film, de sa genèse artistique, de la rédaction du script, de la production industrielle, à la diffusion commerciale.

En tant que le Septième art qui se produit au régime politique communiste, le film chinois est évidemment confronté au contrôle de censure du bureau du cinéma. Son influence populaire et sa spécificité collective lui provoquent facilement l'attention des autorités, ce qui donne lieu à une censure violente et brutale. Par ailleurs, le film chinois doit se contraindre également à une logique de marché et de commercialisation. A l'époque de la Révolution culturelle, on ne met l'accent sur le cinéma de marché ni sur la

rentabilité. Tout se soumet à la planification, et la production du film est soumise à un système de quotas. Cependant, depuis la Réforme et l'ouverture, en particulier après les années 2000, cela a changé. Dès lors, la politique de libéralisation relâche la haute surveillance des autorités, et le film chinois, cependant, se met à tenir compte de l'aspect commercial. Le cinéma chinois vient du passage de l'économie planifiée à l'économie de marché. Par rapport à l'outil de propagande politique dont il sert dans les trois premières décennies de l'histoire de RPC, le film chinois se réduit plutôt en l'industrie coûteuse dans les trois dernières décennies. Le souci de l'aspect commercial a toujours un impact sur la création artistique. Attendu la responsabilité des profits et des pertes, le producteur et l'investisseur du film courent vivement après la rentabilité. Un effet néfaste de l'argent intervient à la création cinématographique, et le réalisateur est dès lors confronté à la pression pécuniaire. En fin de compte, les films chinois sont tous soumis à un double contrôle politique et économique s'ils veulent se passer sur écran avec succès, et leurs réalisateurs doivent prendre en compte tous aspects, de la création à la diffusion du film, afin qu'on puisse défendre les intérêts des producteurs, des investisseurs et d'eux-mêmes. Les lieux communs comme ce que nous avons mentionnés dans la thèse indiquent que l'assurance de l'intérêt du producteur, la conservation de la liberté de l'expression et de la créativité sur l'œuvre, ainsi que la protection de la carrière cinématographique et de la sécurité juridique, stimulent l'autocensure du réalisateur chinois au cours du tournage de la pellicule, face au double contrôle politique et économique en Chine. De même, l'autocensure se révèle bien clair dans la création cinématographique de Zhang Yimou, en particulier, dans son adaptation cinématographique du texte. Par là, les deux logiques censoriales, coexistant, ont ensemble de l'emprise sur la carrière cinématographique de notre réalisateur, la divisant en trois étapes bien nettes, dont deux œuvres *Vivre !* et *Hero* marquent respectivement des tournants.

La première étape est ce que j'appelle « la réflexion culturelle », ou bien « l'identification culturelle », au sens littéral, pour ainsi dire qui déclenche dans le cadre de la réflexion sur le passé sombre et du souci de l'avenir incertain. La politique de

libéralisation au début des années 1980 a donné lieu à une « Campagne des Cent Fleurs »⁵¹³ dans le domaine de la culture. L'apparition du mouvement littéraire censé « littérature des cicatrices »(nom qui prend tout son sens) qui s'accompagne avec le regain de liberté des intellectuels et des écrivains, annonce la prospérité culturelle dans la nouvelle époque. La littérature chinoise en plein essor fournit une profusion des sources pour le cinéma chinois, et un flot d'excellents écrivains naissent successivement juste après une décennie enterrée, dont Mo Yan et Yu Hua. En raison de l'expérience en commun, les cinéastes chinois à cette époque, en particulier la cinquième génération, ont été profondément touchés par les œuvres littéraires de la même époque. Autrement dit, « la littérature des cicatrices » est susceptible de toucher la corde sensible des cinéaste chinois, car le contexte social libéral, la prospérité de la littérature et le développement du cinéma ont abouti à un accord tacite au début de la Réforme et l'ouverture, au tournant de l'histoire de Chine. Les cinéastes s'engagent activement dans l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires des écrivains de la même époque. C'est plutôt la recreation que l'adaptation. Influencés profondément par « la littérature des cicatrices », les cinéastes de la cinquième génération sont toujours chargés de la responsabilité sociale et de la mission historique, et leurs œuvres filmiques font preuve de la réflexion sur la société, l'histoire et la connotation culturelle chinoises. Cela se révèle clairement à la création des premières œuvres cinématographiques de Zhang Yimou, dont *Le Sorgho rouge*, *Judou*, et *Épouses et Concubines*.

Le mode d'expression audiovisuelle de Septième art donne lieu à la réflexion culturelle pour Zhang Yimou et le couronne des prix et des récompenses internationaux par le moyen du récit allégorique, folklorique et de la ritualisation. Par là, il se met en scène à l'écran les cahots du palanquin nuptial, les rites dionysiaques et le « coït dans le champ du sorgho » au film *Le Sorgho rouge*, les tissus multicolores dans un atelier de tissus confiné au film *Ju Dou*, ainsi que les lanternes rouges et les rites de l'allumage des lanternes rouges et de l'enveloppement des lanternes au film *Épouses et Concubines*. Ces

⁵¹³ Campagne des Cent Fleurs, 百花齐放.

éléments folkloriques se mêlent toujours de la figure de la femme, dont la passion amoureuse et le désir sexuel sont des sujets incontournables. Cependant, la mise en scène de la sexualité à l'écran qui est menacée de censure provoque le réalisateur à avoir recours à des moyens subtils au long du tournage et de l'adaptation cinématographique. L'application de la couleur dont la représentation expressive de la couleur, le symbolisme chromatique, et la narration chromatique, le point de vue voyeuriste, la théâtralité, et la technique du floutage s'emploient dans ces films de Zhang Yimou, permettant de faire une expression euphémique de la passion amoureuse et du désir sexuel à l'écran. Les efforts de notre réalisateur visés à contourner la censure laissent transparaître son autocensure au tournage et à l'adaptation cinématographique.

La deuxième étape est « la commercialisation et la marchandisation du film ». En effet, la deuxième étape, ou presque le premier tournant de la carrière cinématographique de Zhang Yimou date de l'échec de la diffusion de son chef-d'œuvre *Vivre !* en 1994. Attendu le grand succès de ses premières œuvres, notre réalisateur ne se limite pas à la réflexion culturelle, mais en allant encore plus loin, il se met à faire une tentative de la réflexion historique sur le passé sombre. La représentation de la Révolution culturelle à complètement nue à l'écran touche la corde sensible des autorités communistes chinoises. Donc, le film *Vivre !*, malgré la bonne réputation et le grand prix au festival de Cannes, ne peut pas s'échapper de la censure, et l'interdit de la diffusion en Chine continentale est son destin implacable. À l'exception de la censure politique, Zhang Yimou est depuis lors confronté également à la pression venant de la logique de marché et de commercialisation. Avant la politique de libéralisation, le film chinois était plutôt une industrie étatique en Chine continentale. Malgré le contrôle rigoureux dans le domaine de la politique, les cinéastes chinois à cette époque-là n'avaient pas besoin de tenir compte de l'aspect commercial. Néanmoins, la situation était différente à partir de la fin des années 1990. Il faut à la fois tenir en compte le contrôle politique et aussi la pression pécuniaire. Le box-office est donc l'objectif crucial pour la création du film chinois. C'est une autre censure pour les cinéastes chinois, et les deux censures, politique et économique, poussent

Zhang Yimou à prendre un tournant dans sa carrière, du film d'art à celui commercial. Attendu qu'il soit considéré comme non rentable et donc comme mauvais aux yeux des investisseurs et des diffuseurs si le film ne contient pas de sexe, de violence et en particulier de Kongfu, les arts martiaux qui sont empreints fortement du style typiquement chinois, Zhang Yimou se convertit à la réalisation des films commerciaux, qu'il s'agisse du film comique, du film des gangsters, et du films d'arts martiaux. A travers ces œuvres commerciales, tant le film des gangsters que celui d'arts martiaux, il manifeste la manipulation possible autorisée par toute mode d'expression de la violence à l'écran. Il se révèle la dramatisation à l'adaptation cinématographique, la caméra tremblée, les paroles et la violence verbale, et la propagande juridique et morale au film *Keep Cool*, l'effet sonore, l'ombre, l'objet utilisé et le filtre rouge au film *Shanghai Triad*, et l'utilisation de la chorégraphie et du chromatisme qui servent d'une représentation atypique de la violence au film *Hero*. Tous les modes d'expression innovants de la violence consistent à se passer spectacle sans aucune censure.

La commercialisation du marché de film chinois a donc pour effet d'encourager les réalisateurs à faire des films commerciaux, et l'argent commence à pénétrer de plus en plus dans le système cinématographique et avoir un impact sur la création artistique. Les films de divertissement se produisent en grande quantité, car ils sont plus rentables. Par manque de traitement en profondeur, ces films de divertissements sont assez superficiels. Le marché chinois devient l'industrie dominée par les capitaux, et le film chinois réduit en biens de grande consommation. Heureusement, Zhang Yimou ne suit pas le courant. Après la réalisation de certains films commerciaux, dont *Keep Cool*, *Shanghai Triad*, *Hero*, et *La Cité interdite*, il prend son retour, du film commercial au film d'art. Comme la signification de son prénom, Yimou⁵¹⁴, la poursuite de l'art montre la destination de sa carrière. Donc, le retour de Zhang Yimoy du film commercial au film d'art annonce la dernière étape, « l'attention de la crise sociale et la réflexion à nouveau sur l'histoire de RPC ».

⁵¹⁴ Yi(« 艺 »), qui veut dire « l'art », et Mou(« 谋 »), cela signifie « poursuivre ».

L'ascension sociale et la bonne réputation impliquent toujours les responsabilités sociales. Zhang Yimou, en tant que leader dans le domaine du cinéma chinois qui s'assimile au camp des autorités communistes chinoises, se met à prêter attention aux problèmes sociaux actuels et approfondir la réflexion sur l'histoire dans ses œuvres. Effectivement, la mise en scène de la « société harmonieuse » et de la compassion confucéenne au film profitent à s'accorder avec la propagande politique des valeurs spirituelles du socialisme, alors que la représentation d'une réflexion profonde sur l'histoire catastrophique contribue à réconcilier avec le passé sombre, afin de consolider le pouvoir du Parti communiste chinois. Ses responsabilités sociales exercent une influence imperceptible à l'autocensure dans la création cinématographique. Il s'observe la justice du système judiciaire du régime communiste au film *Qiu Ju, une femme chinoise*, l'égalité du droit à l'éducation au film *Pas un de moins*, la compassion au sein du grand public au film *Happy Times*, et les différentes façons à réfléchir avec nostalgie sur le passé sombre, qu'il s'agisse de l'embellissement de l'histoire catastrophique au film *Vivre !*, l'amnésie du passé sombre au film *Sous l'aubépine*, et la réconciliation du temps passé désastreux au film *Coming home*. Par là, notre réalisateur, d'une part, remplit parfaitement la mission du film qui sert d'outil de la propagande d'idéologie politique et des valeurs spirituelles du socialisme, et d'autre part, propose sa propre interprétation d'un passé sombre, en signe de réconciliation avec la catastrophe, au lieu des reproches aveugles.

Le système actuel de la censure cinématographique combinant politique et logique de marché donne naissance à des effets très néfastes en Chine. La censure conduit inévitablement les cinéastes chinois à tourner des films banals et presque sans grande originalité. En décourageant toute tentative de toucher les tabous, peu de créateurs font œuvres de pionnier. Bien que certains qui ont l'envie créatrice s'impliquent vraiment, on ne peut pas avoir accès à leurs films en raison de non-diffusion. La banalisation de la création cinématographique engendre donc la capacité inférieure d'appréciation et de jugement d'un film du spectateur en Chine. En fin, sous la férule de la censure politique et la

logique de marché, la banalisation de la création cinématographique qui coopèrent avec la capacité inférieure d'appréciation et de juge d'un film du spectateur, alimentent ensemble une tendance de divertissement dans le domaine du film. Comme ce que mentionne Neil Postman dans son essai *Se distraire à en mourir*, nous sommes confronté au « *risque que nous courons d'être écrasés par une force oppressive externe. [...] Les gens seront dépossédés de leur autonomie, de leur maturité, de leur histoire.* »⁵¹⁵ Les gens sont réduits à l'esclave de ses plaisirs, basculés dans une société de divertissement dans laquelle ils sont dépossédés de la capacité de penser.

Cependant, Zhang Yimou ne suit pas le pas de cette tendance de divertissement dans le domaine du film chinois. Malgré la punition sévère de la censure politique et la restriction de la logique de marché, notre réalisateur n'a jamais cessé de créer de divers genres du film. Sous le contrôle tyrannique des autorités communistes chinois, il travaille comme un guerrier solitaire. En tous cas, ses efforts d'autocensure et ses expériences d'adaptation cinématographique seront les richesses intelligentes précieuses pour le Septième art en Chine.

⁵¹⁵ Neil Postman, *Se distraire à en mourir*, Paris, Fayard, 2010, p.14.

BIBLIOGRAPHIE

1. Dictionnaires

DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites*, Paris, PUF, 1998.

GATE Edinburgh, *Longman dictionary of contemporary English*, Essex (UK), Pearson Education Limited, 5th edition, 2009.

JEUGUE-MAYNART Isabelle (dir.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2008.

REY-DEBOVE Josette, REY Alain, *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2008.

SOANES Catherine, STEVENSON Angus (ed.), *Concise Oxford English Dictionary*, New York, Oxford university press, 11th edition, 2004.

2. Ouvrages

A. Ouvrages concernant la censure

CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915 – 2004*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

GERSTLE C. Andrew, *Censure, Autocensure et Tabous*, par Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg, Éditions Philippe Picquier, 2010.

HERBART Pierre, « La Ligne de force », Gallimard, 1958, rééd. Coll. *Folio*, 1980.

J.MADRE Philippe, *La Censure cinématographique*, Toulouse, Imprimeries du Sud, 1982.

JOUFFA François, CRAWLEY Tony, *Entre deux censures, le cinéma érotique de 1973 à 1976*, Ramsay, 1989.

LINDA Williams, *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capprici, 2014.

MONGIN Olivier, *La violence des images ou comment s'en débarrasser ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

QIU Xiaoping, *L'expression de la liberté – L'analyse du premier amendement de la Constitution des Etats-Unis* (« 表达自由-美国宪法第一修正案研究 »), Pékin, Pékin University Éditions, 2005.

SÉVÉON Julien, *Category III, Sexe, Sang et Politique à Hongkong*, Paris, Bazaar, 2008.

THÉRY Jean-François, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Cerf, 1990.

TRIOLETT Christophe, *Le contrôle cinématographique en France, Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat*, Paris, L'Harmattan, 2015.

VIOLET Catherine, BUSTARRET Claire, *Genèse, censure autocensure*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

WEI Yongzheng, *Un abrégé du Code de la communication et de la presse de Chine* (« 中国新闻传播法纲要 »), Shanghai, Shanghai Sciences sociales Éditions, 1999.

WEI Yongzheng, LI Danlin, *Le guide de créateur du programme de la télévision et du cinéma* (« 影视法导论: 电影电视节目制作人须知 »), Shanghai, Fudan University Éditions, 2005.

ZHAN Qingsheng, *Desires vs. Taboos : A Study on the Social Control of Film Entertainment* (« 欲望与禁忌-电影 娱乐的社会控制 »), Pékin, Qinghua University Éditions, 2011.

B. Ouvrages sur le cinéma

AGEL Henri, *Le Cinéma*, Tournai, Paris, Casterman, 1957.

AKNIN Laurent, BALBO Lucas, *Les classiques du Cinéma Bis*, Paris, Nouveau monde éditions, 2e édition, 2013.

- BARNWELL Jane, *Les fondamentaux de la réalisation de film*, Editions Pyramyd, 2009.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011.
- BERGER John, *Ways of seeing*, Guilin, École normale à Guangzhou Éditions, 2005.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre(dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.
- BRISELANCE Marie-France, MORIN Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.
- CARRIÈRE J.-Cl., « Jean-Claude Carrière scénariste ou le voyage à Bruxelles », dans *l'incipit de l'adaptation du roman au film*, Paris, Eds. Dujarric, 1990.
- CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire (50 questions)*, Paris, Klincksieck, 2004.
- FRODON Jean-Michel, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.
- GIANNETTI Louis, *Understanding movies*, New Jersey, A Simon&Schuster Company, 6^e édition, 1993.
- JACOBS Lewis, *The Rise of the American Film: A Critical History With an Essay*, New York, Teachers College Press, 1968.
- Jia Leilei, *L'histoire du film d'arts martiaux chinois*(« 中国武侠电影史 »), Pékin, Éditions d'art et culture, 2005.
- JIA Leilei, *Qu'est-ce qu'un bon film : l'interprétation en aspects multiples du langage à la valeur culturelle* (« 什么是好电影:从语言形式到文化价值的多元阐释 »), Pékin, Éditions du Film de Chine, 2015.

LETORT Delphine, *Du film noir au néo-noir, Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941 – 2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

LI Suyuan, HU Jubin, *L'histoire du film muet de Chine*(« 中国无声电影史 »), Pékin, Film chinois Éditions, 1996.

LIANG Ming, *L'étude du chromatisme au film*(« 电影色彩学 »), Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 2008.

LU Hongshi, SHU Xiaoming, *L'histoire du film de Chine*(« 中国电影史 »), Pékin, Culture et Art Éditions, 1998.

MAST Gerald, F. KAWIN Bruce, *A Short History of the Movies*, Boston, Allyn&Bacon, 2000.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian bourgeois éditeur, 2002, 1984 (1^e édition).

MULVEY Laura, *Le plaisir visuel et le film narratif*(« 视觉快感和叙事性电影 »), Shanghai, Shanghai Wenyi Éditions, 1995.

NOWELL-SMITH Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

SADOUL George, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 9^e édition, 1972.

SHI Keyang, *L'analyse esthétique du film chinois à nouvel ère*(« 新时期中国电影美学研究 »), Pékin, Éditions de l'Université Normale Supérieure à Pékin, 2014.

TRUFFAUT François, *Le cinéma selon Hitchcock*, Shanghai, Éditions de Wenyi de Shanghai, 1988.

VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif*, Capricci, 2016 (1^{er} édition parue chez Random-House en 1974).

WU Di, *Les archives des études sur le cinéma chinois : 1949 – 1979* (« 中国电影研究资料:1949 – 1979 »), Pékin, Wuhua Yishu Éditions, 2006.

C. Ouvrages sur Zhang Yimou et ses œuvres

BI Feiyu(毕飞宇), *L'histoire de Shanghai*(« 上海往事 »), Pékin, Éditions China contemporaine(« 今日中国 »), 1995.

CHENG Huizhe, *Dianying dui xiaoshuo de kuayue – Zhang Yimou yingpian yanjiu*, (« 电影对小说的跨越-张艺谋影片研究 »), Pékin, Maison d'édition du film chinois, 2010.

JIAO Yongqin, *L'analyse sur le film Coming home et le roman Lu Fan Yan Shi*(« 不识焉识,岂能归来-评电影《归来》及小说《陆犯焉识》»), Pékin, Éditions Création&Critiques, 2014.

L'Association des cinéastes chinois, *L'essai sur « Hero »* (Xiaolun Yingxiong, 《笑论<英雄>》), Pékin, Maison d'Édition du Film Chinois, 2003.

LI Erwei, *Les deux vedettes chinoises – GONG Li et Zhang Yimou*(« 当红巨星 - 巩俐、张艺谋 »), Pékin, Shiyue Wenyi Éditions, 1994.

LI Erwei, *Discours de Zhang Yimou* (« 张艺谋说»), Shenyang, Chunfeng Wenyi éditions, 1998.

LI Erwei, *La tête-à-tête avec Zhang Yimou*(« 直面张艺谋 »), Pékin, Jingji Ribao éditions, 2002.

LI Feng, *Hero*, Pékin, Éditions du théâtre de Chine(中国戏剧出版社), 2002.

QI Juanjuan, *La mise en opération du cinéma : Les entretiens avec Zhang Yimou*(« 运作电影:与张艺谋对话 »), Zhongguo Qiyejia, 2000.

SU Tong, « Qi qie cheng qun »(« 妻妾成群 », *Épouses et concubines*), dans le périodique *Shou huo*, n°6, 1987.

WANG Bin, *C'est juste Zhang Yimou*(« 张艺谋这个人 »), Pékin, Tuanjie éditions, 1998.

WANG Hui, *L'effort d'impact des couleurs vestimentaires dans les films de Zhang Yimou*(« 张艺谋电影中服饰色彩的冲击功效 »), dans la revue *Keji Chuangxin*, 2002.

WANG Mengqi, *L'analyse sur des éléments du rouge dans les premiers films de Zhang Yimou*(« 张艺谋早期电影中红色元素的文化传播研究 »), Chongqing, Mémoire sur la culture, 2015.

WANG Yichuan, *La fin de la légende de Zhang Yimou – L'esthétique et la culture dans les films de Zhang Yimou*(« 张艺谋神话得终结-审美与文化视野中的张艺谋 »), Henan, Henan Renming éditions, 1998.

WU Xiaoli, *Les films chinois dans les années 1990*(« 九十年代中国电影论 »), Pékin, Éditions d'Art & Culture, 2004.

YE Shuxian, *Shui Zai Daoyan Zhang Yimou*(« 谁在导演张艺谋? »), Guangxi, Minzu Yishu Éditions, 1998.

YU Hua, *Vivre!*, Pékin, Éditions des écrivains, 2008.

YU Shaowen, *Zhang Yimou : Laissez-moi une bonne fois dire en assez*(« 张艺谋:让我一次说个够 »), Pékin, Journal au Beijing Qingnian, 2000.

ZHANG Huijun, *La forme et la création visuelle, études sur la création du film de ZHANG Yimou*(« 形式追索与视觉创造-张艺谋电影创作研究 »), Pékin, Éditions du film de Chine, 2008.

ZHANG Huijun, *Fengge Chuangzao – Zhang Yimou Dianying Chuangzuo Lun*(«风格创造-张艺谋电影创作论»), Pékin, Zhongguo Dianying Éditions, 2010.

ZHANG Huiqing, *Yan Geling– Je suis une Gipsy littéraire* (« 严歌苓:我是文学的“吉普赛人” »), Éditions de Zhong Hua Er Nu, 2014.

ZHANG Ming, *Les entretiens avec Zhang Yimou*(« 与张艺谋对话 »), Pékin, Zhongguo Dianying éditions, 2003.

D. Ouvrages sur la Chine

CABESTAN Jean-Pierre, *Le système politique chinois*, Paris, Sciences Po, Les Presses, 2014.

CAZENEUVE Jean, *La Société de l'ubiquité*, Paris, Editions Noël, 1972.

DU SABLON Jean Leclerc, *L'empire de la poudre aux yeux*, Paris, Flammarion, 2002.

FEI Xiaotong, *From the Soil*(«乡土中国»), Shanghai, Éditions du peuple à Shanghai, 2006.

L'équipe d'Éditions d'Éducation Supérieure, *Les pensées de Mao Zedong, les théories de Deng Xiaoping et le concept politique des Trois représentations*(«毛泽东思想、邓小平理论和“三个代表”重要思想概论»), Pékin, Éditions d'éducation supérieure, 2008.

LIAO Liangyun, *La culture du costume chinois* (« 中国衣经 »), Shanghai, Shanghai Wenhua éditions, 2000.

LIU Lu, *Les habit et parure et le pouvoir de l'empereur*(«历代帝王权力与服饰»), Pékin, dans la Magazine de la Cité Interdite, n°2, 1989.

LIU Xie, *Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons*(« 文心雕龙 »), Pékin, ZhongZhou Guji Éditions, 2008.

MALHERBE Jean-François, *Violence et démocratie*, Sherbrooke, Docteur en philosophie de l'université catholique de Louvain et en théologie de l'université de Paris, CGC, 2003.

MAO Zedong, *Citations du président Mao Tse-Toung*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966.

XI Jinping, *La gouvernance de la Chine*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1^{er} édition, 2014.

E. Ouvrages complémentaires

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

- BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 6^e édition, 2009.
- DUMOULIÉ Camille (dir.), *Les Théâtres de la cruauté*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.
- FREEDMAN Jonathan, « Viewing television violence does not make people more aggressive », New York, *Hofstra Law Review*, vol. 22, 1994.
- G. KRUG Etienne(dir.), *World report on violence and health*, Genève, World Health Organization, 2002.
- GENETTE G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- H. BADR Ibrahim, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, Paris, Peter Lang, 1998.
- HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Ludwig Wiesengrund, *Dialektik der Aufklärung : Philosophische Fragmente*, Shanghai, Shanghai Century Publishing Group, 2006.
- ITTEN Johannes, *The Elements of Color*, Shanghai, Shanghai Renmin Meishu éditions, 1996.
- LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel, Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, PUP, 2004.
- NIETZSCHE Friedrich, *Der Wille Zur Macht*, Pékin, Zhongyang Bianyi Éditions, 2000.
- PLATON, *La République*, Paris, GF Flammarion, 2002.
- POSTMAN Neil, *Se distraire à en mourir*, Paris, Fayard, 2010.

WILLIAMS Raymond, *Keywords - Avocabulary of culture and society*, Pékin, Maison des éditions de San Lian, 2005.

WRIGHT Elizabeth, *Lacan and Postfeminism*(«拉康与后女性主义») , Pékin, Pékin Université éditions, 2005.

ZUO Qiuming, *Le Commentaire de Zuo*, Pékin, Zhonghua Book Company, §2, 1^{er} édition, 2007.

3. Articles

A. Articles sur le cinéma

JIA Leilei, « La règle en remplacement des ciseaux : la séparation de la censure du cinéma et la classification du cinéma pendant cents ans » (« 用标尺取代剪刀:百年电影分级制与审查制的分野»), dans *Hundred Schools in Art*, n°5, 2005.

KERLAN Anne, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre(dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

LI Hongyu, « Une vue panoramique sur le cinéma chinois en 2006 » (Shifei Chengbai: Huigu Zhongguo Dianying 2006, «是非成败:回顾中国电影 2006»), dans *Journaux du Southern Weekend*, n°2007-01-04, 2007.

POIRSON-DECHONNE Marion, « La couleur historique au cinéma », dans la collection de Raphaëlle Costa de Beauregard(dir.), *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009.

PRUDENTINO Luisa, « Du cinéma réaliste au cinéma de propagande dans la Chine maoïste », dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre(dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

VANOYE Francis, « Cinéma de la cruauté ? », dans Camille Dumoulié (dir.), *Les Théâtres de la cruauté*, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.

WANG Chaoguang, - « Le système d'examen du cinéma du Parti nationaliste au début

des années 1930 » (« 30 年代初期的国民党电影审查制度 »), Pékin, *L'étude d'histoire moderne de Chine*, 2004.

- « L'examen, le contrôle et le guide – L'étude sur la commission du contrôle du cinéma à Shanghai » (« 检查、控制与导向 –上海市电影检查委员会研究 »), Pékin, *L'étude d'histoire moderne de Chine*, 2004.

WILSON J. Barbara, « Les recherches sur médias et violence », *Médias et violence*, Les cahiers de la sécurité intérieure n°20, 1995.

WU Di, « La censure et le contrôle : Le cinéma chinois de dix-sept ans » (« 审查与监督十七年中国电影 »), Pékin, *Le film contemporain*, 2015.

ZHOU Lei, *La structure narrative de Héros et Rashomon d'après les théories de David Bordwell*(« 从鲍威尔看 « 英雄 »和 « 罗生门 »的叙事结构 »), Pékin, *Gao Deng Jiao Yu*, 2004.

B. Articles sur Zhang Yimou et ses œuvres

GUO Jingbo, « Zhang Yimou : La création et la vie » (Zhang Yimou: Chuangzuo yu Rensheng, 《张艺谋:创作与人生》), dans *L'art du Film*, n°3, 1999.

JIN Na, « À la recherche du rêve : l'amour de Zhang Yimou laissé en blanc » (« 追梦人: 张艺谋的爱情留白 »), Pékin, dans la *Périodique d'Histoire du film*, n°4, 2000.

SHI Zhiwen(史志文), « *Coming home* – La mélancolie de l'amour » (« 归来 »止爱之殇), dans la périodique *Film d'Orient*, n°5, 2014.

ZHANG Yanji, « *Hero* : La naissance d'un mythe » (Yingxiong, Yige Shenhua de Dansheng, 《<英雄>:一个神话的诞生》), Pékin, dans coll. *L'essai sur Hero* par L'Association des cinéastes chinois, Maison d'Édition du Film Chinois, 2003.

ZHOU Dengfu, « La conception de la structure chromatique dans le film *Hero* » (« 电影<英雄>的色彩构成设计 »), Pékin, dans *le Journal de BFA*(L'Académie du film de Pékin), 2003.

C. Articles complémentaires

ANSELME Isabelle, « Entretien avec Zhao Ye », Pékin, octobre 2010, réalisé et traduit du chinois par Isabelle Anselme, dans ANSELME Isabelle, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXe siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015.

ANSELME Isabelle, « Entretien avec Wang Yang », Xi'an, novembre 2010, réalisé et traduit du chinois par Isabelle Anselme, dans ANSELME Isabelle, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXe siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015.

BONITZER Pascal, « Entretien avec Bernard Sichère et Marcel Rodriguez », dans BUFFAT Marc, RODRIGUEZ Marcel, SICHÈRE Bernard (dir.), *Textuel n°31, Le Cinéma et le mal*, Paris, Publication de l'UFR « Science des Textes et documents » de Paris 7 Denis-Diderot, 1995.

BONNIN Michel, « L'histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la « génération perdue » sont-elles condamnées à l'oubli ? », dans *Perspectives chinoises*, n°4, 2007.

BROUDEHOUX Anne-Marie, « Pékin, ville spectacle: la construction controversée d'une métropole Olympique », *Transtextes Transcultures*, vol 3, 2007.

COLLÈGE De France, *L'Ordre du Discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Éditions Gallimard, 1971, cité par Isabelle ANSELME, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXe siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015.

KRIEGEL Blandine, *La violence à la télévision*, rapport pour la mission d'évaluation, d'analyse et de propositions relatives aux représentations violentes à la télévision, ministère de la Culture et de la Communication, La documentation française, 2002.

LI Xiao, « Le règlement de la bande » (« 门规 »), dans la périodique *Zhongshan* « 钟山 », n°4, p. 124 – 160 et n°5, p. 164 – 180, 1994.

LIONEL Trélis, « Provocation, mimétisme et confusion », *Darkness Fanzine n°11*, Sin'Art, 2010.

LIU Pei, BOUTIN Éric, « Le Guanxi en Chine : un concept opératoire de l'intelligence économique », dans *Communication et organisation*, n°42, 2012.

LIU Xiaobo, « Chine : Les zones grises de la liberté », dans *Politiques internationale*, n° 96, 2002.

MALTBY Richard, « Censorship and Self Regulation » dans NOWELL-SMITH Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

MO Yan, « La représentation cinématographique et la création littéraire » (« 小说创作与影视表现 »), Pékin, dans la périodique *Wen Shi Zhe* (《文史哲》), n° 2, 2004.

SHI Xiangsheng, « Tian Shang You Ge Tai Yang » (« 天上有个太阳 »), dans la périodique *Fei Tian* (« 飞天 »), n° 6, 1996.

Shu Ping, « Wan Bao Xin Wen » (*Le Journal du Soir*, 晚报新闻), dans *L'Écrivain*, n°9, 1993.

VACHAUD Laurent, « Le Rouge et le noir » dans *Positif*, n°420, février 1996.

WU Xiaolin, « La transformation du parti et l'ajustement des politiques de l'intégration politique » (« 政党转型与“嵌入式”政治整合政策的调整 »), Pékin, *Journal de l'Institut du parti communiste à Tianjin*, 2015.

YAN Geling, GUO Er, « De l'histoire, du roman au cinéma – L'interview de Yan Geling » («从故事、小说到电影-严歌苓访谈»), dans la revue *Art du Film* (« 电影艺术 »), 2014.

ZHAO Chunmei, « La fonction sociale et la censure du cinéma » («影视剧的社会功能与审查 »), dans *Journal de BFA*, n°5, 2003.

ZHOU bin(周斌), « La lutte contre la croissance du crime par la deuxième répression sévère des activités criminelles en 1996 (« 1996 年第二次“严打”重拳应对犯罪升级 ») », Pékin, dans la Période de *L'histoire et la culture d'État*, 2013.

4. Thèses et Mémoires

ANSELME Isabelle, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXe siècle – des films sous influences (2001 – 2014)*, Montpellier, Thèse de doctorat dans l'Université Paul-Valéry, 2015.

HU Yange, *L'analyse sur le langage visuel au film de Zhang Yimou*(« 张艺谋电影中的视觉语言研究 »), mémoire pour Master d'art, Université Normale à Henan, 2013.

LEE Hee-Seung, *Subjectivité et désillusion dans le cinéma chinois des années quatre-vingt*, Strasbourg, Thèse études cinématographiques dans l'Université de Strasbourg, 2001.

LI Feng, *The Ultimate Concern Spirit in Zhang Yimou's Filming-making*(«张张艺谋电影创作的终极关怀精神 »), Mémoire de Master d'Art dans l'Université de He'nan, He'nan, 2010.

LIU Qing, *Imagery interpretation of literature- the aesthetic conversion in Zhang Yimou's film adaptation*(«文学的影像诠释-张艺谋电影改编中的审美转换»), Mémoire de Master d'Art dans l'Université Normale au Nord-est, Jilin, 2011.

LU Shenghui, *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Paris, Peter Lang·Bern, 1999.

MA Mingzhu, *L'origine de la couleur dans les films de Zhang Yimou : analyse esthétique et symbolique, The origin of the color in Zhang Yimou's films : aesthetic and symbolic analysis*, Paris, Thèse de doctorat dans l'Université Paris DiDEROT(Paris 7), 2014.

WANG Mengqi, *L'analyse sur la propagande culturelle du coloris rouge dans les films de Zhang Yimou*(张艺谋早期电影中红色元素的文化传播研究), Chongqing, un

mémoire pour le degré Master à l'Université d'industrie et de commerce de Chongqing, 2007.

XIE Ting, *Du roman Lu Fan Yan Shi au film Coming home – L'analyse sur l'adaptation cinématographique de Zhang Yimou*(« 从小说《陆犯焉识》到电影《归来》- 张艺谋电影改编艺术新探 »), Mémoire pour le Master en art, l'Université Sud-ouest de Chine, 2015.

ZHANG Jian, *L'interprétation artistique des films de Zhang Yimou*(« 张艺谋电影的艺术阐释 »), Shandong, mémoire en master, École normale à Qufu, 2005.

5. Sites internet

<http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-07-31/080993587.html> (Le discours de Zhang Yimou au congrès des prix de la culture asiatique de Fukuoka à Pékin en 2002), consulté le 23 avril 2017.

<http://v.ifeng.com/vlist/tv/ynftl/all/0/1/detail.shtml> (« *Interviews en série par YANG Lan : Zhang Yimou* », « 杨澜访谈录:张艺谋 », un programme télévisé animé par YANG Lan (杨 澜), consulté le 08 septembre 2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=wNWwbUgYRlw> (« *Interviews en série par YANG Lan : Zhang Yimou* », « 杨澜访谈录:张艺谋 », un programme télévisé animé par YANG Lan (杨 澜), consulté le 08 septembre 2016).

https://v.youku.com/v_show/id_XNzEzMDM4OTQ4.html?spm=a2h0j.8191423.item_XNzEzMDM4OTQ4.A, (« *In Focus Zhang Yimou : Je serais un ouvrier s'il y avait pas de cinéma* », « 聚焦张艺谋:如果没有电影我就是一个人 », un programme télévisé animé par JIAO Xiongping (焦 雄 屏), consulté le 05 octobre 2016).

https://v.youku.com/v_show/id_XNzE2MTYzNDQw.html?spm=a2h0j.8191423.item_XNzE2MTYzNDQw.A, (« *In Focus Zhang Yimou : L'avènement de l'âge d'or du cinéma chinois* », « 聚焦张艺谋:中国电影的黄金时代来了 », un programme télévisé animé par JIAO Xiongping (焦 雄 屏), consulté le 05 octobre 2016).

http://wattandedison.com/Nicolas_Boileau1.pdf, (Boileau, *L'Art Poétique*, chant 3, vers 45 – 46, 1674), consulté le 03 mars 2018.

<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.htm>, (The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)), consulté le 14 juillet 2017.

<http://theory.people.com.cn/n/2012/1026/c350792-19402354.html>., (*Le discours de Deng Xiaoping à la tournée au sud de Chine à Shen Zhen*, référence au Journal du Parti communiste chinois («[中国共产党新闻网](http://www.xinhuanet.com) »)), consulté le 08 juillet 2018.

<http://theory.people.com.cn/n/2012/1028/c350808-19413196.html>. (*Le discours de Zhang Zeming sur Les Trois Représentations au Journal du Parti communiste chinois*([中国共产党新闻网](http://www.xinhuanet.com))), consulté le 13 juillet 2018.

<http://cpc.people.com.cn/GB/64093/67507/6429844.html>, (Rapport du XVIIe Congrès du PCC(«[中国共产党十七大报告](http://www.xinhuanet.com)», 2007), consulté le 25 juillet 2018.

<http://qzlx.people.com.cn/n/2013/0605/c364582-21742365.html>, (*Huit honneurs et huit déshonneurs*, «[八荣八耻](http://www.xinhuanet.com)»), consulté le 01 août 2018.

<https://movie.douban.com/subject/1292365/reviews>, (Critiques sur le film *Vivre!*), consulté le 10 août 2018.

https://www.guancha.cn/art/2014_05_19_230664.shtml, (Critiques sur le film *Coming home*), consulté le 27 septembre 2018.

https://www.iqiyi.com/v_19rr75mj4g.html., (La séquence du film *Coming home* : la démarcation de Dandan avec son père), consulté le 28 septembre 2018.

http://Jiangsu.china.com.cn/html/Culture/facts/281939_1.html,2014(05), (L'interview de Zhang Yimou chez *l'Agence Chine Nouvelle*), consulté le 17 mai 2018.

FILMOGRAPHIE

Par année et nom de réalisateur

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais, ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
BELVAUX Rémy	/	/	<i>Man Bites Dog</i>	Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux	Les Artistes Anonymes	USA	1993	95 min	Film policier
COEN Joel	/	/	<i>Blood Simple</i>	John Getz, Frances McDormand	River Road Productions Foxton Entertainment	USA	1985	99 min	Film policier
COEN Joel	/	/	<i>No Country for Old Men</i>	Tommy Lee Jones, Javier Bardem	Scott Rudin Productions	USA	2007	122 min	Drame/ Thriller
COPPOLA Francis Ford	/	/	<i>The Godfather</i>	Marlon Brando	Paramount Pictures	USA	1972	175 min	Film Gangsters
COPPOLA Francis Ford	/	/	<i>The Godfather 2</i>	Al Pacino, Robert de Niro	Paramount Pictures	USA	1974	200 min	Film Gangsters
COPPOLA Francis Ford	/	/	<i>The Godfather 3</i>	Al Pacino, Talia Shire	Paramount Pictures	USA	1990	163 min	Film Gangsters
CRONENBERG David	/	/	<i>The Fly</i>	Jeff Goldblum, Geena Davis	20th Century Fox	USA	1986	95 min	Film d'horreur
DE PALMA Brian	/	/	<i>Scarface</i>	Al Pacino	Universal Pictures	USA	1983	170 min	Film policier
FRIEDKIN William	/	/	<i>The Exorcist</i>	Ellen Burstyn	Warner Bros.	USA	1973	122 min	Film d'horreur
HOOPER Tobe	/	/	<i>The Texas Chainsaw Massacre</i>	Marilyn Burns, Gunnar Hansen	Vortex	USA	1974	84 min	Film d'horreur
KUBRICK Stanley	/	/	<i>A Clockwork Orange</i>	Malcolm McDowell, Patrick Magee	Warner Bros.	USA	1971	136 min	Film policier

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
KUBRICK Stanley	/	/	<i>Full Metal Jacket</i>	Matthew Modine	Natant Harrier Films	USA	1987	116 min	Film de guerre
KUROSAWA A Akira	/	羅生門	<i>Rashomon</i>	Toshiro Mifune, Machiko Kyo	Daiei Kyoto Studio	JP	1950	88 min	Drame
KUROSAWA A Akira	/	乱	<i>Ran</i>	Tatsuya Nakadai	Toho Company Ltd.	JP	1985	162 min	Drame
LAM Ringo	林岭东	学校风云	<i>School on fire</i>	Roy Cheung	Cinema City Company Limited	HK	1989	98 min	Action/ Thriller
LEE Ang	李安	卧虎藏龙	<i>Tigre et Dragon</i>	Chow Yun-fat, Zhang Ziyi	Sony Pictures Classics	RPC/USA/ TW	2000	119 min	Wuxia Pian/ Drame
LEE Danny	李修贤	羔羊医生	<i>Doctor Lamb</i>	Ren Dahua, Lee Danny	Newport Entertainment	HK	1992	89 min	Comédie d'horreur / Policier
LEONE Sergio	/	/	<i>Once Upon a Time in America</i>	Robert De Niro, James Woods	Warner Bros.	USA	1984	229 min	Film Gangsters
LUO Wei	罗维	唐山大兄	<i>The Big Boss</i>	Bruce Lee	Orange Sky Golden Harvest Entertainment Holding limited	HK	1971	96 min	Drame/ Action
LYNCH David	/	/	<i>Wild at Heart</i>	Nicolas Cage, Laura Dern	PolyGram Filmed Entertainment Propaganda Films	USA	1990	124 min	Thriller/ Romance
MILLER Frank	/	/	<i>Sin City</i>	Jessica Alba, Benicio del Toro	Troublemaker Studios	USA	2005	124 min	Action/ Film policier

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
PECKINPA H Sam	/	/	<i>The Wild Bunch</i>	William Holden, Ernest Borgnine	Warner Bros.	USA	1969	143 min	Western Film
PENN Arthur	/	/	<i>Bonnie and Clyde</i>	Warren Beatty, Faye Dunaway	Warner Bros.	USA	1967	111 min	Film Gangster s
RITCHIE Guy	/	/	<i>Lock, Stock and Two Smoking Barrels</i>	Jason Flemyne	HandMade Films	USA	1998	106 min	Comédie / Film de gangsters
SCORSESE Martin	/	/	<i>Taxi Driver</i>	Robert de Niro Jodie Foster	Columbia Pictures	USA	1976	113 min	Film policier
SCORSESE Martin	/	/	<i>Goodfellas</i>	Robert De Niro, Ray Liotta	Warner Bros.	USA	1990	145 min	Film Gangster s
SHARMAN Jim	/	/	<i>The Rocky Horror Picture Show</i>	Tim Curry, Susan Sarandon	Michael White Productions	USA	1975	100 min	Film musical
STONE Oliver	/	/	<i>Platoon</i>	Tom Berenger	Hemdale Film Corporation	USA	1986	120 min	Film de guerre
STONE Oliver	/	/	<i>Natural Born Killers</i>	Woody Harrelson, Juliette Lewis	Warner Bros.	USA	1994	119 min	Action/ Policier
TANG Billy	邓衍成	弱杀	<i>Red to Kill</i>	Lily Chung, Money Lo	Orient Film Company Ltd.	HK	1994	91 min	Film policier/ Comédie horrifique
TARANTIN O Quentin	/	/	<i>Reservoir Dogs</i>	Harvey Keitel, Tim Roth	Miramax Films	USA	1992	99 min	Film policier
TARANTIN O Quentin	/	/	<i>Pulp Fiction</i>	John Travolt a, Samuel L. Jackson	Miramax Films	USA	1994	154 min	Film de gangsters

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
TARANTIN O Quentin	/	/	<i>Kill Bill</i>	Uma Thurman, Lucy Liu	Miramax Films	USA	2004	111 min	Film d'arts martiaux
YAU Herman	邱礼涛	八仙饭店之人 肉叉烧包	<i>The Untold Story</i>	Anthony Wong Chau-sang	Xinbao Company Ltd.	HK	1993	95 mi n	Film policier/ Comédie horrifique
ZHANG Che	张彻	独臂刀	<i>The One Armed Swordsman</i>	Wang Yu	Shaw Brothers	HK	1967	111 min	Wuxia Pian
ZHANG Shichuan	张石川	难夫难妻	<i>Die for marriage</i>	Ding Chuhe, Wang Binseng	Shanghai Xinmin Studio	RC	1913	40 min	Drame
ZHANG Shichuan	张石川	火烧红 莲寺	<i>Burning Paradise in Hell</i>	Zheng Xiaoqiu, Xia Peizhen	Mingxing Pictures Studio	RC	1928	105 min	Wuxia Pian
ZHANG Yimou	张艺谋	红高粱	<i>Le Sorgho rouge</i>	Gong Li, Jiang Wen	Xi'an Film Studio	RPC	1987	91 min	Drame, Film de guerre
ZHANG Yimou	张艺谋	代号美 洲虎	<i>Opération jaguar</i>	Ge You, Gong Li	Xi'an Film Studio	RPC	1989	76 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	菊豆	<i>Ju Dou</i>	Gong Li,nLi Baotian	Xi'an Film Studio	RPC	1990	95 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	大红灯 笼高高 挂	<i>Épouses et Concubines</i>	Gong Li, He Saifei	Era Group	RPC/ TW	1991	126 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	秋菊打 官司	<i>Qiu Ju, une femme chinoise</i>	Gong Li, Peiqi Liu	Sil-Metrop ole Organisatio n	RPC	1992	101 min	Comédie Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	活着	<i>Vivre !</i>	Ge You, Gong Li	Shanghai Film Studio & Era Group	RPC/ HK	1994	129 min	Drame

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
ZHANG Yimou	张艺谋	摇啊摇, 摇到外 婆桥	<i>Shanghai Triad</i>	Gong Li, Li Baotian	Sony Pictures Classics	RPC	1995	103 min	Film policier/ Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	有话好 好说	<i>Keep Cool</i>	Ge You, Jiang Wen	Guangxi Film Studio	RPC	1997	90 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	我的父 亲母亲	<i>The Road Home</i>	Zhang Ziyi	Guangxi Film Studio	RPC	1999	89 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	一个都 不能少	<i>Pas un de moins</i>	Wei Minzhi	TriStar	RPC	1999	106 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	幸福时 光	<i>Happy Times</i>	Dong Jie, Zhao Benshan	Mongel Media	RPC	2000	95 min	Drame, Comédie
ZHANG Yimou	张艺谋	英雄	<i>Hero</i>	Jet Li, Zhang Ziyi	New Pictures Studio	RPC/ HK	2002	109 min	Wuxia Pian
ZHANG Yimou	张艺谋	十面埋 伏	<i>Le Secret des poignards volants</i>	Zhang Ziyi, Andy Lau	New Pictures Studio	RPC/ HK	2004	119 min	Wuxia Pian
ZHANG Yimou	张艺谋	千里走 单骑	<i>Riding Alone : Pour un fils</i>	Ken Takakura	New Pictures Studio	RPC	2005	104 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	满城尽 带黄金 甲	<i>La Cité interdite</i>	Gong Li, Chow Yun-fat	New Pictures Studio	RPC	2007	114 min	Action/ Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	三枪拍 案惊奇	<i>A Woman, a Gun and a Noodle shop</i>	Sun Honglei	New Pictures Studio	RPC	2009	95 min	Comédie / Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	山楂树 之恋	<i>Sous l'aubépine</i>	Zhou Dongyu	New Pictures Studio	RPC	2010	114 min	Romance / Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	金陵十 三钗	<i>The Flowers of War</i>	Christian Bale, Ni Ni	New Pictures Studio	RPC/ HK	2011	145 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	归来	<i>Coming Home</i>	Gong Li, Chen Daoming	Le Vision Pictures	RPC	2014	109 min	Drame
ZHANG Yimou	张艺谋	长城	<i>La Grande Muraille</i>	Matt Damon, Jing Tian	Le Vision Pictures	RPC	2016	103 min	Fantastiq ue

Réalisateur	Nom chinois	Titre	Titre officiel (en anglais ou en français)	Acteurs principaux	Production	Pays de production	année	durée	genre
ZHANG Yimou	张艺谋	影	<i>Shadow</i>	Deng Chao, Sun Li	Le Vision Pictures	RPC	2018	116 min	Action/ Drame



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Préparée au sein de l'école doctorale 58

Et de l'unité de recherche RIRRA21

Spécialité : **Études cinématographiques et
audiovisuelles**

Présentée par **SUN Wei**

Les tabous et l'autocensure: La sexualité, la violence et le politiquement correct dans les films de Zhang Yimou

Tome 2

Soutenue le 17 mars 2019 devant le jury composé de

Monsieur Michel CADÉ, Professeur à l'Université de Perpignan, Président du jury

Monsieur Angel QUINTANA, Professeur à l'Université de Gerone (Espagnol), Rapporteur

Madame Marion POIRSON, Maître de conférences/HDR à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, Directrice de thèse

Madame Monique CARCAUD-MACAIRE, Maître de conférences émérite, Université Paul-Valéry, Montpellier III, Membre du jury

Madame Pietsie Feenstra, Professeur à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, Membre du jury



ANNEXES

ANNEXE I

La biographie de Zhang Yimou

- Né le 14 novembre 1950, à Xi'an(西安) à la province de Shan'xi(陕西省), le nom originaire est ZHANG Yimou(张诒谋), homophone de son nom actuel.
- De 1957 à 1962, à l'école primaire de Tong-ji-fang(通济坊) à Xi'an.
- De 1962 à 1966, au 30^e collège à Xi'an.
- De 1968 à 1971, paysan dans le champs au district Qian(乾县) à Shan'xi.
- De 1971 à 1978, ouvrier à la 8^e usine de coton à Xian'yang(咸阳), à la province de Shan'xi. Débaptisé en ZHANG Yimou(张艺谋).
- De 1978 à 1982, étudiant au Département de photographie à BFA (Beijing Film Academy).
- En 1982, photographe au Studio du Film à Guangxi(广西).
- En 1983, photographe au film *One and Eight* (« 一个与八个 »).
- En 1984, photographe au film *Terre jaune* (« 黄土地 »).
- En 1985, photographe au film *La Grande Parade* (« 大阅兵 »).
- En 1986, héros au film *Old Well* (« 老井 »).
- En 1987, réalisateur du film *Le Sorgho rouge* (« 红高粱 »).
- En 1989, réalisateur du film *Opération jaguar* (« 代号“美洲豹” »); Héros au film

Terracotta Warrior(« 古今大战秦俑情 »).

- En 1990, réalisateur du film *Judou* (« 菊豆 »).
- En 1991, réalisateur du film *Épouses et concubines* (« 大红灯笼高高挂 »).
- En 1992, réalisateur du film *Qiu Ju, une femme chinoise* (« 秋菊打官司 »).
- En 1994, réalisateur du film *Vivre !* (« 活着 »).
- En 1995, réalisateur du film *Shanghai Triad* (« 摇啊摇，摇到外婆桥 »).
- En 1997, réalisateur du film *Keep Cool* (« 有话好好说 ») ; réalisateur de l'opéra *Turandot* à l'Opéra de Florence en Italie.
- En 1998, réalisateur de l'opéra *Turandot* à la Cité interdite en Chine ; élu de dix grandes figures du monde par la magazine américaine *New York Times*.
- En 1999, réalisateur du film *Pas un de moins* (« 一个都不能少 ») ; réalisateur du film *The Road Home* (« 我的父亲母亲 »).
- En 2000, réalisateur du film *Happy Times* (« 幸福时光 »).
- En 2001, réalisateur du ballet *Épouses et Concubines* (« 大红灯笼高高挂 ») à l'Opéra Tian-qiao(天桥剧院) à Pékin ; docteur honoris causa au cinéma à l'Académie du Film de Moscou.
- En 2002, réalisateur du film *Héros* ; réalisateur du film de propagande de l'Exposition internationale à Shanghai en 2010.
- En 2003, réalisateur du film de propagande des Jeux de la XXIX^e Olympiade de l'ère moderne à Pékin en 2008 ; réalisateur de l'opéra *Turandot* en Corée du Sud.
- En 2004, réalisateur du film *Le Secret des poignards volants* (« 十面埋伏 »).
- En 2005, réalisateur du film *Riding alone: Pour un fils* (« 千里走单骑 ») ; docteur honoris causa ès lettres à City University of Hong Kong.
- En 2006, réalisateur du film *La Cité interdite* (« 满城尽带黄金甲 ») ; réalisateur de l'opéra *Qin Shihuang* (« 秦始皇 ») à l'Opéra à New York aux Etats-Unis.
- En 2008, réalisateur général de la cérémonie d'ouverture et celle de fermeture des Jeux olympiques d'été de 2008 à Pékin.
- En 2009, réalisateur du film *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* (« 三枪拍案惊

奇 »); réalisateur général de la cérémonie de 60^e anniversaire de la République populaire de Chine.

- En 2010, réalisateur du film *Sous l'aubépine* (« 山楂树之恋 »).
- En 2011, réalisateur du film *The Flowers of War* (« 金陵十三钗 »).
- En 2014, réalisateur du film *Coming Home* (« 归来 »).
- En 2016, réalisateur du film *La Grande Muraille* (« 长城 »).
- En 2018, réalisateur du film *Shadow*(« 影 »).

ANNEXE II

Chronologie des dynasties chinoises

Dynasties		Années
Période des Augustes et des Cinq Empereurs	三皇五帝	Avant 2070 av. J.-C.
Dynastie Xia	夏	2100-1600
Dynastie Shang	商	1600-1048
Dynastie des Zhou occidentaux	西周	1046-771
Dynastie des Zhou orientaux (traditionnellement divisée en)	东周	770-256
Période des Printemps et des Automnes	春秋	722-476
Périodes des Royaumes combattants	战国	475-221
Dynastie Qin	秦	221-206
Dynastie des Han occidentaux	西汉	206 av. J.- C. - 9 ap. J.- C.
Dynastie Xin	新	9 – 26
Dynastie des Han orientaux	东汉	25 – 220
Trois Royaumes de Chine	三国	220 – 265
Dynastie des Jin occidentaux	西晋	265 – 317
Dynastie des Jin orientaux	东晋	317 – 420
Dynastie du Nord et du Sud	南北朝	420 – 581
Dynastie Sui	隋	581 – 681
Dynastie Tang	唐	618 – 907
Périodes des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes	五代十国	907 – 960

Dynastie des Song du Nord	北宋	960 – 1127
Dynastie des Song du Sud	南宋	1127 – 1279
Dynastie Liao	辽	916 – 1125
Dynastie Jin	金	1115 – 1234
Dynastie Yuan	元	1271 – 1368
Dynastie Ming	明	1368 – 1644
Dynastie Qing	清	1644 - 1912

Sources d'après *China Handbook Series : History*, Pékin, China Handbook Editorial Committee, 1982, pp. 188 – 189.

ANNEXE III

L'image des filles d'honneur au film *La Cité interdite*



La mise en scène sans fard une scène érotique plein d'une vague de seins bombants des filles d'honneur tout au début du film *La Cité interdite* (01'02'')

Sources d'après le film *La Cité interdite* de Zhang Yimou

<https://v.qq.com/x/cover/gphwoiseduntpw/d0015cjinldj.html?new=1>, téléchargé le 27 mars 2016.

ANNEXE IV

Un comparaison entre la photo filmique dans *La Cité interdite*
et le dessin de « La fête des pêches »



Le dessin traditionnel chinois intitulé « La fête des pêches ».

Sources d'après

<http://pic13.997788.com/mini/shopstation/picture/MB/00/0013/001351/MB00135175a.jpg>
g. téléchargé le 28 mars 2017.

ANNEXE V

« Suzanne et les vieillards »



« *Suzanne et les vieillards* », 1555 – 1556 par le Tintoret, conservé dans le musée d'histoire de l'art de Vienne.

Sources d'après

http://fr.wikipedia.org/wiki/Suzanne_et_les_vieillards#/media/File:Jacopo_Robusti,_calle_d_Tintoretto_-_Susanna_and_the_Elders_-_Google_Art_Project.jpg, téléchargé le 12 juin 2017.

ANNEXE VI

«Phryné devant l'Aréopage »



« *Phryné devant l'aréopage* », 1861, par le peintre français Jean-Léon Gérôme, huile sur toile, 80.5 X 128 cm, Hamburg Kunsthalle, Hamburg, Allemagne

Source d'après

www.1001tableaux.net/peintres/7/jean-leon-gerome/phryne-devant-l-areopage.html,

téléchargé le 15 juin 2017.

ANNEXE VII

Le plan du desperado qui tire face à la caméra au film *Le Vol du grand rapide*



Screenshot from The Great Train Robbery(Le Vol du grand rapide) en 1903, réalisé par Edwin S. Porter

Source d'après

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Great_train_robbery_still.jpg, téléchargé le 08 septembre 2017.

ANNEXE VIII

La figure du duel dans le forêt des bambous au film *Tigre et Dragon*



La figure du combat en duel entre Li Mubai(李慕白, le héros du film) et Yu Jiaolong(玉娇龙, l'héroïne du film) au dessus du forêt des bambous dans le film *Tigre et Draon*, réalisé par Ang Lee.

Source d'après le film *Tigre et Dragon* d'Ang Lee

site : https://www.iqiyi.com/v_19rrj5u7w4.html, téléchargé le 11 janvier 2018.

ANNEXE IX

Réglementation concernant les films. Décret n° 342 du Conseil des affaires d'État (La traduction d'Isabelle ANSELME)

(promulgation du 25 décembre 2001 entrée en vigueur le 1^{er} février 2002)

Chapitre Premier : Disposition Générales

Chapitre 2 : De la production cinématographique

Chapitre 3 : Du contrôle des films

Chapitre 4 : De l'importation et exportation des films

Chapitre 5 : De la distribution et de la projection des films

Chapitre 6 : De la garantie des œuvres de cinéma

Chapitre 7 : Dispositions pénales

Chapitre 8 : Dispositions annexes

Chapitre Premier Dispositions Générales

Article Premier. Afin de renforcer la gestion de la profession cinématographique, favoriser le développement et la prospérité de l'industrie du cinéma, satisfaire les besoins de l'existence et de la culture des masses populaires, promouvoir l'édification d'une civilisation morale et de promouvoir le socialisme, sont établies les dispositions suivantes :

Article 2. Les règles fondamentales sont applicables au territoire de la République Populaire de Chine et concernent les films de fiction, les documentaires, les films

d'éducation et de sciences, les films d'art et d'essai, les films à thèmes spéciaux, concernent le système de production cinématographique, l'importation, l'exportation, la diffusion la projection et toutes autres opérations.

Article 3. Le système cinématographique, l'importation, l'exportation, la diffusion, la projection et les autres opérations doivent respecter la Constitution, la Loi, les Règlements et doivent insister sur la notion de service du peuple, et se mettre au service du socialisme.

Article 4. L'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision est responsable du travail cinématographique sur l'ensemble du pays.

A l'échelon inférieur, le département gouvernemental de la gestion cinématographique (abréviation : département cinématographique), selon les règles édictées, est responsable du travail et de la gestion du cinéma à l'intérieur de cette zone administrative.

Article 5. L'État, concernant la réalisation, l'importation, l'exportation, la distribution, la projection de films, applique et autorise le système. L'État refuse à toute personne ou à tout groupe, la réalisation, l'importation, l'exportation, la distribution, la projection de films si le visa d'autorisation n'a pas été obtenu.

Conformément à ces règles, le visa d'autorisation et le fichier informatique de ratification ne peuvent être ni loués, ni prêtés, ni vendus ou mis sur le marché ou autres, quelque soit la forme de transaction.

Article 6. Dans tout le pays, conformément à ce chapitre, les groupements de société de profession cinématographique, selon les orientations données par l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision appliquent le droit en vigueur.

Article 7. L'État, afin de favoriser le développement des œuvres cinématographiques,

accorde des récompenses aux personnes ou aux groupes ayant contribué à ce développement de façon évidente et remarquable.

Chapitre 2 De la production cinématographique

Article 8. La création d'un groupe de réalisation de film doit présenter les conditions suivantes :

Alinéa Premier. Avoir un statut et un nom ;

Alinéa 2. Avoir un organisateur principal et un organe de gestion répondant aux exigences du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision.

Alinéa 3. Avoir défini le cadre de ses activités ;

Alinéa 4. Avoir un personnel spécialisé et une structure répondant aux besoins dans le cadre de ses activités ;

Alinéa 5. Avoir du matériel, un lieu, des capitaux répondant aux besoins dans le cadre de ses activités.

Alinéa 6. Autres conditions édictées par la loi et les règlements.

S'ajoutent aux conditions figurants aux alinéas précédents, l'examen et l'approbation de la création d'un groupe pour la réalisation d'un film ; il faut en outre que le plan établissant la composition et le fonctionnement du groupe pour la réalisation d'un film soit conforme à ce qu'ont établi le Conseil des affaires d'État et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision.

Article 9. Le département cinématographique examine, vérifie la formule de demande pour la création d'un groupe de réalisation de film, en raison de la localisation de la province, région autonome, municipalité relevant directement de l'autorité centrale, après avoir donné son accord, l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision

vérifie et approuve la demande.

La demande écrite doit comporter les éléments suivants :

Alinéa Premier. Nature économique, l'adresse, le nom du groupe de la création du film.

Alinéa 2. L'organe responsable du groupe de la création du film, sa nature, son adresse, le nom du responsable du groupe de la création du film.

Alinéa 3. Les documents attestant les qualités, adresses, noms, des participants légaux au groupe de création du film.

Alinéa 4. Le montant et l'origine des fonds du groupe réalisant le film.

Article 10. Le Conseil des affaires d'État et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision reçoivent la demande écrite de création d'un groupe réalisant un film. A partir de la réception de cette demande, ils ont 90 jours pour statuer et informer le requérant de leur décision. En cas de ratification de la demande, ils envoient au requérant « un visa d'autorisation pour tourner le film », le requérant muni de ce visa règle les formalités d'enregistrement auprès du service du commerce et de l'industrie du Conseil des affaires d'État, conformément aux règles en vigueur. En cas de refus de ratification de la demande, les raisons justificatives du refus doivent être mentionnées.

Article 11. Le groupe de réalisation d'un film obtient le statut de personne morale ; à ce titre et conformément à la loi, elle possède un patrimoine, et est titulaire de droits et d'obligations.

Article 12. La disparition, la modification du groupe réalisant le film doivent être ratifiées par l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision et selon la loi, doivent faire les démarches de modification ou d'annulation auprès du service du commerce et de l'industrie du Conseil des affaires d'État.

Article 13. Le groupe de réalisation du film a les facultés suivantes :

Alinéa Premier. La réalisation du film.

Alinéa 2. Selon les règles de l'État en vigueur, la reproduction du film tourné par cette équipe.

Alinéa 3. Selon les règles de l'État en vigueur, à l'intérieur des frontières du pays, l'autorisation de la reproduction et de la diffusion du film tourné.

Alinéa 4. Selon les règles de l'État en vigueur, l'autorisation d'exporter ce film pour sa diffusion et sa reproduction.

Article 14. Le groupe de réalisation du film doit créer un système de gestion solide, garantir la qualité du film.

Article 15. Le groupe de réalisation du film en ce qui concerne le tournage, selon le droit jouit des droits d'auteur.

Article 16. En outre, les équipes de tournages indépendants, faisant partie de la profession de cinéaste, doivent être ratifiées auprès du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision et remplir les formalités d'enregistrement auprès du service du commerce et de l'industrie du Conseil des affaires d'État.

En outre le groupe de réalisation du film, après avoir obtenu la ratification du tournage du film, doit obtenir du chef du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision un « visa d'autorisation de tournage temporaire (visa simple) » et se tenir aux droits et obligations qui lui sont dévolus, en particulier selon les méthodes élaborées par le Conseil des affaires d'État et

l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision.

Article 17. L'État encourage les entreprises, les organisations, les individus à la réalisation de films sous forme de subvention, d'investissement ou de participation, en particulier selon les méthodes élaborées par le Conseil des affaires d'État et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision.

Article 18. L'équipe de réalisation d'un film doit obtenir l'approbation du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision pour pouvoir participer à une coopération avec tournage à l'extérieur des frontières. Toute autre équipe ou personne ne peut tourner à l'extérieur des frontières.

Une équipe de réalisation de film possédant un visa d'autorisation de tournage qui obtient l'approbation du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision peut tourner à l'extérieur des frontières.

Une organisation étrangères ou une personne étrangère ne peut pas tourner de films, de façon indépendante, à l'intérieur des frontières de la R.P.C.

Article 19. Une coopération sino-étrangère pour tourner un film doit d'abord faire l'objet d'une demande auprès du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision. Le Conseil des affaires d'État et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision recueillent l'avis des services concernés, examine la recevabilité de la demande selon les règles en vigueur. Ils font parvenir requérant « un visa d'autorisation de coopération sino-étrangère » temporaire. Le requérant après obtention du « visa d'autorisation de coopération sino-étrangère » doit, conformément aux règles élaborées par le Conseil des affaires d'État et l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision, signer un contrat de tournage de coopération sino-étrangère.

Article 20. En ce qui concerne l'importation des accessoires, les pellicules de film, les équipements et matériels nécessaires pour la réalisation du film en coopération sino-étrangère, les parties de la coopération doivent obtenir un document d'approbation auprès du Conseil des affaires d'État et de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision et régler les formalités d'importation à la douane ou accomplir les formalités temporaires.

Article 21. La coopération sino-étrangère pour le tournage d'un film, que celui-ci se fasse à l'intérieur des frontières de la RPC, ou à l'extérieur de ses frontières doit respecter les lois et règlements en vigueur de la RPC ainsi que les mœurs et les coutumes de l'ensemble des ethnies chinoises.

Article 22. Le développement du négatif du film et la phase de fabrication doivent être accomplis en RPC. Si ces opérations nécessitent des techniques particulières impliquant réellement de le faire en dehors des frontières, il faut en faire une demande qui sera ensuite soumise à l'approbation de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision. Conformément à cette approbation, la demande sera exécutée.

Article 23. Les unités chargées du développement des films ne peuvent développer les négatifs ou les rushs qui n'ont pas obtenu le « visa de production de films » ou le « visa de production de films (film unique) ». Elles ne peuvent développer ou travailler sur des copies de films n'ayant pas obtenu le « visa de diffusion de films ».

Les unités auxquelles sont confiées par des compagnies étrangères des tâches de développement de films ou de rushs ou de copie doivent d'abord recevoir l'autorisation de l'Administration du cinéma relevant du Conseil des affaires de l'État ; de plus, elles doivent procéder aux formalités d'importation auprès des douanes en vertu du droit en vigueur. Les films, rushs et copies développés doivent être exportés dans leur intégralité.

Chapitre 3 Du contrôle des films

Article 24. Mise en application du système de contrôle des films par l'État.

L'organe de contrôle des films qui n'est pas du ressort de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision (abréviation : organe de contrôle des films) examine si un film ne doit pas être diffusé, projeté, importé, exporté.

Les films d'importations traitant de sujets spéciaux dans les domaines de la recherche scientifique, l'éducation ainsi que les films documentaires d'importation et les films chinois documentaires relèvent des dispositions du présent article 32.

Article 25. Contenu entraînant l'interdiction du film :

Alinéa premier. Tout ce qui va à l'encontre des principes fondamentaux déterminés par la Constitution ;

Alinéa 2. Tout ce qui nuit à l'intégrité du territoire, sa souveraineté et à l'unité du pays ;

Alinéa 3. Tout ce qui révélerait des secrets d'État, nuirait à l'ensemble du pays ou causerait du tort aux intérêts du pays ou le déshonorait ;

Alinéa 4. Tout ce qui inciterait à la haine nationale, qui pousserait à une discrimination ethnique, qui détruirait l'unité nationale, ou porterait atteinte aux coutumes et aux habitudes ethniques ;

Alinéa 5. Tout ce qui prône les sectes et les superstitions.

Alinéa 6. Tout ce qui perturbe l'ordre public, déstabilise l'équilibre de la société ;

Alinéa 7. Tout ce qui encourage la pornographie, les jeux d'argent, la violence et toute incitation au crime ;

Alinéa 8. Les insultes ou la diffamation envers autrui, tout ce qui porte atteinte aux droits légitimes d'autrui ;

Alinéa 9. Tout ce qui porte atteinte à la moralité publique ou aux traditions et à la

culture d'excellence de la nation ;

Alinéa 10. Tout autre contenu interdit par les lois et règlements de l'État.

La qualité et les techniques cinématographiques doivent être en accord avec les critères mis en place par l'État.

Article 26. L'équipe de tournage du film, conformément aux dispositions de l'article 25 de ce règlement, est responsable de la vérification du scénario, du tournage, de la photographie et du film avant sa sortie.

L'équipe de tournage conformément à l'alinéa précédent du règlement, après avoir préparé la vérification du scénario du film, doit s'enregistrer auprès de l'organe de contrôle des films ; l'organe de contrôle des films peut procéder à un examen du scénario déposé, s'il s'aperçoit que celui-ci contrevient à l'une des dispositions inscrites dans l'article 25 du règlement, il doit sur le champ informer l'équipe du film qu'elle ne peut pas tourner. Cette méthode particulière est élaborée par l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision.

Article 27. L'équipe du film doit après avoir réalisé le film, faire une demande de vérification du film auprès de l'organe de contrôle des films ; l'équipe qui exploite et importe le film doit, après avoir rempli les formalités d'importation temporaire du film, faire demande de vérification du film auprès de l'organe de contrôle des films.

Le département en charge des prix du Conseil des affaires d'État pourra conjointement avec l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision fixer une somme à payer pour la vérification du film.

Article 28. L'organe de contrôle des films saisis, doit statuer dans les 30 jours à compter de la réception de la demande, la réponse est adressée par écrit à l'équipe. En cas de conformité avec les lois et règlements, l'Administration d'État de la Radio, du film et

de la Télévision appose un « visa d'autorisation du film ».

L'équipe du tournage du film ou l'équipe chargée de l'importation du film doit inscrire le numéro de certificat du « visa d'autorisation du film » sur la première copie du film.

En cas de non-conformité, il y a révision et modification puis renvoi du projet ; le délai de contrôle est à nouveau calculé en fonction du premier alinéa du présent règlement.

Article 29. Si l'équipe de tournage ou l'équipe chargée de l'importation du film décident de ne pas suivre l'avis rendu, elles peuvent obtenir la décision de contrôle et faire une nouvelle demande de contrôle dans les 30 jours, auprès de l'Administration d'État de la Radio, du film et de la Télévision. Si la nouvelle demande est conforme, l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision appose un « visa d'autorisation du film ».

Chapitre 4 De l'importation et exportation des films

Article 30. L'importation des films doit être exploitée par le service de l'A.E.R.F.T. au sein du Conseil des affaires d'État. À moins d'être désigné, aucune unité ou aucun individu ne peut se lancer dans l'importation de films.

Article 31. Quiconque a l'intention d'importer des films pour une projection publique doit, avant l'importation, soumettre pour examen une copie du film auprès de l'organe de contrôle des films.

Le film importé qui est soumis à l'examen de l'organe de contrôle, doit passer les formalités douanières d'importation temporaire de films avec les documents d'autorisation pour importation temporaire, délivrés par le service de l'A.E.R.F.T. Après examen par l'organe de contrôle des films, et obtention de la « licence de projection publique de films » ainsi que l'approbation des documents d'importation, le film

d'importation temporaire doit remplir les formalités d'importation douanière avec les documents d'importation délivrés.

Article 32. Toute personne ou unité ayant l'intention d'importer des films avec des thèmes spéciaux faisant référence à la recherche scientifique ou à l'enseignement, doit en faire la demande à l'A.E.R.F.T., qui examinera sa requête. Le film doit passer par les formalités d'importation de la douane avec les documents d'autorisation et doit être enregistré auprès de l'A.E.R.F.T. dans un délai de 30 jours à compter de la date de l'importation. Toutefois, les films fiction ne peuvent être importés en utilisant la dénomination de film de recherche scientifique ou d'enseignement.

Les Archives des films chinois, doivent, lors de l'importation de films d'archives, passer directement par les formalités d'importation à la douane. Les Archives des films chinois présentent un rapport trimestriel sur les archives des films qu'ils ont importés au service de l'A.E.R.F.T. pour enregistrement.

Sauf disposition contraire prévue au présent article, aucune unité ou individu ne doit importer de films qui n'ont pas été examinés et qui n'ont pas obtenu le visa d'autorisation délivré par l'A.E.R.F.T.

Article 33. Un film d'importation doit, après avoir obtenu l'autorisation de l'auteur pour l'exploitation de son film, être utilisé uniquement dans le cadre de cette autorisation ; aucune unité ou individu ne doit exploiter le film importé sans avoir obtenu l'autorisation d'exploitation.

Article 34. Une unité de production de film qui exporte ses propres films doit passer par les formalités douanières d'exportation avec la « licence de projection publique de films ».

Lorsqu'un film produit sous la forme d'une coproduction sino-étrangère doit être exporté, le coproducteur chinois doit passer par les formalités douanières d'exportation

avec la « licence de projection publique de films ». lorsque les matériaux sources d'un film en coproduction sino-étrangère, sont destinés à être exportés, la partie chinoise doit passer par les formalités douanières d'exportation avec les documents approuvés par le service de l'A.E.R.F.T.

Si un film ou un du matériel vidéo produits avec l'aide d'un partenaire chinois sont destinées à être transportés à l'extérieur du territoire, l'assistant chinois doit passer par les formalités douanières de sorti avec les documents approuvés par le service de l'A.E.R.F.T.

Article 35. Quiconque entend organiser une exposition de films sino-étrangers, un festival international de film, ou fournir des films pour une exposition de films ou un festival de films, etc.. tenus à l'extérieur du territoire, doit se présenter au service de l'A.E.R.F.T. pour demander une autorisation.

Les films préparés pour des expositions de films ou des festivals prévus à l'alinéa précédent doivent être présentés au service de l'A.E.R.F.T. pour examen et autorisation. Après qu'un film vidéo préparé pour une exposition ou un festival de films en dehors du territoire a été approuvé, le participant doit passer par les formalités douanières d'exportation temporaire de film avec les documents d'autorisation fournis par le département administratif de la radio, du cinéma et de télévision.

Après avoir obtenu l'autorisation, un film d'outre-mer, préparé pour une exposition de films sino-étrangers ou un festival international de films à l'intérieur du territoire de la Chine, doit passer par les formalités d'importation temporaire de la douane, avec les documents approuvés par le service de l'A.E.R.F.T.

Chapitre 5 De la distribution et de la projection des films

Article 36. La mise en place de la diffusion et projection de film doit répondre aux conditions suivantes :

Alinéa premier. Avoir le titre et le statut d'unité de projection de film et de diffusion de film ;

Alinéa 2. Avoir un domaine d'activités déterminé ;

Alinéa 3. Avoir du personnel spécialisé et une structure adaptés aux besoins du domaine d'activités ;

Alinéa 4. Avoir du matériel, un local, des capitaux adaptés aux besoins du domaine d'activités ;

Alinéa 5. Les autres conditions sont prescrites par les lois et règlements.

Article 37. La demande de création d'une unité de distribution de film doit être déposée au service administratif pour les films auprès du gouvernement de la province, de la région autonome ou de la municipalité relevant directement du gouvernement central où se trouve le demandeur. La demande de création d'une unité de distribution de film couvrant différentes provinces, régions autonomes ou municipalités relevant directement du gouvernement central doit être déposée au service de l'A.E.R.F.T. Le service administratif pour les films auprès du gouvernement de la province, région autonome ou municipalité relevant directement du gouvernement central, où se trouve le demandeur ou le service de l'A.E.R.F.T. doivent, dans les 60 jours à compter de la réception de la demande, rendre une décision sur l'approbation ou le refus de la demande et en informer le demandeur. Si la demande est approuvée, une « licence d'exploitation pour la distribution de films » est délivrée au requérant, qui a lui-même enregistré et obtenu la licence conformément à la loi dans le service administratif de l'industrie et du commerce avec la « licence distribution de films d'exploitation ». En cas de refus, les raisons doivent être notifiées par écrit à l'intéressé.

Article 38. la demande d'établissement de la projection d'un film doit être déposée au service administratif pour les films auprès du gouvernement populaire de la région ou de

la ville divisée en districts dans lequel le demandeur se trouve. Le service administratif pour les films auprès du gouvernement populaire de la région ou de la ville divisée en districts dans lequel le demandeur se trouve doit, dans les 60 jours suivant la réception de la demande, rendre une décision sur l'approbation ou le refus de la demande et informe le demandeur. Si la demande est approuvée, une « licence d'exploitation de projection de films » est délivrée au requérant, qui a lui-même enregistré et obtenu la licence conformément à la loi dans le service administratif de l'industrie et le commerce avec la « licence projection de films d'exploitation ». En cas de refus, les raisons doivent être notifiées par écrit à l'intéressé.

Article 39. Lorsque l'unité de distribution ou de projection d'un film a l'intention de modifier son champ d'activité, ou de fusionner avec une autre unité de distribution ou de projection, ou d'établir une nouvelle unité de distribution de films issue de la fusion ou de la scission, elle doit passer par les formalités d'examen et approbation, conformément à l'article 37 ou 38 du présent règlement, et doit passer par les formalités d'enregistrement dans le service administratif pour l'industrie et le commerce.

Lorsqu'une unité de distribution d'un film ou de projection de films à l'intention de changer de nom, d'adresse, de représentant légal ou des principaux responsables, ou de mettre fin à ses activités de distribution ou de projection de films, celle-ci doit passer par le bureau d'enregistrement des modifications ou bureau d'enregistrement des annulations au sein du service administratif pour l'industrie et du commerce qui a traité l'enregistrement original, et doit en reporter à l'administration des films qui a traité et enregistré l'examen et l'approbation d'origine.

Article 40. Une unité ou une personne qui s'engage dans la distribution ou la projection de films ruraux de 16 mm doit directement passer par les formalités d'enregistrement dans le service administratif pour l'industrie et du commerce de sa localité, et en faire rapport au département administratif des films auprès du

gouvernement à l'échelle du comté de sa localité ; après l'enregistrement, il peut être engagé dans la distribution ou la projection de films 16 mm dans les zones rurales du pays.

Article 41. L'État permet aux entreprises, institutions publiques et autres organisations sociales ainsi qu'aux particuliers d'investir dans la construction ou la réfection de salles de cinéma.

L'État autorise la construction et la reconstruction des salles de cinéma, sous la forme de *joint-venture* ou de coopération sino-étrangère. Les mesures spécifiques sont décidées par le service de l'A.E.R.F.T., conjointement avec le service administratif pour les affaires culturelles et le département en charge du commerce extérieur et de la coopération économique sous l'autorité du Conseil des affaires d'État.

Article 42. Nul n'est autorisé à distribuer ou projeter un film sans avoir obtenu la « licence de projection publique de films » en conformité avec les lois émises par le service de l'A.E.R.F.T.

En ce qui concerne un film pour lequel la « licence de projection publique de films » a été obtenue, le service de l'A.E.R.F.T. doit dans certaines circonstances, prendre une décision sur la cessation de la distribution ou de la projection ou, l'interdiction de distribution ou de projection avant modification. En cas de refus de modification du film par le propriétaire des droits d'auteur, le service de l'A.E.R.F.T. décide de la cessation de la distribution ou de la projection du film. L'unité de distribution ou l'unité de projection de films doivent exécuter les décisions relatives à l'arrêt de la distribution ou de la projection des films, prises par le service de l'A.E.R.F.T.

Article 43. Toute personne utilisant un film pour produire des produits audiovisuels, est tenue de respecter la réglementation étatique relative à l'administration des produits audiovisuels.

Aucune unité ou individu ne doit faire usage d'un fonds d'archives de films et n'être engagé dans une forme déguisée de dispositif de distribution ou d'activités de projection.

Article 44. Toute personne qui projette un film doit se conformer à la réglementation relative à la durée de projection édictée par l'État (à proportion d'un film de production nationale).

La durée totale de projection annuelle de films nationaux ne peut être inférieure à deux tiers de la durée totale de projection annuelle de films.

Article 45. Une unité de projection de film doit maintenir l'ordre public et l'assainissement de l'environnement de la salle de cinéma, afin de garantir la sécurité et la santé du public.

Chapitre 6 De la garantie des œuvres de cinéma

Article 46. L'État établit et perfectionne le système de gestion du cinéma qui s'adapte au système de l'économie socialiste de marché ; il développe l'industrie du cinéma.

Article 47. L'État garantit la liberté de création d'œuvres cinématographiques, attache une grande importance et encourage les hommes de talent spécialisés dans le cinéma, attache de l'importance et renforce les recherches sur les théories du cinéma, fait prospérer la création cinématographique, élève la qualité du cinéma.

Le fonds spécial de développement pour l'industrie du cinéma subventionne l'équipe, celle-ci est tenue par les règles prescrites par l'État.

Article 49. Les aides et subventions accordées par le fonds spécial de développement pour l'industrie du cinéma sont encadrées par les dispositions suivantes :

Alinéa premier. L'État promeut et reconnaît l'ensemble des excellents scénarii et tournages de films ;

Alinéa 2. L'État met l'accent sur la transformation des techniques de bases dans les films ;

Alinéa 3. La transformation technique des installations de projection des salles de cinéma ;

Alinéa 4. Le développement de l'industrie du cinéma dans les zones rurales, les zones de grandes pauvretés et les zones dans lesquelles vivent les minorités ethniques ;

Alinéa 5. Les autres projets nécessitant des subventions.

Article 50. L'État encourage, soutient la réalisation de films pour enfants, d'arts et d'essai, documentaires, d'éducation et de sciences ; les diffusent et les projettent.

Article 51. L'État met en place des mesures préférentielles pour la diffusion et la projection de films dans les zones rurales, les zones de grande pauvreté et les zones dans lesquelles vivent les minorités ethniques.

Pour la diffusion et la projection de films en 16 mm dans les campagnes, l'État accorde une assistance technique composée d'une personne et d'une équipe professionnelle. Les mesures d'applications sont fixées par l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision, le ministère de la culture du Conseil des affaires d'État en accord avec le ministère des finances du Conseil des affaires d'État.

Article 52. Cette planification élaborée au niveau gouvernemental qui est établie du district aux zones supérieures, doit inclure la planification de la construction des installations de projection et des salles de cinéma.

Les installations de projection et les démolitions, reconstructions, transformations des salles de cinéma doivent faire l'objet d'un examen et ratifiées par l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision dans les districts et zones supérieures ; l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision dans les districts et zones doit conformément aux règles étatiques décider de ratifier ou non.

Article 53. En cas d'actes de perturbation, de retardement, de destruction de la production, de la distribution, ou de la projection de films, le département administratif des films auprès du gouvernement populaire local l'échelle du comté ou au-dessus et d'autres administrations doit prendre, immédiatement, toutes les mesures afin d'enquêter et faire cesser les troubles, conformément aux lois en vigueur. Les médias ne doivent pas diffuser de films contrevenant à la loi.

Chapitre 7. Dispositions pénales

Article 54. Si un fonctionnaire dans le service de l'A.E.R.F.T. ou dans le service administratif de film auprès du gouvernement populaire local à l'échelle du comté ou au-dessus ou dans tout autre département, en tirant parti de sa position, accepte des cadeaux ou d'autres avantages de quelqu'un d'autre, et approuve une production de film, une distribution ou projection ne respectant pas les conditions légales pour sa mise en place, ou ne met pas en œuvre ses fonctions de supervision, ou n'a pas enquêté sur les actes illicites qu'il a trouvés, ce qui entraînerait des conséquences graves, la personne en charge directement responsable et d'autres personnes responsables doivent être poursuivis conformément aux dispositions de la loi pénale sur le délit de corruption passive : pour abus de pouvoir, négligence ou autres crimes de droit. Lorsque le cas n'est pas suffisamment grave pour que lui soient appliquées les sanctions pénales, il doit subir une sanction administrative de rétrogradation ou être licencié de son poste.

Article 55. Toute personne qui, en violation du présent règlement, met en place une production de film, de distribution ou de projection sans autorisation, ou, est engagé sans autorisation dans l'activité de production, d'importation, de distribution ou de projection de films, doit être punie par le service administratif pour l'industrie et le commerce, et doit faire l'objet d'enquêtes criminelles, conformément aux dispositions de la loi pénale

sur le crime concernant les activités illégales. Si l'affaire n'est pas suffisamment grave pour que la personne subisse des sanctions pénales, son film exploité illégalement, ses procédés illégaux ainsi que le matériel et les équipements utilisés dans l'exploitation illégale sont confisqués. Si le montant des opérations illégales ne dépasse pas les 50, 000 yuans, une amende d'au moins 5 fois, mais pas plus de 10 fois le montant des opérations illégales, doit en plus lui être réclamée ; s'il n'y a pas de procédés illégaux ou que le montant des opérations illicites est inférieur à 50, 000 yuans, une amende d'un minimum de 200, 000 yuans, mais n'excédant pas 500, 000 yuans doit en plus lui être imposée.

Article 56. Celui qui produit un film dont le contenu est interdit par l'article 25 du présent règlement, ou procède, importe, distribue, projette un film dont le contenu est interdit par l'article 25 du présent règlement qu'il doit connaître, doit faire l'objet d'une enquête pénale en conformité avec les dispositions pertinentes de la loi pénale. Si l'affaire n'est pas assez grave pour des sanctions pénales, le service administratif du film peut lui demander de cesser son activité et confisquer son film en vertu de son exploitation illégale. Si le montant des produits illégaux est inférieur à 50,000 yuans, une amende d'au moins 5 fois, mais n'excédant pas 10 fois le montant des opérations illégales, doit en plus lui être imposée ; s'il n'y a pas de procédé illégal ou si le montant des produits illicites est inférieur à 50,000 yuans, une amende d'un minimum de 200,000 yuans, mais n'excédant pas 500,000 yuans en plus lui sera appliquée ; si le cas est grave, sa licence est annulée par l'organe qui avait originellement émis la licence.

Article 57. Quiconque passe en contrebande des films doit faire l'objet d'une enquête criminelle, conformément aux dispositions de la loi pénale sur le délit de contrebande. Si l'affaire n'est pas assez grave pour des sanctions pénales, des sanctions administratives lui sont imposées par les autorités douanières conformément à la loi.

Article 58. Celui qui exporte, distribue ou projette un film pour lequel la « licence de

projection publique de films » n'a pas été obtenue, reçoit l'ordre par le service administratif pour les films de cesser l'acte illégal, et se voit confisqué ses films exploités illégalement. Si le montant des produits illégaux est inférieur à 50,000 yuans, il doit payer une amende d'au moins 10 fois, mais n'excédant pas 15 fois le montant des produits illégaux. S'il n'y a pas procédé illégal ou que le montant des produits illicites est inférieur à 50,000 yuans, une amende d'un minimum de 200,000 yuans, mais n'excédant pas 500,000 yuans lui sera appliquée. Si le cas est grave, il doit être condamné à cesser son activité et sa licence est annulée par le premier organe de délivrance de la licence.

Article 59. Dans le cas d'un des actes ci-après, l'intéressé doit être condamné par le service administratif du film à cesser l'acte illégal. De plus lui sont confisqués ses films illégaux, en vertu de l'exploitation de ses produits illégaux. Si le montant des opérations illégales atteint un minimum de 50,000 yuans, une amende d'au moins 5 fois, mais n'excédant pas plus de 10 fois le montant de produits illégaux, doit lui être appliquée ; s'il n'y a pas eu de procédé illégal ou que le montant de l'activité illicite atteint un minimum de 50,000 yuans, une amende d'un minimum de 100,000 yuans mais n'excédant pas 300,000 yuans lui sera appliquée. Si le cas est grave, il doit être condamné à cesser son activité et sa licence est révoquée par l'organe de délivrance de la licence d'origine :

Alinéa 1. Sans autorisation, coopérer avec un organisme étranger ou un particulier afin de produire des films, ou, sans autorisation, se faire engager dans la production de films à l'extérieur du territoire ;

Alinéa 2. Mener, sans autorisation, le développement d'un film à l'extérieur du territoire, ou ne pas procéder à une telle activité conformément aux besoins clairement indiqués dans les documents d'homologation ;

Alinéa 3. Pour le traitement de la plaque photographique et de l'échantillon vidéo d'un film, qui est produit par une unité n'ayant pas obtenu la « licence pour produire des films » ou la « licence pour la production d'un film », ou de copier un film pour lequel le « licence de projection publique de films » n'a pas été obtenue ;

Alinéa 4. Pour le traitement sans autorisation de la plaque photographique et de l'échantillon vidéo d'un film étranger ou pour ne pas totalement transporter les plaques photographiques hors du territoire ;

Alinéa 5. Faire usage d'un film d'archives ; participer, soit directement, soit sous forme déguisée, dans le dispositif de distribution ou d'activité de projections ;

Alinéa 6. Projeter des films en non conformité avec la proportion du temps prévu, ou ne pas exécuter une décision prise par le service de l'A.E.R.F.T. sur la cessation de la distribution ou de la projection.

Article 60. Toute organisation étrangère ou toute personne indépendante engagée dans la production de films sur le territoire de la République Populaire de Chine, exerçant des activités illégales est sommée par le département administratif de la radio, du cinéma et de télévision de cesser ce commerce illégal. De plus lui seront confisqués ses instruments et équipements utilisés dans les activités illégales, et une amende d'un minimum de 300,000 yuans, mais n'excédant pas 500,000 yuans lui sera appliquée.

Article 61. Toute personne qui, sans autorisation, monte une exposition de films sino-étrangers ou un festival international de films, ou, qui sans autorisation, fournit des films à une exposition ou un festival de films à l'extérieur du territoire, doit être condamnée par le département administratif de l'A.E.R.F.T. à cesser l'activité illicite. Les films illégalement fournis à l'exposition ou au festival seront confisqués. Si le montant des produits illégaux atteint un minimum de 20,000 yuans, une amende d'au moins 5 fois, mais pas plus de 10 fois le montant des produits illégaux doit lui être imposée ; s'il n'y a pas de produits illégaux ou que le montant de produits illicites est inférieur à 20,000 yuans, une amende d'un minimum de 20,000 yuans, mais n'excédant pas 100,000 yuans doit en outre lui être réclamée.

Article 62. Toute personne qui, sans autorisation, reconstruit ou démolit une salle de

cinéma ou toute installation de projection, est condamnée par le service administratif pour les films auprès du gouvernement populaire local à l'échelle du comté ou au-dessus, à restaurer la salle de cinéma ou de projection en l'état original dans un temps limité, et reçoit un avertissement. La personne responsable directement en charge et les autres personnes responsables doivent faire face à une sanction disciplinaire conformément à la loi.

Article 63. Si une unité est condamnée à une sanction administrative telle que la révocation de sa licence en raison de la violation de ces règlements, elle doit passer par la modification d'inscription ou l'annulation de son enregistrement dans le service administratif pour l'industrie et le commerce conformément aux dispositions de l'État. Si elle n'est pas passée par la dite inscription après la date d'expiration, sa licence est révoquée par l'administration pour l'industrie et le commerce.

Article 64. Lorsque la révocation de sa licence est imposée à une unité en raison de sa violation du présent règlement, son représentant légal ou chacun de ses principaux responsables ne doivent pas, dans un délai de 5 ans de la révocation de la licence, occuper le poste de représentant légal ou le principal responsable d'une production de films, d'une unité d'importation, d'exportation, de distribution ou de projection.

Quand une personne viole ces règlements en se livrant, sans autorisation, à des activités de production, d'importation, de distribution de films, ou, sans autorisation, participe à la tenue d'une exposition de films sino-étrangers ou d'un festival international de films, ou, sans autorisation, fournit des films à une exposition ou un festival de films à l'extérieur du territoire, elle ne doit plus être engagée dans l'industrie cinématographique pendant une durée de 5 ans.

Article 65. En ce qui concerne l'amende administrative imposée en vertu de ces règlements, la décision sur le montant de l'amende doit être séparée de la collecte de

l'amande conformément à la législation des règlements administratifs. L'amende doit être versée en totalité et remise à la trésorerie de l'État.

Chapitre 8 Dispositions annexes

Article 67. L'État applique un système d'inspection annuelle de la « licence de production de films », la « licence d'exploitation pour la distribution de films » et la « licence d'exploitation de projection de films ». Les mesures d'inspection annuelle doivent être décidées par le service de l'A.E.R.F.T.

Article 68. Le présent règlement entre en vigueur le 1^{er} Février 2002. Le « Règlement sur l'administration du Cinéma » promulgué par le Conseil des affaires d'État, le 19 Juin 1996, est simultanément aboli.

电影管理条例（国务院令 第 342 号）

（颁布日期：2001 年 12 月 25 日 实施日期：2002 年 2 月 1 日）

第一章 总则

第二章 电影制片

第三章 电影审查

第四章 电影进口出口

第五章 电影发行和放映

第六章 电影事业的保障

第七章 罚则

第八章 附则

第一章 总则

第一条 为了加强对电影行业的管理，发展和繁荣电影事业，满足人民群众文化生活需要，促进社会主义物质文明和精神文明建设，制定本条例。

第二条 本条例适用于中华人民共和国境内的故事片、纪录片、科教片、美术片、专题片等影片的制片、进口、出口、发行和放映等活动。

第三条 从事影片的制片、进口、出口、发行和放映等活动，应当遵守宪法和有关法律、法规，坚持为人民服务、为社会主义服务的方向。

第四条 国务院广播电影电视行政主管部门主管全国电影工作。

县级以上地方人民政府管理电影的行政部门（以下简称电影行政部门），依照本条例的规定负责本行政区域内的电影管理工作。

第五条 国家对电影摄制、进口、出口、发行、放映和电影片公映实行许可制度。未经许可，任何单位和个人不得从事影片的摄制、进口、发行、放映活动，不得进口、出口、发行、放映未取得许可证的电影片。

依照本条例发放的许可证和批准文件，不得出租、出借、出售或者以其他任何形式转让。

第六条 全国性电影行业社会团体按照其章程，在国务院广播电影电视行政主管部门指导下，实行自律管理。

第七条 国家对为电影事业发展做出显著贡献的单位和个人，给予奖励。

第二章 电影制片

第八条 设立电影制片单位，应当具备下列条件：

- （一）有电影制片单位的名称、章程；
- （二）有符合国务院广播电影电视行政主管部门认定的主办单位及其主管机关；
- （三）有确定的业务范围；
- （四）有适应业务范围需要的组织结构和专业人员；
- （五）有适应业务范围需要的资金、场所和设备；
- （六）法律、行政法规规定的其他条件。

审批设立电影制片单位，除依照前款所列条件外，还应当符合国务院广播电影电视行政部门制定的电影制片单位总量、布局和结构的规划。

第九条 申请设立电影制片单位，由所在地省、自治区、直辖市人民政府电影行政部门审核同意后，报国务院广播电影电视行政部门审批。

申请书应当载明下列内容：

- (一) 电影制片单位的名称、地址和经济性质；
- (二) 电影制片单位的主办单位的名称、地址、性质及其主管机关；
- (三) 电影制片单位的法定代表人的姓名、住址、资格证明文件；
- (四) 电影制片单位的资金来源和数额。

第十条 国务院广播电影电视行政部门应当自收到设立电影制片单位的申请书之日起 90 日内，作出批准或者不批准的决定，并通知申请人。批准的，由国务院广播电影电视行政部门发给《摄制电影许可证》，申请人持《摄制电影许可证》到国务院工商行政管理部门办理登记手续，依法领取营业执照；不批准的，应当说明理由。

第十一条 电影制片单位以其全部法人财产，依法享有民事权利，承担民事责任。

第十二条 电影制片单位变更、终止，应当报国务院广播电影电视行政部门批准，并依法到原登记的工商行政管理部门办理变更登记或者注销登记。

第十三条 电影制片单位可以从事下列活动：

- (一) 摄制电影片；
- (二) 按照国家有关规定制作本单位摄制的电影片的复制品；
- (三) 按照国家有关规定在全国范围发行本单位摄制并被许可公映的电影片及其复制品；
- (四) 按照国家有关规定出口本单位摄制并被许可公映的电影片及其复制品。

第十四条 电影制片单位应当建立、健全管理制度，保证电影片的质量。

第十五条 电影制片单位对其摄制的电影片，依法享有著作权。

第十六条 电影制片单位以外的单位独立从事电影摄制业务，须报经国务院广播电影电视行政部门批准，并持批准文件到工商行政管理部门办理相应的登记手续。

电影制片单位以外的单位经批准后摄制电影片，应当事先到国务院广播电影电视行政部门领取一次性《摄制电影片许可证（单片）》，并参照电影制片单位享有权利、承担义务。具体办法由国务院广播电影电视行政部门制定。

第十七条 国家鼓励企业、事业单位和其他社会组织以及个人以资助、投资的形式参与摄制电影片。具体办法由国务院广播电影电视行政部门制定。

第十八条 电影制片单位经国务院广播电影电视行政部门批准，可以与境外电影；其他单位和个人不得与境外电影制片者合作摄制电影片。

电影制作单位和持有《摄制电影片许可证（单片）》的单位经国务院广播电影电视行政部门批准，可以到境外从事电影片摄制活动。

境外组织或者个人不得在中华人民共和国境内独立从事电影片摄制活动。

第十九条 中外合作摄制电影片，应当由中方合作者事先向国务院广播电影电视行政部门提出立项申请。国务院广播电影电视行政部门征求有关部门的意见后，经审查符合规定的，发给申请人一次性《中外合作摄制电影片许可证》。申请人取得《中外合作摄制电影片许可证》后，应当按照国务院广播电影电视

行政部门的规定签订中外合作摄制电影片合同。

第二十条 中外合作摄制电影片需要进口设备、器材、胶片、道具的，中方合作者应当持国务院广播电影电视行政部门的批准文件到海关办理进口或者临时进口手续。

第二十一条 境外电影制片人同中方合作者合作或者以其他形式在中华人民共和国境内摄制电影片，应当遵守中华人民共和国的法律、法规，尊重中华民族的风俗、习惯。

第二十二条 电影底片、样片的冲洗及后期制作，应当在中华人民共和国境内完成。由特殊技术要求确需在境外完成的，应当单项申请，报经国务院广播电影电视行政部门批准后，按照批准文件载明的要求执行。

第二十三条 电影洗印单位不得洗印加工未取得《摄制电影许可证》或者《摄制电影片许可证（单片）》的单位摄制的电影底片、样片，不得洗印加工未取得《电影片公映许可证》的电影片拷贝。

电影洗印单位接受委托洗印加工境外的电影底片、样片和电影片拷贝的，应当事先经国务院广播电影电视行政部门批准，并持批准文件依法向海关办理有关进口手续。洗印加工的电影底片、样片和电影片拷贝必须全部运输出境。

第三章 电影审查

第二十四条 国家实行电影审查制度。

未经国务院广播电影电视行政部门的电影审查机构（以下简称电影审查机构）审查通过的电影片，不得发行、放映、进口、出口。

供科学研究、教学参考的专题片进口和中国电影资料馆进口电影资料片，依照本条例第三十二条的规定办理。

第二十五条 电影片禁止载有下列内容：

- （一）反对宪法确定的基本原则的；
- （二）危害国家统一、主权和领土完整的；
- （三）泄露国家秘密、危害国家安全或者损害国家荣誉和利益的；
- （四）煽动民族仇恨、民族歧视，破坏民族团结，或者侵害民族风俗、习惯的；
- （五）宣扬邪教、迷信的；
- （六）扰乱社会秩序，破坏社会稳定的；
- （七）宣扬淫秽、赌博、暴力或者教唆犯罪的；
- （八）侮辱或者诽谤他人，侵害他人合法权益的；
- （九）危害社会公德或者民族优秀传统文化的；
- （十）有法律、行政法规和国家规定禁止的其他内容的。

电影技术质量应当符合国家标准。

第二十六条 电影制片单位应当依照本条例第二十五条的规定，负责电影剧本投拍和电影片出厂前的审查。

电影制片单位依照前款规定对其准备投拍的电影剧本审查后，应当报电影审查机构备案；电影审查机构可以对报备案的电影剧本进行审查，发行有本条例第二十五条禁止内容的，应当及时通知电影制片单位不得投拍。具体办法

由国务院广播电影电视行政部门制度的。

第二十七条 电影制片单位应当在电影片摄制完成后，报请电影审查机构审查；电影进口经营单位应当在办理电影片临时进口手续后，报请电影审查机构审查。电影审查收费标准由国务院价格主管部门会同国务院广播电影电视行政部门规定。

第二十八条 电影审查机构应当自收到报送审查的电影片之日起 30 日内，将审查决定书面通知送审单位。审查合格的，由国务院广播电影电视行政部门发给《电影片公映许可证》。

第二十九条 电影制片单位和电影进口经营单位对电影片审查决定不服的，可以自收到审查决定之日起 30 日内向国务院广播电影电视行政部门的电影复审机构申请复审；复审合格的，由国务院广播电影电视行政部门发给《电影片公映许可证》。

第四章 电影进口出口

第三十条 电影进口业务由国务院广播电影电视行政部门指定电影进口经营单位经营；未经指定，任何单位或者个人不得经营电影进口业务。

第三十一条 进口供公映的电影片，进口前应当报送电影审查机构审查。

报送电影审查机构审查的电影片，由指定的电影进口经营单位持国务院广播电影电视行政部门的临时进口批准文件到海关办理电影片临时进口手续；临时进口的电影片经电影审查机构审查合格并发给《电影片公映许可证》和进口批准文件后，由电影进口经营单位持进口批准文件到海关办理进口手续。

第三十二条 进口供科学研究、教学参考的专题片，进口单位应当报经国务院相关行政主管部门审查批准，持批准文件到海关办理进口手续，并于进口之日起 30 日内向国务院广播电影电视行政部门备案。但是，不得以科学、教学的名义进口故事片。

中国电影资料馆进口电影资料片，可以直接到海关办理进口手续。中国电影资料馆应当将其进口的电影资料片按季度向国务院广播电影电视行政部门备案。

除本条规定外，任何单位或者个人不得进口未经国务院广播电影电视行政部门审查合格的电影片。

第三十三条 电影进口经营单位应当在取得电影作品著作权人使用许可后，在许可范围内使用电影作品；未取得使用许可的，任何单位和个人不得使用进口电影作品。

第三十四条 电影制片单位出口本单位制作的电影片的，应当持《电影片公映许可证》到海关办理电影片出口手续。

中外合作摄制电影片出口的，中方合作者应当持《电影片公映许可证》

第三十五条 举办中外电影展、国际电影节，提供电影片参加境外电影展、电影节等，应当报国务院广播电影电视行政部门批准。

参加前款规定的电影展、电影节的电影片，须报国务院广播电影电视行政部门审查批准。参加境外电影展、电影节的电影片经批准后，参展者应当持国务院广播电影电视行政部门的批准文件到海关办理电影片临时出口手续。参

加在中国境内举办的中外电影展、国际电影节的境外电影片经批准后，举办者应当持国务院广播电影电视行政部门的批准文件到海关办理临时进口手续。

第五章 电影发行和放映

第三十六条 设立电影发行单位、电影放映单位，应当具备下列条件：

- (一) 有电影发行单位、电影放映单位的名称、章程；
- (二) 有确定的业务范围；
- (三) 有适应业务范围需要的组织机构和专业人员；
- (四) 有适应业务范围需要的资金、场所和设备；
- (五) 法律、行政法规规定的其他条件。

第三十七条 设立电影发行单位，应当向所在地省、自治区、直辖市人民政府电影行政部门提出申请；设立跨省、自治区、直辖市的电影发行单位，应当向国务院广播电影电视行政部门提出申请。所在地省、自治区、直辖市人民政府电影行政部门或者国务院广播电影电视行政部门应当自收到申请书之日起 60 日内作出批准或者不批准的决定，并通知申请人。批准的，发给《电影发行经营许可证》，申请人应当持《电影发行经营许可证》到工商行政管理部门登记，依法领取营业执照；不批准的，应当说明理由。

第三十八条 设立电影放映单位，应当向所在地县或者设区的市人民政府电影行政部门提出申请。所在地县或者设区的市人民政府电影行政部门应当自收到申请书之日起 60 日内作出批准或者不批准的决定，并通知申请人。批准的，发给《电影放映经营许可证》，申请人持《电影放映经营许可证》到所在地工商行政管理部门登记，依法领取营业执照；不批准的，应当说明理由。

第三十九条 电影发行单位、电影放映单位变更业务范围，或者兼并其他电影发行单位、电影放映单位，或者因合并、分立而设立新的电影发行单位、电影放映单位的，应当依照本条例第三十七条或者第三十八条的规定办理审批手续，并到工商行政管理部门办理相应的登记手续。

电影发行单位、电影放映单位变更名称、地址、法定代表人或者主要负责人，或者终止电影发行、放映经营活动的，应当到原登记的工商行政管理部门办理变更登记或者注销登记，并向原审批的电影行政部门备案。

第四十条 申请从事农村 16 毫米电影片发行、放映业务的单位或者个人，可以直接到所在工商行政管理部门办理登记手续，并向所在地县级人民政府电影行政部门备案；备案后，可以在全国农村从事 16 毫米电影片发行、放映业务。

第四十一条 国家允许企业、事业单位和其他社会组织以及个人投资建设、改造电影院。

国家允许以中外合资或者中外合作的方式建设、改造电影院。具体办法由国务院广播电影电视行政部门会同国务院文化行政部门、国务院对外经济贸易主管部门按照有关规定制定。

第四十二条 电影片依法取得国务院广播电影电视行政部门发给的《电影片公映许可证》后，方可发行、放映。

已经取得《电影片公映许可证》的电影片，国务院广播电影电视行政部门在

特殊情况下可以作出停止发行、放映或者经修改后方可发行、放映的决定；对决定经修改后方可发行、放映的电影片，著作权人拒绝修改的，由国务院广播电影电视行政部门决定停止发行、放映。

国务院广播电影电视行政部门作出的停止发行、放映的决定，电影发行单位、电影放映单位应当执行。

第四十三条 利用电影片制作音像制品的，应当遵守国家有关音像制品管理的规定。任何单位和个人不得利用电影资料片从事或者变相从事经营性的发行、放映活动。

第四十四条 放映电影片，应当符合国家规定的国产电影片与进口电影片放映的时间比例。

放映单位年放映国产电影片的时间不得低于年放映电影片时间总和的三分之二。

第四十五条 电影放映单位应当维护电影院的公共秩序和环境卫生，保证观众的安全与健康。

第六章 电影事业的保障

第四十六条 国家建立和完善适应社会主义市场经济体制的电影管理体制，发展电影事业。

第四十七条 国家保障电影创作自由，重视和培养电影专业人才，重视和加强电影理论研究，繁荣电影创作，提高电影质量。

第四十八条 国家建立电影事业发展专项资金，并采取其他优惠措施，支持电影事业的发展。

电影事业发展专项资金缴纳单位应当按照国家有关规定履行缴纳义务。

第四十九条 电影事业发展专项资金扶持、资助下列项目：

- (一) 国家倡导并确认的重点电影片的摄制和优秀电影剧本的征集；
- (二) 重点制片基地的技术改造；
- (三) 电影院的改造和放映设施的技术改造；
- (四) 少数民族地区、边远贫困地区和农村地区的电影事业的发展；
- (五) 需要资助的其他项目。

第五十条 国家鼓励、扶持科学教育片、纪录片、美术片及儿童电影片的制片、发行和放映。

第五十一条 国家对少数民族地区、边远贫困地区和农村地区发行、放映电影实行优惠政策。

国家对从事农村 16 毫米电影片发行、放映业务的单位和个人予以扶持。具体办法由国务院广播电影电视行政部门、国务院文化行政部门会同国务院财政部门规定。

第五十二条 县级以上地方人民政府制定的本行政区域建设规划，应当包括电影院和放映设施的建设规划。

改建、拆除电影院和放映设施，应当报经所在地县级以上地方人民政府电影行政部门审查批准，县级以上地方人民政府电影行政部门应当依据国家有关规定作出批准或者不批准的决定。

第五十三条 县级以上地方人民政府电影行政部门和其他有关行政部门，对于干扰、阻止和破坏影片的制片、发行、放映的行为，应当及时采取措施予以制止，并依法查处。

大众传播媒体不得宣扬非法电影。

第七章 罚则

第五十四条 国务院广播电影电视行政部门和县级以上地方人民政府电影行政部门或者其他有关部门及其工作人员，利用职务上的便利收受他人财物或者其他好处，批准不符合法定设立条件的影片的制片、发行和放映单位，或者不履行监督职责，或者发现违法行为不予查处，造成严重后果的，对负有责任的主管人员和其他直接责任人员依照刑法关于受贿罪、滥用职权罪、玩忽职守罪或者其他罪的规定，依法追究刑事责任；尚不够刑事处罚的，给予降级或者撤职的行政处分。

第五十五条 违反本条例规定，擅自设立影片的制片、发行、放映单位，或者擅自从事电影制片、进口、发行、放映活动的，由工商行政管理部门予以取缔；依照刑法关于非法经营罪的规定，依法追究刑事责任；尚不够刑事处罚的，没收违法经营的影片和违法所得以及进行违法经营活动的专用工具、设备；违法所得 5 万元以上的，并处违法所得 5 倍以上 10 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 5 万元的，并处 20 万元以上 50 万元以下的罚款。

第五十六条 摄制含有本条例第二十五条禁止内容的影片，或者洗印加工、进口、发行、放映明知或者应知含有本条例第二十五条禁止内容的影片的，依照刑法有关规定，依法追究刑事责任；尚不够刑事处罚的，由电影行政部门责令停业整顿，没收违法经营的影片和违法所得；违法所得 5 万元以上的，并处违法所得 5 倍以上 10 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 5 万元的，并处 20 万元以上 50 万元以下的罚款；情节严重的，并由原发证机关吊销许可证。

第五十七条 走私影片，依照刑法关于走私罪的规定，依法追究刑事责任；尚不够刑事处罚的，由海关依法给予行政处罚。

第五十八条 出口、发行、放映未取得《影片公映许可证》的影片的，由电影行政部门责令停止违法行为，没收违法经营的影片和违法所得；违法所得 5 万元以上的，并处违法所得 10 倍以上 15 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 5 万元的，并处 20 万元以上 50 万元以下罚款；情节严重的，并责令停业整顿或者由原发证机关吊销许可证。

第五十九条 有下列行为之一的，由电影行政部门责令停止违法行为，没收违法经营的影片和违法所得；违法所得 5 万元以上的，并处违法所得 5 倍以上 10 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 5 万元的，并处 10 万元以上 30 万元以下的罚款；情节严重的，并责令停业整顿或者由原发证机关吊销许可证：

- (一) 未经批准，擅自与境外组织或者个人合作摄制电影。或者擅自到境外从事电影摄制活动的；
- (二) 擅自到境外进行电影底片、样片的冲洗或者后期制作，或者未按照批

准文件载明的要求执行的；

- (三) 洗印加工未取得《摄制电影许可证》、《摄制电影片许可证（单片）》的单位摄制的电影底片、样片，或者洗印加工未取得《电影片公映许可证》的电影片拷贝的；
- (四) 未经批准，接受委托洗印加工境外电影底片、样片或者电影片拷贝，或者未将洗印加工的境外电影底片、样片或者电影片拷贝全部输出境的；
- (五) 利用电影资料片从事或者变相从事经营性的发行、放映活动的；
- (六) 未按照规定的时间比例放映电影片，或者不执行国务院广播电影电视行政部门停止发行、放映决定的。

第六十条 境外组织、个人在中华人民共和国境内独立从事电影片摄制活动的，由国务院广播电影电视行政部门责令停止违法活动，没收违法摄制的电影片和进行违法活动的专用工具、设备，并处 30 万元以上 50 万元以下的罚款。

第六十一条 未经批准，擅自举办中外电影展、国际电影节，或者擅自提供电影片参加境外电影展、电影节的，由国务院广播电影电视行政部门责令停止违法活动，没收违法参展的电影片和违法所得；违法所得 2 万元以上的，并处违法所得 5 倍以上 10 倍以下的罚款；没有违法所得或者违法所得不足 2 万元的，并处 2 万元以上 10 万元以下的罚款。

第六十二条 未经批准，擅自改建、拆除电影院或者放映设施的，由县级以上地方人民政府电影行政部门责令限期恢复电影院或者放映设施的原状，给予警告，对负有责任的主管人员和其他直接责任人员依法给予纪律处分。

第六十三条 单位违反本条例，被处以吊销许可证行政处罚的，应当按照国家有关规定到工商行政管理部门办理变更登记或者注销登记；逾期未办理的，由工商行政管理部门吊销营业执照。

第六十四条 单位违反本条例，被处以吊销许可证行政处罚的，其法定代表人或者主要负责人自吊销许可证之日起 5 年内不得担任电影片的制作、进口、出口、发行和放映单位的法定代表人或者主要负责人。

个人违反本条例，未经批准擅自从事电影片的制作、进口、发行业务，或者擅自举办中外电影展、国际电影节或者擅自提供电影片参加境外电影展、电影节的，5 年内不得从事相关电影业务。

第六十五条 未按照国家有关规定履行电影事业发展专项资金缴纳义务的，由省级以上人民政府电影行政部门责令限期补交，并自欠缴之日起按日加收所欠缴金额万分之五的滞纳金。

第六十六条 按照本条例的规定实施罚款的行政处罚，应当按照有关法律、行政法规的规定，实行罚款决定与罚款收缴分离；收缴的罚款应当全部上缴国库。

第八章 附则

第六十七条 国家实行《摄制电影许可证》和《电影发行经营许可证》、《电影放映经营许可证》年检制度。年检办法由国务院广播电影电视行政部门制定。

第六十八条 本条例自 2002 年 2 月 1 日起施行。1996 年 6 月 19 日国务院发布的《电影管理条例》同时废止。

INDEX DES NOMS

A

Akira Kurosawa, 31, 123, 124, 246

B

Bao Shi, 37, 48

Bi Feiyu, 230, 231, 394

C

Cao Yu, 48

Chen Daoming, 246, 385

Chen Kaige, 47, 98, 314

Chen Yuanbing, 36, 286

Chen Zuoqian, 111, 155

D

Dandan, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 406

Deng Xiaoping, 19, 36, 62, 270, 271, 273, 395, 406

Donnie Yen, 246

F

Fei Xiaotong, 289, 394

Feng Wanyu, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 326, 327

G

Gaomi, 85

Ge You, 223, 224, 225, 226, 385

Gong, 19, 73

Gong Li, 140, 384, 385, 392

Gu Long, 246

Guanxi, 22, 23, 401

H

Han, 74

Han Wudi, 44

Hu Jintao, 271, 276, 277, 278, 279, 280

J

Jet Li, 246, 385

Jia Leilei, 52, 260, 261, 390, 397

Jiang Qing, 19, 62

Jiang Wen, 384, 385

Jiang Zeming, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 294, 406

Jiao Xiongping, 51, 405

Judou, 11, 31, 47, 49, 65, 89, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 128, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 158, 159

L

Lao Jiao, 316
Li, 45
Li Erwei, 32, 49, 98, 140, 231, 392
Li Xiao, 231, 401
Liu Heng, 29, 36, 47, 112, 140, 101
Lu Yanshi, 34, 37, 48, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328
Luo Han, 85, 86, 152, 154, 155

M

Maggie Cheung Man-yuk, 246
Mao, 11, 19, 61, 62, 269, 274, 306, 307, 308, 312, 313, 395
Mo Yan, 29, 36, 37, 48, 86, 296, 318, 332, 401

N

Nong, 19, 73

Q

Qin, 31, 74, 75, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 339, 341
Qiu Ju, 32, 35, 66, 79, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 298, 335, 338

R

Ryunosuke Akutagawa, 31

S

Shang, 73, 341
Shi, 73
Shi Xiangsheng, 36, 48, 291, 401
Shu Ping, 36, 47, 200, 401

Su Tong, 29, 36, 47, 110, 111, 155, 396,
Sui, 75, 341
Suona, 96

T

Tony Leung Chiu-wai, 246
Tu Sanpao, 85

W

Wan Qinglai, 287, 288
Wang Bin, 49, 50, 230, 392
Wang Shantang, 281, 289
Wuxia, 167, 258, 382, 384, 385

X

Xi Jinping, 271, 281, 282, 396
Xiao, 61

Y

Yan Geling, 34, 35, 37, 48, 315, 316, 317, 396, 402
Yang Lan, 51, 320, 405
Yang Tianqing, 102, 103, 104, 105, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148
Yi, 61
Yu Hua, 29, 47, 301, 302, 303, 306, 332, 396

Z

Zhang Ming, 66
Zhang Yimou, 1, 2, 3, 4, 5, 11, 17, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,

53, 54, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 76,
77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 90, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 104,
105, 106, 107, 110, 111, 112, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132,
140, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156,
157, 158, 161, 162, 190, 195, 197, 198,
202, 211, 212, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 237, 243, 245, 246, 247, 248,
250, 251, 253, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 263, 264, 267, 268, 269, 272, 275,
281, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291,
292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299,
300, 301, 302, 306, 307, 308, 309, 314,
315, 316, 317, 319, 320, 321, 323, 324,
326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
334, 335, 336, 343, 384, 385, 386, 392,
393, 399, 403, 404, 405, 406
Zhiqing, 308, 309, 312, 313, 314, 315
Zhong, 11, 61

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	16
Délimitation du sujet	33
Axes de recherche	51
1. Les sources.....	51
a) Les films.....	52
b) Les mémoires, les entretiens et les notes des proches de Zhang Yimou	53
c) Les interviews exclusives de Zhang Yimou.....	56
2. La bibliographie.....	56
PREMIÈRE PARTIE	61
LA SEXUALITÉ ET L'AUTOCENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	61
Chapitre I	63
LA SEXUALITÉ SUR GRAND ÉCRAN	63
Chapitre II	71
LE DÉSIR SEXUEL ET LA FIGURE DE LA FEMME DANS LES FILMS DE ZHANG YIMOU	71
Chapitre III	74
L'APPLICATION DE LA COULEUR AUTOUR DE LA SEXUALITÉ	74
Section I.....	83
LA REPRÉSENTATION EXPRESSIVE DE LA COULEUR	83
1. L'emploi chromatique dans l'art populaire chinois.....	84
2. La représentation expressive de la couleur autour de la sexualité et du	
désir amoureux : À l'exemple de <i>Le Sorgho rouge</i>	90
Section II.....	104
LE SYMBOLISME CHROMATIQUE : LA MÉTAPHORE ET LA MÉTONYMIE	104
1. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la	
sexualité : À l'exemple du tissu rouge et de la lingerie de femme dans le	
film <i>Judou</i>	107
2. La métaphore et la métonymie autour du désir de l'amour et de la	
sexualité : À l'exemple de la lanterne rouge et du massage aux pieds dans	

le film <i>Épouses et concubines</i>	116
Section III.....	127
UNE NARRATION CHROMATIQUE.....	127
1. Cinq versions d’histoire mises en scène en cinq couleurs particulières 131	
2. La passion, la jalousie, et le désir d’amour dans la version rouge d’histoire.....	133
CONCLUSION.....	138
Chapitre IV.....	140
LA POINT DE VUE VOYEURISTE FACE À LA CENSURE DE SEXUALITÉ 140	
Section I.....	141
LE VOYEURISME ET LE FILM.....	141
Section II.....	148
LA POINT DE VUE VOYEURISTE ET LA MOTIVATION MORALE FACE À LA SCÈNE ÉROTIQUE – À L’EXEMPLE DE <i>JUDOU</i>	148
1. L’analyse sur l’adaptation cinématographique du texte en matière de la proportion de la description du voyeurisme.....	148
2. Deux types de voyeurisme.....	149
3. Le voyeurisme, une préparation indispensable de l’adultère.....	154
Chapitre V.....	157
LA THÉÂTRALITÉ, LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE AUTOUR DE LA SEXUALITÉ.....	157
Section I.....	159
LES RITES DIONYSIAQUES ET LE CULTES DU SEXE AU FILM <i>LE</i> <i>SORGHO ROUGE</i>	159
Section II.....	162
LES RITES DE L’ALLUMAGE ET DE L’EXTINCTION DES LANTERNES ROUGE AU FILM <i>ÉPOUSES ET CONCUBINES</i>	162
Section III.....	165
LA TECHNIQUE DU FLOUTAGE ET CONTOURNEMENT DE LA CENSURE.....	165
DEUXIÈME PARTIE.....	168
LA VIOLENCE ET L’AUTOCENSURE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU.....	168
Chapitre I.....	171
LA VIOLENCE ET SES CONNOTATIONS.....	171
Chapitre II.....	175
LE GLISSEMENT DE LA VIOLENCE AU CINÉMA.....	175
Section I.....	176
LA NAISSANCE DE LA VIOLENCE AU CINÉMA ET SON ÉVOLUTION	176
Section II.....	183

L'APPARITION DE LA CENSURE AUTOUR DE LA VIOLENCE À L'ÉCRAN ET LA TYPIFICATION DU FILM DE VIOLENCE.....	183
Section III.....	187
LA LIBÉRALISATION DE LA VIOLENCE AU CINÉMA	187
Section IV.....	193
LA VIOLENCE AU FILM NÉO-NOIR.....	193
Chapitre III.....	200
L'ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE AU FILM CHINOIS	200
Chapitre IV	205
<i>KEEP COOL</i> : UN MODE D'EXPRESSION PARODIQUE ET HUMORISTIQUE DE LA VIOLENCE.....	205
Section I	207
LA DRAMATISATION À L'ADAPTATION DU FILM	207
Section II.....	212
LA CAMÉRA TREMBLÉE	212
Section III.....	221
LES PAROLES ET LA VIOLENCE VERBALE.....	221
Section IV.....	231
LA PROPAGANDE JURIDIQUE ET MORALE.....	231
CONCLUSION	237
Chapitre V.....	239
<i>Shanghai Triad</i> : LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO, LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES ET LE SUSPENSE HALETANT.	239
Section I	240
LA RÉORCHESTRATION DU SCÉNARIO	240
Section II.....	243
LA MODÉLISATION DES PERSONNAGES.....	243
Section III.....	246
L'EFFET SONORE, L'OMBRE, L'OBJET UTILISÉ ET LE FILTRE ROUGE	246
Chapitre VI.....	255
<i>Hero</i> : LA CHORÉGRAPHIE ET LE CHROMATISME, UNE REPRÉSENTATION ATYPIQUE DE LA VIOLENCE	255
Section I	258
LE SYSTÈME DE SYMBOLE CHROMATIQUE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX.....	258
Section II.....	268
LA CHORÉGRAPHIE ET LA REPRÉSENTATION DU DUEL AUX ARTS MARTIAUX.....	268
La conception artistique du lavis chinois	269
La chorégraphie d'action d'arts martiaux	271

TROISIÈME PARTIE	277
LES FILMS DE ZHANG YIMOU ET LA CENSURE POLITIQUE	277
Chapitre I.....	280
LA PROPAGANDE POLITIQUE DU FILM CHINOIS.....	280
Section I.....	283
JIANG ZEMING ET SON CONCEPT « LES TROIS REPRÉSENTATIONS »	283
Section II.....	287
HU JIN TAO ET SON CONCEPT « SOCIÉTÉ HARMONIEUSE».....	287
Section III.....	292
LE RÊVE CHINOIS DE XI JINPING SUR GRAND ÉCRAN	292
Chapitre II.....	295
LA REPRÉSENTATION POLITIQUEMENT CORRECTE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	295
Section I.....	297
<i>QIU JIU, UNE FEMME CHINOISE</i> ET LA JUSTICE JUDICIAIRE.....	297
Section II.....	302
<i>PAS UN DE MOINS</i> ET L'ÉGALITÉ DU DROIT D'ÉDUCATION.....	302
Section III.....	305
<i>HAPPY TIMES</i> ET LA TENDRESSE DE L'HUMANITÉ SOCIALISTE	305
Chapitre III.....	311
LA RÉINVENTION D'UNE HISTOIRE DÉFORMÉE AUX FILMS DE ZHANG YIMOU	311
Section I.....	313
<i>VIVRE !</i> ET L'EMBELLISSEMENT DE L'HISTOIRE CATASTROPHIQUE	313
Section II.....	320
<i>SOUS L'AUBÉPINE</i> ET L'AMNÉSIE DU PASSÉ SOMBRE	320
Section III.....	326
<i>COMING HOME</i> ET LA RÉCONCILIATION DU TEMPS PASSÉ DÉSASTREUX	326
CONCLUSION.....	342
BIBLIOGRAPHIE.....	349
1. Dictionnaires.....	349
2. Ouvrages	350
A. Ouvrages concernant la censure.....	350
B. Ouvrages sur le cinéma	351
C. Ouvrages sur Zhang Yimou et ses œuvres.....	354
D. Ouvrages sur la Chine	356
E. Ouvrages complémentaires.....	357
3. Articles	360
A. Articles sur le cinéma.....	360

B. Articles sur Zhang Yimou et ses œuvres	362
C. Articles complémentaires	363
5. Sites internet	368
FILMOGRAPHIE	370
Par année et nom de réalisateur	370
ANNEXES.....	378
ANNEXE I	379
La biographie de Zhang Yimou	379
ANNEXE II.....	382
Chronologie des dynasties chinoises	382
ANNEXE III	384
L'image des filles d'honneur au film <i>La Cité interdite</i>	384
ANNEXE IV	385
Un comparaison entre la photo filmique dans <i>La Cité interdite</i> et le dessin de « La fête des pêches ».....	385
ANNEXE V	386
« Suzanne et les vieillards »	386
ANNEXE VI.....	387
«Phryné devant l'Aréopage ».....	387
ANNEXE VII.....	388
Le plan du desperado qui tire face à la caméra au film <i>Le Vol du grand rapide</i>	388
ANNEXE VIII	389
La figure du duel dans le forêt des bambous au film <i>Tigre et Dragon</i>	389
ANNEXE IX.....	390
Réglementation concernant les films. Décret n° 342 du Conseil des affaires d'État (La traduction d'Isabelle ANSELME)	390
INDEX DES NOMS	421
TABLE DES MATIÈRES	424