



**HAL**  
open science

# Le cinéma muet chinois. Etude sur le langage cinématographique

Haifeng Zhao

► **To cite this version:**

Haifeng Zhao. Le cinéma muet chinois. Etude sur le langage cinématographique. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030028 . tel-01547307

**HAL Id: tel-01547307**

**<https://theses.hal.science/tel-01547307>**

Submitted on 26 Jun 2017

**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.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE –PARIS 3**  
**ÉCOLE DOCTORALE 267-ARTS ET MEDIAS**

**Thèse de doctorat**

**Études cinématographiques et audiovisuelles**

**Haifeng ZHAO**

Le cinéma muet chinois

-Étude sur le langage cinématographique

*Thèse dirigée par AUMONT Jacques*

Soutenue le 14 février 2012

**Jury :**

**AUMONT Jacques**

Professeur émérite à l'université Paris-3

**CORNIAUT Daniel**

Professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Nancy

**FRODON Jean-michel**

Professeur à l'École des Sciences politiques de Paris

**TESSON Charles**

Maître de conférences à l'université Paris-3

## Remerciements

J'adresse mes plus sincères remerciements à mon directeur de recherche, Monsieur Jacques AUMONT, qui m'a encouragé et soutenu tout au long de cette recherche sur le cinéma muet chinois, avec ses suggestions pertinentes et ses précieux conseils dans la rédaction de cette thèse. À travers lui, j'ai mieux saisi l'esprit de la tradition du chercheur qui a fait le rayonnement de la France.

J'exprime mes remerciements particulièrement agréables à Monsieur Pierre GAUTHROT et sa femme Marie-José GAUTHROT qui m'ont aidé à corriger le français de cette thèse pendant un an avec leur enthousiasme et leur patience.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Monsieur Jean-michel FRODON qui m'a encouragé à continuer mes études du cinéma en France, il y a six ans, à la famille NAKAMOTO qui m'accueille pendant mon séjour en France pour préparer la soutenance, et à tous mes amis à Paris pour leur sympathie et leur aide généreuse. Je tiens surtout à exprimer mes remerciements à ma famille en Chine pour son encouragement, sa compréhension et son soutien.

# Résumé

## **Le cinéma muet chinois : Etude sur le langage cinématographique**

Les premiers films chinois sont des documentaires de l'opéras traditionnels. Le langage cinématographique dans le cinéma chinois est née avec *Tragédie de l'opium* de 1916. L'industrie du cinéma a été fondée dans les années vingt avec la naissance de nombreux studios et avec une production débordante de long-métrage qui est très proche des films hollywoodiens. Le cinéma muet chinois est toujours présent dans les années trente. La mise en scène manifeste une conception cinématographique moderne en gardant la continuité de l'espace-temps. Dans l'utilisation du mouvement de caméra, SUN Yu garde une conception d'espace-temps rationaliste occidentale, tandis que FEI Mu respecte la fluidité d'image. Il y a trois styles principaux des cinéastes du muet : le « théâtre filmée », le modèle hollywoodien chinois et l'école de l'esthétique traditionnelle.

La « tradition » du cinéma chinois n'est pas bien formée à l'époque du muet, pourtant elle est une tendance remarquable. Elle devient dans le début des années quarante avec le film parlant une conception générale de l'esthétique cinématographique qui est différente du cinéma d'autres pays. Elle se caractérise, par l'intégralité du plan avec l'utilisation fréquente du plan-séquence et le travelling continue. Cette esthétique cinématographique est influencée profondément par l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, qui manifeste l'esprit de l'esthétique chinoise traditionnelle. La « tradition » du cinéma chinois se continue dans les films chinois d'aujourd'hui, pourtant, elle se trouve plutôt dans les films d'art.

**Mots clés : cinéma muet chinois, langage cinématographique, « tradition » du cinéma chinois, film chinois d'opéra, plan-séquence, modernisation du cinéma chinois**

Université Sorbonne nouvelle–paris 3  
Centre CENSIER, 13 , rue Santeuil, 75005, Paris, France.

École doctorale 267-Arts et Medias



## **The Chinese Silent Film: Study of film language**

The earliest film in China was the documentary of Chinese opera. It was the first time that the film language appeared in *Victims of Opium* of 1916. In the 1920s, the Chinese film industry came into being, building up many film studios and producing a quantity of Hollywood style feature films. The production of Chinese silent films had never stopped until the 1930s, when the concept of *mise-en-scène* had begun to pay attention to the continuity of time and space, showing the concept of modern film. As for the motion photography, the rational concepts of time and space in the West have been revealed in SUN Yu's films while FEI Mu has created the implicit images by using motion photography. Thus, in the 1930s, there were three major types of film aesthetic tendencies: the dramatic films, Hollywood-style films and the films with Chinese traditional aesthetic tendency.

In the silent era of films, the *tradition* had become the apparent aesthetic tendency in Chinese films, but it hadn't developed into the mature film style. Not until the beginning of the 1940s of sound films had this tendency become a distinct national characteristic, which were keeping the integrity of single shot, frequently using *le plan-séquence* and ongoing motion photography. Chinese traditional opera and paintings have great influence on this film aesthetics, which shows Chinese traditional aesthetics revealed in the film art. The *tradition* in Chinese films has also been shown in today's Chinese films; however, it is a style of the art film rather than the film aesthetics of those hot commercial films.

**Keywords: Chinese silent film, film language, Chinese film tradition, Chinese opera film, le plan-séquence, the modernization of Chinese films**

Université Sorbonne nouvelle–paris 3  
Centre CENSIER, 13 , rue Santeuil, 75005, Paris, France.

École doctorale 267-Arts et Medias

## Table des matières

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Remerciements .....</b>   | <b>2</b>  |
| <b>Résumé .....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>Table des matières .....</b>  | <b>5</b>  |
| <b>Introduction .....</b>  | <b>10</b> |
| <b>Chapitre I : Problème de méthode .....</b>  | <b>21</b> |
| <b>I État actuel d'étude sur le cinéma muet chinois .....</b>  | <b>21</b> |
| 1 Les Films .....  | 21        |
| 2 Les Textes .....   | 22        |
| 3 Synthèses de la recherche sur le cinéma muet chinois .....   | 24        |
| 3.1 Recherche sur l'histoire du cinéma .....   | 25        |
| 3.2 Recherche sur média et culture.....  | 26        |
| 3.3 Analyse du film .....  | 26        |
| <b>II Théories chinoises du cinéma .....</b>   | <b>28</b> |
| 1 Théorie de <i>Yingxi</i> .....   | 29        |
| 1.1 Présentation de la théorie .....   | 29        |
| 1.2 Origine de la conception de <i>Yingxi</i> .....  | 31        |
| 2 Pensée des cinéastes .....   | 34        |
| 2.1 Pensée de FEI Mu.....  | 34        |
| 2.2 Cinéaste des années cinquante et soixante .....  | 35        |
| 3 Théorie de « montage et Fu, Bi et Xing » .....   | 37        |
| 4 Théorie de « représentation en plan unique » de LIN Niantong .....   | 39        |
| <b>Chapitre II : Le cinéma muet chinois avant 1930 .....</b>   | <b>43</b> |
| <b>I Présentation du film muet chinois avant 1930.....</b>   | <b>43</b> |
| 1 Période 1905 -1921 .....   | 43        |
| 2 Années vingt .....   | 51        |
| 2.1 Production.....  | 51        |
| 2.2 Concept du cinéma des années vingt .....   | 55        |
| <b>II Analyse de <i>Romance d'un marchand ambulant</i>: Coexistence de cinéma primitif et cinéma classique .....</b> | <b>57</b> |
| 1 Préface dans narration : Analyse de générique .....  | 58        |
| 2 Analyse du début.....  | 59        |
| 2.1 Intertitre.....  | 59        |
| 2.2 Système de « trois plans ».....  | 59        |
| 3 Deux modèles de représentation .....   | 62        |
| 3.1 Modèle de « plan ».....  | 62        |
| 3.2 Modèle de « montage ».....   | 63        |
| 3.3 Répétition .....   | 65        |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>4 Déconstruction du film .....</b>                             | <b>66</b> |
| 4.1 Sortie et entrée dans le plan .....                           | 66        |
| 4.2 Moment de tournage .....                                      | 67        |
| 4.3 Voir la caméra .....  | 67        |
| <b>III Analyse des cinq longs-métrages des années vingt... 69</b> |           |
| <b>1 Image.....</b>   | <b>71</b> |
| <b>1.1 Composition de l'image .....</b>                           | <b>71</b> |
| 1.1.1 Organisation des personnages .....                          | 71        |
| 1.1.2 Angle de prise de vue .....                                 | 73        |
| 1.1.3 Eclairage.....  | 74        |
| <b>1.2 Profondeur de champ.....</b>                               | <b>76</b> |
| 1.2.1 Dans les scènes en intérieur .....                          | 76        |
| 1.2.2 Dans la scène en extérieur .....                            | 78        |
| 1.2.3 Manque de symétrie .....                                    | 79        |
| <b>1.3 Décor.....</b>   | <b>79</b> |
| 1.3.1 Européanisation.....  | 81        |
| 1.3.2 Décor dans le film historique .....                         | 84        |
| 1.3.3 Beauté de l'image.....                                      | 86        |
| <b>2 Mouvement de caméra.....</b>                                 | <b>87</b> |
| 2.1 <i>Reframing</i> .....  | 87        |
| 2.2 Travelling tracté.....  | 88        |
| 2.3 Caméra bougée.....  | 90        |
| <b>3 Système de continuité.....</b>                               | <b>91</b> |
| 3.1 Construction de la scène .....                                | 93        |
| 3.2 Montage alterné.....  | 95        |
| <b>4 Intertitres et narration .....</b>                           | <b>95</b> |

## **Chapitre III : Film muet chinois des années trente, études générales .....**

|   |            |
|---|------------|
| <b>I Présentation du cinéma muet des années trente.....</b>           | <b>101</b> |
| <b>1 Passage du cinéma muet au parlant .....</b>                      | <b>101</b> |
| <b>2 Trois productions importantes des années trente.....</b>         | <b>104</b> |
| 2.1 Studio de <i>Mingxing</i> .....                                   | 104        |
| 2.2 Studio de <i>Lian hua</i> .....                                   | 105        |
| 2.2.1 La naissance de <i>Lian hua</i> .....                           | 105        |
| 2.2.2 Des styles chez <i>Lian hua</i> .....                           | 107        |
| 2.3 Le film de gauche.....  | 111        |
| <b>II Étude sur la mise en scène des années trente .....</b>          | <b>115</b> |
| <b>1 Dégagement de « cadrage d'une personne » .....</b>               | <b>118</b> |
| 1.1 Le réalisateur de la première génération de <i>Mingxing</i> ..... | 119        |
| 1.1.1 La mise en scène chez ZHANG Shichuan .....                      | 119        |
| 1.1.2 La mise en scène chez ZHENG Zhengqiu .....                      | 125        |
| 1.1.3 Le style de <i>Mingxing</i> et le film moral .....              | 128        |
| 1.2 Le cadrage de « deux personnes » chez SUN Yu.....                 | 130        |
| 1.3 Cadrage et signification .....                                    | 133        |

|       |   |            |
|-------|---|------------|
| 2     | Continuité de l'espace-temps et la mise en scène.....               | 136        |
| 2.1   | La mise en scène dans <i>La Divine</i> .....                        | 137        |
| 2.2   | Le mouvement de caméra et la mise en scène.....                     | 138        |
| III   | Le mouvement de caméra dans le film muet des années trente          |            |
|       | .....   | 141        |
| 1     | SUN Yu, le pionnier et le rationaliste .....                        | 143        |
| 1.1   | Caméra libérée.....   | 144        |
| 1.2   | Espace narratif .....   | 147        |
| 1.3   | Conception de l'espace chez SUN Yu .....                            | 151        |
| 2     | Fluidité dans l'image, une autre philosophie .....                  | 153        |
|       | <b>Chapitre IV : Trois tendances principales des années trente,</b> |            |
|       | <b>études approfondies .....</b>                                    | <b>160</b> |
| I     | Le film et le théâtre : étude sur <i>Deux sœurs</i> de ZHENG        |            |
|       | Zhengqiu .....  | 160        |
| 1     | Conception de <i>Yingxi</i> .....                                   | 163        |
| 1.1   | Le réalisme .....   | 163        |
| 1.2   | L'art dramatique.....   | 165        |
| 1.3   | Le jugement du rôle du réalisateur .....                            | 167        |
| 2     | Langage cinématographique .....                                     | 168        |
| 2.1   | Caractéristique fondamentale du langage cinématographique           | 169        |
| 2.2   | La conception de l'espace .....                                     | 171        |
| 2.2.1 | La centralisation sur scène .....                                   | 172        |
| 2.2.2 | Jouer à l'avant-plan .....  | 176        |
| 2.2.3 | Jouer face au public.....   | 180        |
| 2.2.4 | L'angle théâtral de prise de vue .....                              | 182        |
| 2.3   | La règle du montage.....  | 183        |
| 2.3.1 | La règle du montage fondée sur les dialogues .....                  | 184        |
| 2.3.2 | La rupture de l'espace .....  | 188        |
| II    | Modèle hollywoodien en Chine : analyse de <i>La Divine</i> de WU    |            |
|       | Yonggang .....  | 195        |
| 1     | Analyse du générique.....   | 196        |
| 2     | Analyse de l'image cinématographique .....                          | 199        |
| 2.1   | Image statique.....   | 199        |
| 2.2   | L'entrée dans un champ vide .....                                   | 201        |
| 2.3   | Utilisation de Gros plan .....                                      | 201        |
| 2.4   | Eclairage.....  | 202        |
| 2.5   | Décor .....   | 203        |
| 3     | Analyse de rhétorique .....   | 205        |
| 3.1   | « Cache » .....   | 205        |
| 3.2   | Répétition de l'image .....   | 206        |
| 3.2.1 | Paysage urbain : économie et répétition.....                        | 206        |
| 3.2.2 | Entrées et sorties de plan .....                                    | 207        |
| 4     | Analyse de métaphore.....   | 208        |

|   |            |
|---|------------|
| 4.1 Bas-relief en pierre.....   | 208        |
| 4.2 Paysage de la nuit de Shanghai.....   | 208        |
| 4.3 Plastique.....  | 210        |
| 4.4 Plongée et contre plongée.....  | 210        |
| 4.5 Eclairage.....  | 211        |
| <b>5 Analyse du Montage.....</b>  | <b>212</b> |
| 5.1 Modèle de montage.....  | 212        |
| 5.1.1 Montage par « transparence ».....   | 212        |
| 5.1.2 Montage Eisenstein.....   | 213        |
| 5.1.3 Caractère propre.....   | 213        |
| 5.1.4 Montage dans le plan.....   | 213        |
| 5.2 Analyse de séquence.....  | 214        |
| 5.2.1 Analyse de début du film.....   | 214        |
| 5.2.2 Filmer une conversation.....  | 216        |
| <b>III Film chinois et esthétique traditionnelle : Etude de FEI Mu et<br/>SHI Dongshan.....</b>           | <b>218</b> |
| 1 Etude sur SHI Dongshan.....   | 218        |
| 1.1 Image.....  | 219        |
| 1.1.1 Paramètre cinématographique.....  | 219        |
| 1.1.2 Rhétorique.....   | 221        |
| 1.2 Plan-séquence.....  | 224        |
| 1.3 Montage.....  | 226        |
| 2 Etude de FEI Mu.....  | 230        |
| 2.1 La pensée de FEI Mu sur l'esthétique du cinéma.....   | 230        |
| 2.1.1 La peinture chinoise et le film chinois.....  | 231        |
| 2.1.2 Dé-théâtralité.....   | 235        |
| 2.2 La femme dans la peinture: étude sur la femme comme symbole visuel<br>dans <i>Piété filiale</i> ..... | 239        |
| 2.2.1 La mère.....  | 240        |
| 2.2.2 La belle-fille.....   | 242        |
| 2.2.3 La jeune fille.....   | 245        |
| 2.2.4 La prostituée.....  | 246        |
| <b>Chapitre V : La « tradition » du cinéma chinois.....</b>   | <b>249</b> |
| <b>I L'opéra chinois et le cinéma chinois.....</b>  | <b>250</b> |
| 1 Le cinéma de l'esthétique classique des années quarante.....  | 251        |
| 1.1 Plan d'ensemble et plan avec la grande profondeur de champ.....                                       | 253        |
| 1.2 Plans en mouvement.....   | 256        |
| 2 Études des films d'opéra chinois.....   | 258        |
| 2.1 La conception spatiale.....   | 258        |
| 2.1.1 Un espace clos.....   | 259        |
| 2.1.2 La véracité et l'imagination.....   | 260        |
| 2.2 L'utilisation intense du travelling.....  | 264        |
| 2.3 Le montage dans la scène de dialogue.....   | 269        |
| 3 L'opéra chinois et le cinéma de l'esthétique classique... ..  | 270        |
| <b>II L'esthétique traditionnelle et le cinéma chinoise.....</b>  | <b>274</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>1 La théorie générale de l'esthétique chinoise .....</b>                                     | <b>276</b> |
| 1.1 Le sujet : la poésie exprime l'intention ou l'émotion .....                                 | 276        |
| 1.2 Le procédé artistique : <i>Fu, bi, xing</i> et le symbolisme.....                           | 277        |
| 1.3 L'imagination esthétique : la « poésie » .....  | 278        |
| <b>2 Etudes de l'esthétique traditionnelle au cinéma chinois</b>                                | <b>282</b> |
| 2.1 Le montage ou le plan-séquence .....  | 284        |
| 2.2 La métaphore et la métonymie dans le plan-séquence.....                                     | 287        |
| 2.2.1 Le symbole de l'ancienne muraille .....   | 288        |
| 2.2.2 Le <i>Bi</i> et <i>Xing</i> de l'ancienne muraille .....                                  | 290        |
| 2.3 <i>Yi-jing</i> et le plan-séquence .....  | 294        |
| <b>III La modernité et la « tradition » .....</b>   | <b>296</b> |
| <b>1 La « tradition » du cinéma chinois .....</b>   | <b>296</b> |
| <b>2 La modernisation du cinéma chinois .....</b>   | <b>299</b> |
| 2.1 Le mouvement de la « modernisation » chez la quatrième génération .....                     | 299        |
| 2.2 Le cinéma chinois entre dans sa période moderne avec la cinquième génération .....          | 303        |
| 2.3 La modernisation du cinéma chinois avec la sixième génération                               | 305        |
| <b>3 Le développement de la « tradition » dans le cinéma chinois présent .....</b>              | <b>308</b> |
| <b>Conclusion .....</b>   | <b>311</b> |
| <b>Filmographie .....</b>   | <b>320</b> |
| <b>Liste 1: Films muets chinois conservés et complets à La Cinémathèque Chinoise .....</b>      | <b>320</b> |
| <b>Liste 2 : Films muets chinois conservés et non-complets à La Cinémathèque Chinoise .....</b> | <b>323</b> |
| <b>Liste 3 : Films chinois parlants analysés dans la thèse</b>                                  | <b>326</b> |
| <b>Liste 4 : Films conservés muets et parlants avant 1937</b>                                   | <b>327</b> |
| <b>Bibliographie .....</b>  | <b>330</b> |

## Introduction

L'étude du cinéma muet chinois a presque été une lacune dans la recherche sur le cinéma en Chine après La Révolution Culturelle, mais elle est vite devenue un domaine intéressant pour les chercheurs ces dernières années. La recherche sur le cinéma chinois avant 1949 a commencé dès le début du gouvernement de P.R.C, mais elle est brusquement interrompue par La Révolution Culturelle. Auparavant la recherche sur le cinéma muet chinois se cantonnait à l'histoire et aux informations contenues dans des livres dont le plus important est *Histoire du cinéma chinois*<sup>1</sup> publié dans les années soixante. Les livres terminés dans les années quatre-vingt-dix, *Le cinéma muet chinois*<sup>2</sup> et *Le scénario du cinéma muet chinois*<sup>3</sup>, sont la continuation de cette recherche. La recherche culturelle est une perspective nouvelle dans ces dernières années. Elle s'intéresse à la culture du vieux Shanghai reflété par le cinéma, et elle donne des résultats importants dans un temps relativement court.

L'étude de l'esthétique du cinéma muet chinois est toujours faible. En outre, elle s'appuie surtout sur la narration et le contexte historique du film. L'analyse de l'image est très rare. En ce qui concerne les études systématiques de l'image dans ces films, il y a toujours une lacune. C'est la raison principale pour laquelle dans cette étude le langage cinématographique du cinéma muet chinois sera systématiquement étudié.

L'intention d'étudier le système de représentation du cinéma chinois muet vient d'une question du Mémoire de Master que l'auteur a consacré à un cinéaste chinois contemporain JIA Zhangke. Pour cette étude des recherches ont été faites sur l'importance de ses films en ce qui concerne la modernisation du cinéma chinois, un des sujets principaux dans le cinéma chinois depuis le début des années quatre-vingt. Plus intéressant, l'auteur a découvert la particularité de la représentation cinématographique, à la fois « moderne » et « traditionnelle », dans les films de

---

<sup>1</sup> 《中国电影发展史》(两卷), 程季华主编, 北京: 中国电影出版社, 1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.

<sup>2</sup> 《中国无声电影》, 中国电影资料馆编, 北京: 中国电影出版社, 1996。

*Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque Chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

<sup>3</sup> 《中国无声电影剧本》, 中国电影资料馆编, 中国电影出版社, 北京, 1996。

*Le scénario du cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque Chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

JIA Zhangke. C'est sur les définitions de « modernité » et de « tradition » du cinéma chinois que l'auteur n'a pas pu trouver de réponse assez claire dans les études existantes sur le cinéma chinois.

En 1979, après une longue période de fermeture, quand la Chine ré-ouvrit ses portes au monde, les cinéastes chinois se sont préoccupés de la condition de l'arriération du cinéma chinois face au cinéma d'autres pays. Cette inquiétude s'est manifestée en 1979 dans un article intitulé *La modernisation du langage cinématographique*<sup>4</sup>. Après cet article écrit par les cinéastes de la quatrième génération<sup>5</sup>, le monde du cinéma fut inondé par la fièvre de la théorie occidentale dans le but de « moderniser » le cinéma chinois. Toutes les écoles du « moderne » et de « l'avant-garde » occidentale dans le domaine du cinéma vont être étudiées simultanément pendant cette période d'explosion culturelle en Chine. Il faut mentionner que le terme « d'avant-garde » ou de « cinéma moderne » est d'une grande confusion, car la communication entre le cinéma chinois et le cinéma des autres mondes a été interrompue pendant une trentaine années.

Cette fièvre dont le début se caractérise par la recherche sur l'ontologie et les caractéristiques esthétiques des films a duré presque vingt ans. La quatrième génération critique l'influence du théâtre sur le cinéma chinois, et la considère comme une cause principale de l'arriération du

---

<sup>4</sup>ZHANG Nuanxin and LI tuo, "The Modernization of Film Language", ( *La modernisation du langage cinématographique* ), translated by HOU Jianping, SEMSEL George S., XIA Hong and HOU Jianping, *Chinese Film Theory : A Guide to the New Era*. New York: Praeger, 1990.

<sup>5</sup> Le système des « générations » a été créé dans les études des films de CHEN Kaige et ZHANG Yimou ; c'est à partir des années quatre-vingt, que l'on définit a posteriori ce système.

La première génération est celle des réalisateurs qui commencent à réaliser leurs premiers films dans les années 1910 et 1920. Les réalisateurs représentatifs de cette génération sont HONG Shen, HOU Yao, SHI Dongchuan, ZHANG Shichun, ZHENG Zhengqiu, etc.

La deuxième génération, celle dont les premiers films sont tournés dans les années 1930-1940, est celle de CAI Chusheng, FEI Mu, BO Wancang, ZHU Shilin, SUN Yu, et WU Yionggang, YUAN Muzhi, etc.

La troisième génération, qui commence à réaliser entre 1949 et 1966 (entre l'établissement de la République Populaire de Chine et le début de la Révolution Culturelle), est celle de CUI Wei, LIN Zhifeng, SHEN Fu, SHI Hui, SHUI Hua, XIE Jin, et XIE Tieli, etc.

La quatrième génération fait ses études de cinéma avant la Révolution Culturelle et commence à réaliser dans les années quatre-vingt. Les réalisateurs représentatifs de cette génération sont : HU Bingliu, HUANG Shuqin, WU Tianming, et WU Yigong, etc.

Les représentants de la cinquième génération commencent à réaliser également dans les années quatre-vingt ; en revanche, ils ont fait leurs études après la Révolution culturelle, c'est-à-dire après 1976 : CHENG Kaige, HUANG Jianxin, LI Shaohong, SHUN Zhou, TIAN Zhuangzhuang, ZHANG Yimou.

Les réalisateurs de la sixième génération sont GUAN Hu, JIA Zhangke, JIANG Wen, LOU Ye, WANG Xiaoshuai, ZHANG Ming, et ZHANG Yuan, etc.

Ce système des « générations » a posé des problèmes pour définir la sixième génération ; il n'est plus valide au-delà de celle-ci.



cinéma chinois en face des films occidentaux dans les années quatre-vingt, et envie de moderniser le langage cinématographique et veut construire un nouveau concept du cinéma.

Cette tendance s'achèvera rapidement par le succès de la cinquième génération dès 1984<sup>6</sup>. Dans les études portant sur le cinéma de la cinquième génération, le terme « modernisme » revient souvent. Dans ce cadre, le « modernisme » vient en opposition à une tradition du cinéma chinois qui considérait le cinéma comme une sorte de théâtre et un outil au service d'une idéologie (l'écriture est un outil de doctrine). La recherche sur la modernisation du cinéma chinois se tient à l'écart de l'ontologie du cinéma, et s'attache à la culture et l'idéologie jusqu'à aujourd'hui.

Il reste de nombreuses questions sur la modernisation du cinéma chinois. Puisque ni les cinéastes chinois, ni les critiques n'ont pas suffisamment réfléchi sur la « tradition » du cinéma chinois, comment peut-on définir la « modernité » du cinéma chinois ? Est-ce la même question dans le contexte du cinéma occidental et dans le contexte du cinéma chinois ? Est-ce que le cinéma chinois a eu une période « classique », condition nécessaire d'existence d'une période « moderne » ? S'il existe une tradition du cinéma chinois, quelle est-elle, et quand se forme-t-elle ? Existe-t-il une particularité dans cette « tradition »<sup>7</sup> qui la distingue des films des autres pays ?

Plus important, que doit-on penser sur la « tradition » dans le cinéma chinois. Pendant la fièvre de la « modernisation » du cinéma occidental, la « tradition » dans le cinéma chinois est chargée davantage de sens négatif. Par conséquent, peu de cinéastes chinois ont fait de recherches dans ce domaine. C'est pourquoi, on dit que la théorie chinoise du cinéma n'existe pas.

Cette thèse ne peut pas répondre à toutes les questions que l'on a posées. Elle étudie le système de représentation du cinéma chinois muet, les films dans la première période de l'histoire du cinéma chinois, pour être un commencement de recherche sur la « tradition » du cinéma chinois au niveau de l'ontologie du cinéma.

---

<sup>6</sup>1984 : L'année de distribution de *La Terre jaune (Huang tu di)* de CHEN Kaige.

<sup>7</sup> La tradition de *Ying-xi* souligne l'influence hollywoodienne et la théâtralité dans le cinéma chinois dès sa naissance. Dans cette recherche, nous ne la considérons pas comme la « tradition » du cinéma chinois qui peut se distinguer du cinéma des autres pays.

## 1 Corpus

Nos études sur le cinéma muet chinois s'appuient sur l'image et le système de représentation des films, par conséquent, la matière est limitée aux films muets qui sont complets et préservés à La Cinémathèque Chinoise à Beijing dans un très bon état de conservation.

Le film chinois est né en 1905. Il s'agit d'un enregistrement cinématographique de l'opéra de Pékin. La première fiction chinoise est tournée en 1913 à Shanghai. Depuis le début des années vingt, la production du cinéma a été bien développée dans cette ville. Malheureusement, la plupart des films antérieurs à 1949 ont été perdus, ou brûlés systématiquement par le nouveau Gouvernement. Ce ne sont que les films de « gauche » qui ont été préservés dans La Cinémathèque Chinoise à Beijing. Ces dernières années, La Cinémathèque a commencé à rassembler d'anciens films, et quelques films sont retrouvés à l'étranger.

Quant au corpus de cette recherche, 23 films muets complets (ou presque complets) produits entre 1922 et 1937<sup>8</sup> ont été étudiés. Parmi ces 23 films, quelques films possèdent quelques minutes de fragments sonores, pour présenter une chanson ou un bruit. Comme cela ne change pas beaucoup du style « muet », on les considère aussi comme films muets. Le premier film muet préservé et restauré s'intitule *Romance d'un marchand ambulant* ( *Laogong zhi aiqing*, ZHANG Shichuan, court-métrage) . Il date de 1922. C'est aussi le seul court-métrage visible aujourd'hui. Les derniers sont deux films qui datent de 1935, *La force morale de la nation* (*National Customs, Guo feng*) de ZHU Shilin et *Piété filiale* (*The Song of China, Tian Lun*) de FEI Mu. En raison de manque financier, les films muets complets qui sont conservés dans La Cinémathèque à Hongkong et dans d'autres pays<sup>9</sup> ne sont pas étudiés.

On analyse aussi des films parlants qui sont produits avant 1937. Il y a deux raisons pour ce choix. Premièrement, la plupart des films muets en réserve à La Cinémathèque ont été produits entre 1931 et 1937 lors du passage du muet au parlant. Au cours de cette période les deux types

---

<sup>8</sup> Voir filmologie : **liste 1. les films muets chinois complets et conservés à la cinémathèque Chinoise de Beijing.** Il existe des fragments de certains autres films à la cinémathèque de Beijing, Voir filmologie : **liste 2. Films chinois muets conservés non-complets à la cinémathèque Chinoise de Beijing.**

<sup>9</sup> Il n'existe que très peu de films chinois muets qui sont conservés dans la cinémathèque de Hongkong et Etats-Unis. L'auteur n'a pas d'information formelle pour l'instant, mais, le Japon et la Russie ayant emporté des films chinois à la fin de la deuxième guerre mondiale est-ce que leurs cinémathèques ont des films chinois muets dans leurs collections ?, . Si oui, combien en ont ils ?

de productions se partagent le même concept du cinéma. En plus, de nombreux films muets ont été perdus ou détruits. Il reste seulement une vingtaine de films muets sur plusieurs centaines produits. Les films parlants qui coexistent avec les films muets forment un complément pour mieux comprendre « l'art du muet » des années trente à Shanghai.

Pour étudier l'influence du muet sur le cinéma chinois subséquent, des recherches générales sur les films des années quarante et le film de l'opéra traditionnel après 1949 ont été faites. L'étude du cinéma classique des années quarante<sup>10</sup> fait partie de la recherche des réalisateurs du cinéma muet, dont la plupart continuent à produire des films parlant et à perfectionner professionnellement leur technique. L'analyse des films d'opéra chinois nous permet de faire une comparaison entre le cinéma d'opéra et le cinéma narratif, d'envisager les effets de l'opéra dans le cinéma. Comment les réalisateurs chinois dénouent-ils la contradiction entre le réaliste et l'impressionniste, l'un étant l'essence de l'image cinématographique, l'autre le critère de l'esthétique classique chinoise, et d'explorer enfin la particularité du cinéma chinois narratif par comparaison au cinéma d'autres pays.

## **2 Objet de l'étude**

L'objet principal de cette étude sur le cinéma muet chinois est : Identification des principales évolutions des films muets chinois au niveau du système de représentation cinématographique. Pour valoriser l'étude du langage du cinéma muet chinois, nous chercherons la réponse aux deux questions ci-dessous:

- A. Existe-t-il une « tradition » dans le cinéma chinois muet qui influence le cinéma chinois subséquent.
- B. Existe-t-il une spécificité du film chinois muet ou du film chinois subséquent par comparaison avec d'autres pays ?

---

<sup>10</sup> De ce peu de films des années quarante qui restent aujourd'hui, nous pouvons trouver deux tendances claires. Le cinéma narratif hollywoodien en est une. Une autre tendance est la recherche de l'esthétique traditionnelle dans le film chinois, incarnée par FEI Mu, BO Wancang, SHI Dongshan et ZHU Shilin. Nous l'appellerons: Le cinéma d'esthétique classique chinoise ou le cinéma classique.

### 3 Méthode

Pour identifier les principales évolutions des films muets chinois au niveau du système de représentation cinématographique, la méthode de recherche principale sera celle qui a été utilisée par David Bordwell dans son livre *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of production to 1960*<sup>11</sup>, avec laquelle il analyse le cinéma classique hollywoodien. Les films muets chinois conservés seront étudiés selon trois plans :

- A. la technique cinématographique
- B. en référence à trois systèmes de cinéma : la narration, le temps cinématographique et l'espace cinématographique
- C. enfin la relation entre les systèmes

On utilise aussi la théorie à origine française du cinéma, La Politique d'Auteur. Dans des études approfondies sur le cinéma chinois muet des années trente, on cherchera les styles différents chez les metteurs en scène.

Plus d'un millier de films muets ont été produits entre 1905 et 1937, mais de nombreux films ont été perdus ou détruits. Essayer d'identifier les évolutions principales des films muets chinois au niveau du langage cinématographique avec vingt-trois films préservés parmi plus d'un millier représente un certain risque. Pour être sérieux et minutieux dans la recherche, on analysera précisément l'image et le montage de ces vingt-trois films. À partir de cette analyse fondamentale, une synthèse sera faite et nous chercherons le principe qui se dégage du point de vue de la représentation cinématographique. Il serait dangereux d'aller plus loin pour décrire exactement le style du cinéma muet chinois. C'est la raison pour laquelle notre étude du cinéma chinois muet s'arrête, après les études générales sur la mise en scène et le mouvement de caméra, sur le style formé chez les cinéastes chinois. La méthodologie dans cette étude pourrait paraître

---

<sup>11</sup> BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.

simple et directe, cependant, celle-ci est retenue afin d'assurer l'objectivité et la fidélité nécessaires à la recherche académique.

Une méthode complémentaire consistera à s'intéresser à l'esthétique chinoise traditionnelle. Plusieurs théoriciens l'ont appliquée aux études consacrées aux films chinois. Cependant cette approche n'est pas totalement mature et nous chercherons à l'améliorer sur deux voies. La première est la théorie générale de l'esthétique chinoise traditionnelle qui s'appuie principalement sur la conception de la « poésie ». La deuxième consiste en études comparatives de la peinture chinoise, l'opéra traditionnel et l'art du film qui s'appuie principalement sur la conception de « xu » et « shi »<sup>12</sup>.

#### **4 Plan du travail**

Cette étude sur le langage cinématographique du cinéma muet chinois se compose de cinq chapitres. La première partie de la thèse se consacre au problème de la méthode. Nous présenterons l'état actuel des études sur le cinéma muet chinois et les théories principales chinoises du cinéma. Bien que la théorie chinoise du cinéma ne soit pas assez systématique, en comparaison avec la théorie occidentale du cinéma, la pensée du cinéaste chinois est riche et originale. On introduit ici trois théories importantes du cinéma : la théorie de *Yingxi*, la théorie de « montage et Fu, bi, xing » et la théorie de « représentation en plan unique » ; les acquis des cinéastes à travers leurs expériences professionnelles seront aussi synthétisés. En comparaison avec le faible nombre de films muets préservés, il existe beaucoup de journaux et de revues sur le cinéma avant 1949. C'est une source riche pour les études du cinéma muet chinois.

Le deuxième chapitre étudie le cinéma muet chinois avant 1930s. Les films muets chinois qui ont été conservés sont peu nombreux. Bien que dans cette thèse l'analyse porte sur une trentaine

---

<sup>12</sup> Le sens que dégagent les formes stimule l'imagination. Mais un état poétique ne peut être visualisé que par instants ; en conséquence, chaque tentative pour créer à l'écran un « état poétique » doit aussi prendre en considération la nature fugitive de cet état. Pour rendre perceptible un état poétique visualisable, on utilise des images et des formes concrètes (shi). Pour transmettre un état poétique non visualisable, on doit saisir le sens au-delà des mots et le pénétrer grâce à l'imagination (xu).

de films qui ont été préservés, ceci ne reflète pas la situation totale des films muets chinois. Il est nécessaire de faire une brève description de la progression du développement, ainsi qu'une description ordonnée de la première période du cinéma chinois. En conséquence, l'exposé sur l'histoire du cinéma muet chinois se fera par une approche sur les trois aspects suivants: l'industrie cinématographique, l'esthétique et la technologie.

Ensuite, nous analyserons précisément un court-métrage et cinq long-métrages conservés des années vingt. *Romance d'un marchand ambulant* ( Laogong zhi aiqing, ZHANG Shichuan, 1922, court-métrage), *Un collier de perles* ( Yi chuan zhen zhu, LI Zheyuan, HOU Yao, 1925), *La Rose de Pu shui* (Histoire de la chambre de l'ouest, Xi xiang ji, HOU Yao, 1927), *S'embrasser de nouveau* ( Qing hai chong wen, XIE Yunqing, 1928), *Mon fils est un héros* (Er zi ying xiong, YANG Xiaozhong, CHEN Zhiqing, 1929), *Une orpheline* ( Xue zhong gu chu, ZHANG Huimin, ZHOU Juanmin, 1929). L'analyse de *Romance d'un marchand ambulant* se concentre sur l'image et le montage, c'est le film le plus ancien parmi les films chinois qu'on peut voir aujourd'hui. L'étude autour de ces cinq long-métrages est une synthèse qui se divise en quatre aspects : - l'image, - le mouvement de caméra, - le système de continuité et - l'intertitre et la narration.

Le chapitre III est une étude générale sur le cinéma muet chinois des années trente. L'histoire du cinéma muet des années 30 est basée sur la période de 1930 à 1937, où les films muets coexistent avec les films parlants. Dans ces années-là, l'art du cinéma muet entre dans son âge d'adulte. Parmi les films muets conservés, la plupart sont produits dans les années 30. En raison de la coexistence des films muets et des films parlants, apparaissent des films muets avec des éléments sonores.

Après une présentation de la fondation de l'industrie et l'histoire du cinéma muet chinois des années trente, nous ferons la recherche sur la mise en scène et le mouvement de caméra chez les cinéastes importants dans cette époque de muet. L'étude de la mise en scène s'appuiera sur les évolutions principales au niveau du cadrage et de la construction de scène. La recherche sur le mouvement de caméra est classifiée par les deux philosophies sur l'espace-temps : SUN Yu représente une conception rationaliste occidentale, tandis que FEI Mu garde la philosophie chinoise traditionnelle.

Nous ferons une étude approfondie du cinéma muet chinois des années trente dans le Chapitre IV. Elle sera consacrée aux trois styles esthétiques principaux des années trente. ZHENG Zhengqiu forme un style très spécial que nous appelons le « théâtre filmé ». C'est avec les films de WU Yonggang et SUN Yu que se manifeste un autre style où l'on voit l'influence profonde d'Hollywood dans le cinéma chinois. La troisième école est l'esthétique traditionnelle dans le film chinois. Elle est représentée par les metteurs en scène comme SHI Dongshan, BO Wangchang et FEI MU, etc.

L'étude sur FEI Mu, un des cinéastes les plus importants dans l'histoire du cinéma chinois, permettra de décrire sa pensée sur l'esthétique cinématographique et les spécificités nationales du cinéma chinois, et ainsi qu'une analyse de la femme comme symbole visuel dans son seul film muet conservé *Piété filiale* (La chanson de Chine, Tian lun, 1935).

Pour valoriser notre recherche sur le cinéma muet chinois et poursuivre la tentative d'intégrer l'esthétique chinoise dans le cinéma chez des cinéastes comme FEI Mu, SHI Dongshan et BO Wangchang, le dernier chapitre se poursuivra avec les études des films parlants des années quarante et les films d'opéra chinois traditionnels après 1949, toujours dans le cadre d'une analyse de l'image.

De ce peu de films des années quarante qui restent aujourd'hui, nous chercherons la continuation de la tendance de l'esthétique traditionnelle dans le film parlant. À cause du manque de sources, nous ne pouvons pas effectuer une analyse systématique sur les réalisateurs comme SHI Dongshan, ZHU Shilin chez qui se traduit cette tendance esthétique. Les films de BO Wangchang sont relativement mieux conservés. On trouve aujourd'hui encore des films parlants comme *L'engagement militaire de Mulan* (*Mulan cong jun*, 1939), *La famille* (*Jia*, 1941) (Une mise en scène collective de 8 réalisateurs), *La fille du pêcheur* (*Yu Jia nv*, 1943), *Le rêve dans le pavillon rouge* (*Hong lou meng*, 1944), parmi lesquels *La famille* et *Le rêve dans le pavillon rouge* montrent une maturité artistique. Nous prenons ces deux films comme objet d'étude principal pour faire un bilan des caractéristiques du langage des films qui incarnent l'esthétique classique chinoise.

Nous choisissons des films d'opéra de la période éclatante des années 50 et 60 et des opéras modèles de La Révolution Culturelle. L'opéra de Pékin *La larme de la colline nue* (joué par CHENG Yanqiu et mis en scène par WU Zuguang en 1956) est un exemple du cinéma d'opéra des années 50 et 60<sup>13</sup>. Quant aux opéras modèles, deux films en sont exemplaires, *La lanterne rouge* (*Hongdeng ji*, CHENG Yin 1970) et *Shajia bang* (*Shajia bang*, WU Zhaoti, 1971)<sup>14</sup>. Pour l'antithèse du cinéma d'opéra chinois, on choisit le film d'opéra hongkongais des années soixante-dix, *La fleur de la princesse* (*Dinv hua*, WU Yusen, ou John woo, 1976). De surcroît, nous prenons le film d'opéra Yue, *La légende de la vouivre blanche* (*Baishe zhuan*, FU Chaowu, 1981) comme un exemple du cinéma d'opéra d'après la Révolution Culturelle.

Après les études de la tendance de l'esthétique classique dans les films des années quarante et les films d'opéra traditionnelle, il est nécessaire de prendre connaissance de la théorie de l'esthétique chinoise traditionnelle si nous voulons approfondir notre recherche sur la particularité du cinéma chinois. En Chine, les études esthétiques les plus profondes sont plutôt un savoir de la méditation et de la contemplation. Il n'y a pas de système strict sur la théorie de l'esthétique chinoise. Elle se compose plutôt d'études sur les catégories des arts concrets, y compris la poésie, la calligraphie et la peinture, etc.

L'étude autour de la poésie est plutôt la théorie de l'esthétique et de la philosophie chinoise. De fait, c'est le même système dans la critique de la peinture, la calligraphie et la poésie. Le lien entre la calligraphie et l'écriture poétique semble direct et naturel, celui qui unit cette dernière à la peinture ne l'est pas moins aux yeux d'un chinois. Même si les connaissances parmi eux s'influencent, les études des poèmes restent toujours le savoir dominant. Il y a une influence

---

<sup>13</sup> On trouve aussi de bons films des opéras locaux comme par exemple, deux opéras de Yue *LIANG Shanbo et ZHU Yingtai* (joué par YUAN Xuefen, mis en scène par SANG Hu et HUANG Sha en 1953) et *Le rêve dans le pavillon rouge* (joué par XU Yulan et WANG Wenjuan, mis en scène par CEN Fan en 1962) et un opéra de Wan *Le couple de déesse* (joué par YAN Fengying et WANG Shaofang, mis en scène par SHI Hui en 1955)

<sup>14</sup> Les huit opéras modèles (opéras révolutionnaires) de la Révolution Culturelle sont : *La lanterne rouge* (*Hongdeng ji*, 1970), *La prise de la montagne du Tigre* (*Zhiqu we ihushan*, 1970), *La détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun*, 1971), *Shajia bang* (*Shajia bang*, WU Zhaoti, 1971), *Attaque surprise sur le régiment du Tigre blanc* (*Qixi baihushan*, 1972), *La fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü*, ballet, 1972), *Ode au longjiang* (*Huanghe*, 1972), *La port* (*Haigang*, 1972). A cette liste de huit, on peut ajouter : *La montagne aux azalées* (*Du juan shan*, XIE Tieli, 1974), *La Baie des rochers* (*Pan shi wan*, XIE Jin, 1976) et *Ode au mont Yimeng* (*DONG Shanhe*, 1976). Pendant plusieurs années, la radio, la télévision, les écrans ont exclusivement diffusé ces œuvres modèles. C'est seulement à partir de 1974 qu'on a pu entrevoir un début de renouveau du cinéma chinois. cf. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p 244.



importante de l'opéra traditionnel sur le cinéma chinois, cependant, les études de l'opéra se situent dans un niveau inférieur. Il y a très peu de connaissance sur la scène qui soit utilisable dans le domaine du cinéma. En conséquence, on utilise « poésie », terme essentiel dans le domaine de l'esthétique traditionnelle, pour inclure le savoir de l'esthétique chinoise traditionnelle. Pour établir un système, les différentes catégories d'études de la « poésie » sont définies par les recherches sur le sujet, le procédé artistique et le style. Il faut mentionner le fait que les études sur la poésie chinoise qui portent sur le style sont consacrées non seulement au style du poème mais aussi à l'imagination esthétique autour du poème.

Dans le procédé artistique, on se concentre sur la relation entre le plan-séquence et la rhétorique cinématographique. La tradition d'utiliser le plan-séquence dans le cinéma de style « poésie » indique qu'il existe un rapport entre le plan-séquence et l'esthétique chinoise. On analysera un plan-séquence représentatif dans le film de JIA Zhangke, car ses films sont plus connus en France, pour expliquer comment le *bi* et *xing* fonctionnent dans le plan-séquence, et pourquoi le plan-séquence, en comparaison avec le système de montage, favorise d'avantage la « poésie » dans le niveau de l'imagination esthétique. Cela rapproche l'idée de la sémiologie, puisque dans la poésie chinoise, on exprime l'émotion et la philosophie à travers un réseau de symboles en utilisant la métaphore et la métonymie.

À la fin de chapitre V, nous essaierons de répondre notre question sur la spécificité et la « tradition » du cinéma chinois. Nous définirons la « tradition » du cinéma chinois et la « modernisation » du cinéma chinois après les années quatre-vingt, chez les cinéastes de la quatrième, la cinquième et la sixième génération. D'ailleurs, nous méditerons la question sur le développement de la « tradition » dans le cinéma chinois présent.

# Chapitre I : Problème de méthode

## I État actuel d'étude sur le cinéma muet chinois

### 1 Les Films

Actuellement on ne connaît pas le nombre exact de films qui ont été produits entre 1905 et 1937. Le livre *Histoire du cinéma chinois*<sup>15</sup>, l'étude faisant le plus autorité sur l'histoire du cinéma chinois avant 1949, énumère plus d'un millier de titres de films muets. Mais on n'est pas sûr que cette liste inclut tous les films muets, car les documents sur le cinéma chinois ont beaucoup été perdus. Un livre récent *Industrie du cinéma chinois de la première période hors de Shanghai* » donne des chiffres sur les films chinois produits entre 1923 et 1937 : 1032 films à Shanghai, et 67 films hors Shanghai<sup>16</sup>. Il est regrettable que l'on ne puisse pas distinguer le nombre de films muets et parlants entre 1929 et 1937 dans cette étude.

De nombreux films muets ont été perdus ou détruits en raison de la guerre avant 1949 et de la ligne politique au début de PRC après 1949. Le nouveau gouvernement de PRC considère le cinéma comme l'outil important pour propager le communisme, donc il faut détruire les films du capitalisme qui ont été produits avant 1949. Il reste seulement très peu de films muets considérés comme films de la classe prolétarienne de la "vieille" Chine. On trouve actuellement vingt-trois films muets complets<sup>17</sup> transposés en DVD. Il existe des fragments de certains autres films à La Cinémathèque Chinoise à Beijing<sup>18</sup>. Au cours de cette période le premier film muet complet et

---

<sup>15</sup> 《中国电影发展史》(两卷),程季华主编,北京:中国电影出版社,1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois,1963.

<sup>16</sup> 刘小磊,《中国早期沪外地区电影业的形成(1896-1949)》,北京:中国电影出版社,2009。

LIU Xiaolei, *Industrie du cinéma chinois de la première période hors de Shanghai*. Beijing: Edition du cinéma chinois, 2009.

<sup>17</sup> Voir filmologie : liste 1. **les films muets chinois complets et conservés à la cinémathèque Chinoise de Beijing**  
C'est le nombre de films muets complets que l'auteur a trouvé pour l'instant.

<sup>18</sup> Voir filmologie : liste 2. **Films chinois muets conservés non-complets à la cinémathèque Chinoise de Beijing.**

préservé s'intitule *Romance d'un marchand ambulant* (Love Story of a Labor, Laogong zhi aiqing). Il date de 1922. Les derniers films muets sont deux films qui datent de 1935.

## 2 Les Textes

En comparaison avec le faible nombre de films muets préservés, il existe beaucoup de journaux et de revues sur le cinéma avant 1949. C'est une source riche pour les études du cinéma chinois muet. Le cinéma était un symbole de la mode à Shanghai. Mises à part les revues spécialisées d'information sur le cinéma et les journaux cinéphiles, on peut trouver aussi la présentation des films, les nouvelles vedettes et les critiques du cinéma dans les grands journaux de cette époque à Shanghai. La Bibliothèque de Shanghai garde tous les journaux et revues en chinois sur le cinéma dans son département de « Documents de l'époque moderne et contemporaine ». Les journaux et les revues publiés en langue étrangère sont gardés dans le département des « Anciens documents en langue étrangère ».

On a publié plus de trois cents revues sur le cinéma avant 1949 à Shanghai<sup>19</sup> dont les revues les plus importantes sont: « Revues de Yingxi » (Yingxi zazhi, fondé en 1921), « Etoile du matin » (Chenxing, 1922), « Revues de vedette » (Mingxing tekan, 1925), « Revues du cinéma chinois » (Zhongguo dianying zazhi, 1927), « Revue mensuelle du cinéma » (Dianying yuebao, 1928), « Vie du yingxi » (Yingxi shenghuo, 1930), « Art du cinéma » (Dianying yishu, 1932), « Son du cinéma » (Diansheng, 1932), « Cinéma moderne » (Xiandai dianying, 1933), « Cinéma de la jeunesse » (Qingchun dianying, 1934), « Hebdomadaire du cinéophile » (Yingmi zhoubao, 1934), et « Théâtre et cinéma » (Dianying xiju, 1936), etc. Les journaux possédant un supplément sur le cinéma sont : « Journal de Shanghai » (Shenbao), « Journal Shi » (Shibao), et « Journal du matin » (Chenbao), etc.

On peut trouver aussi plusieurs livres publiés après 1949 qui facilitent les études du cinéma chinois muet :

---

<sup>19</sup> Liste des revues du cinéma publiées avant 1949 à Shanghai, voir ZHANG Wei, *Ville• Cinéma• Média-Notes du cinéma de Mingong*. Shanghai : Edition de l'Université de Tongji, 2010.

《上海地区 1949 年前出版电影杂志一览表》，见张伟，《都市•电影•传媒 - 民国电影笔记》，上海：同济大学出版社，2010。

a. *Le cinéma muet chinois*, compilé et publié par La Cinémathèque Chinoise en 1996. C'est un recueil des textes importants publiés dans les années vingt et trente. Il collectionne 509 textes, et les classe en quatre parties: industrie du cinéma, acquis des cinéastes, critique et théorie, et histoire. Ce recueil change la composition des textes originaux pour être plus lisible, mais il garde le contenu original.

b. *Le scénario du cinéma muet chinois*, en trois volumes, compilé par La Cinémathèque Chinoise, et publié par l'Édition du cinéma chinois. C'est un recueil des scénarii du cinéma muet chinois. Il inclut le sommaire de l'histoire et le scénario original publiés dans les années vingt et trente, et aussi quelques scénarii réécrits par des intellectuels d'aujourd'hui reprenant les films préservés dans La Cinémathèque chinoise.

c. *Annuaire du cinéma chinois de 1934*, publié par le Gouvernement du Guomindang en 1934. C'est le livre qui fait le plus autorité sur les sources et les données sur l'industrie du cinéma chinois jusqu'en 1934. Il a inclus aussi beaucoup d'essais sur la théorie et la critique du cinéma à cette époque.

d. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980*. C'est un livre de deux volumes, dirigé par LUO Yijun, publié en 1992, qui sélectionne les textes les plus représentatifs de la théorie du cinéma chinois et de la pensée du cinéaste chinois. Le premier volume se consacre sur les articles d'avant 1949. Il y a un livre qui ressemble et qui s'intitule *Anthologie de la théorie du cinéma chinoise de cent ans, 1897-2001*, en deux volumes, édité par DING Yaping, publié en 2002. Cet ouvrage ajoute des nouveaux articles importants selon le standard d'aujourd'hui.

e. *Histoire du cinéma chinois*, deux volumes, publiés en 1963. C'est le livre le plus important sur l'histoire du cinéma chinois avant 1949. Même si la critique du film est influencée profondément par l'idéologie des années soixante en Chine, il reste l'étude la plus sérieuse et systématique sur les sources et les données du cinéma chinois dans sa première période. C'est un travail de groupe dont les membres, y compris des spécialistes chinois, russes et américains dans le domaine de l'histoire du cinéma, désignés par le Gouvernement de P.R.C. Il énumère les titres et les informations importantes des films chinois produits avant 1949. Mais comme beaucoup de documents sur le cinéma chinois ont été perdus et on n'est pas sûr que cette liste soit exhaustive.

f. *Histoire du cinéma muet chinois*, publié en 1996. C'est un livre spéciale sur le cinéma chinois muet qui reprend beaucoup d'éléments de *Histoire du cinéma chinois*, mais on y trouve de nouvelles recherches sur les documents du cinéma chinois muet, et les études sur le cinéma muet sont plus profondes et détaillées.

g. Il y a deux livres importants en langues étrangères sur l'histoire du cinéma chinois : *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China* (Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, 1972), rédigé par le cinéaste américain Jay LEYDA et *Le cinéma chinois* (3 Volumes, Paris : Alfred Eibel, 1977), rédigé par le cinéaste français Régis BERGERON.

### 3 Synthèses de la recherche sur le cinéma muet chinois

L'étude du cinéma chinois muet a représenté presque une lacune dans la recherche sur le cinéma en Chine pendant très longtemps, mais ces dernières années elle est vite devenue un domaine intéressant pour les chercheurs. Auparavant la recherche sur le cinéma chinois muet se cantonnait à l'histoire et aux informations contenues dans des livres dont les plus importants sont *Histoire du cinéma chinois*<sup>20</sup> et *Histoire du cinéma muet chinois*<sup>21</sup>. À la suite de la recherche sur la culture urbaine de Shanghai avant 1949, les études sur le cinéma à Shanghai, c'est-à-dire sur le cinéma chinois avant 1949, deviennent aussi un sujet important. Plusieurs livres ont été publiés les uns après les autres. En ce qui concerne les recherches sur le cinéma chinois muet, on peut les classer en trois groupes selon la méthode de recherche.

---

<sup>20</sup> 《中国电影发展史》(两卷), 程季华主编, 北京: 中国电影出版社, 1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.

<sup>21</sup> 郦苏元, 胡菊彬, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年。

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma muet chinois*. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

### 3.1 Recherche sur l'histoire du cinéma

Deux livres de ZHANG Wei *Le passé du cinéma - une autre histoire de la première période du cinéma chinois*<sup>22</sup> et *Ville• Cinéma• Média Notes sur le cinéma de Minguo*<sup>23</sup> s'appuient sur le contexte des films et sur les anecdotes des cinéastes. Ce sont des éléments complémentaires importants pour un livre sur l'histoire de la première période du cinéma chinois. L'auteur a travaillé dans la bibliothèque de Shanghai, et a fait une recherche scrupuleuse sur les anciens journaux et revues du cinéma.

*Industrie du cinéma chinois de la première période hors de Shanghai*<sup>24</sup> est une recherche sur l'industrie du cinéma chinois avant 1949. L'auteur choisit un angle original sur ce sujet pour étudier le cinéma hors de Shanghai. Bien que Shanghai soit la capitale du cinéma chinois avant 1949, d'autres villes produisent aussi une petite quantité de films. Plus important, les projections sont un grand business dans les autres villes hors Shanghai.

*Cinéma occidental et cinéma chinois de la première période : 1920-1930*<sup>25</sup> est une recherche sur l'échange et l'influence entre le cinéma chinois et le cinéma occidental dans les années vingt. Il décrit quantité d'événements historiques relatifs à l'influence du cinéma français et Hollywoodien sur le cinéma chinois, au niveau du genre et de la narration du film.

---

<sup>22</sup> 张伟, 《前尘影事 - 中国早期电影的另类扫描》, 上海:上海辞书出版社, 2004。

ZHANG Wei, *Le passé du cinéma- une autre histoire du cinéma chinois de sa première période*. Shanghai: Edition de dictionnaire de Shanghai, 2004.

<sup>23</sup> 张伟, 《都市•电影•传媒 - 民国电影笔记》, 上海: 同济大学出版社, 2010。

ZHANG Wei, *Ville• Cinéma•Média-Notes du cinéma de Minguo*. Shanghai: Edition de l'Université de Tongji, 2010.

<sup>24</sup> 刘小磊, 《中国早期沪外地区电影业的形成 ( 1896 - 1949 ) 》, 北京: 中国电影出版社, 2009。

LIU Xiaolei, *Industrie du cinéma chinois de la première période hors de Shanghai*. Beijing: Edition du cinéma chinois, 2009.

<sup>25</sup> 秦喜清, 《欧美电影与中国早期电影 : 1920-1930》, 北京: 中国电影出版社, 2008。

QIN Xiqing QIN, *Le film occidental et le film chinois dans la première période : 1920-1930*. Beijing : Edition du cinéma chinois, 2008.

### 3.2 Recherche sur média et culture

Cet angle de recherche sur le cinéma chinois est la tendance principale de ces dernières années. Celle-ci est animée par les chercheurs chinois-américains ZHANG Yingjin et ZHANG Zhen qui s'intéressent à la culture urbaine de Shanghai dans les années trente et quarante (on dit aussi le grand Shanghai, ou le vieux Shanghai). Les cinéastes de la Chine continentale renforcent ensuite cette tendance. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (2005)<sup>26</sup> de ZHANG Zhen est le livre publié le plus tôt et le plus influent. Les autres livres importants sont : *Nostalgie du cinéma : Hollywood • vieux Shanghai • nouveau Taipei* (2006)<sup>27</sup>, *Histoire de deux villes: la politique et la culture du cinéma chinois de la première période* (2008)<sup>28</sup>, *De la révolution à la république: changement de littérature, cinéma et culture à la fin de la dynastie Qing* (2009)<sup>29</sup>, etc.

### 3.3 Analyse du film

Le livre *Epoque culturelle du film noir et blanc: lecture expliquée des films préservés entre 1922 et 1936*<sup>30</sup> (2009) analyse les 36 films préservés entre 1922 et 1936 dont la plupart sont des films muets. L'analyse porte sur l'image, la narration et le contexte culturel, etc. L'étude de

---

<sup>26</sup> ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

<sup>27</sup> [美]张英进, 《电影的世纪末怀旧 - 好莱坞•老上海•新台北》, 长沙: 湖南美术出版社, 2006。

ZHANG Yingjin, *Nostalgie du cinéma : Hollywood • vieux Shanghai • nouveau Taipei*. Changsha: Edition de beaux-arts de Hunan, 2006.

<sup>28</sup> [美]傅葆石著, 刘辉译, 《双城故事: 中国早期电影的文化政治》, 北京大学出版社, 北京, 2008。

FU Baoshi, traduit en chinois par LIU Hui, *Histoire de deux villes: la politique et la culture du cinéma chinois de la première période*. Beijing: Université de Beijing, 2008.

<sup>29</sup> 陈建华, 《从革命到共和: 清末至民国时期文学、电影与文化的转型》, 桂林: 广西师范大学出版社, 2009。

CHEN Jianhua, *De la révolution à la république: changement de littérature, cinéma et culture à la fin de la dynastie Qing*. Guilin: Université normale de Guangxi, 2009.

<sup>30</sup> 袁庆丰, 《黑白胶片的文化时代: 1922 - 1936 年中国早期电影现存文本读解》, 上海: 上海三联书店, 2009。

YUAN Qingfeng, *Epoque culturelle du film noir et blanc: lecture expliquée des films préservés entre 1922 et 1936*. Shanghai: Edition de Trois unions de Shanghai, 2009.

chaque film est indépendante, on peut voir que l'auteur n'a pas l'intention de chercher le système de représentation du cinéma chinois des années vingt et trente.

En conclusion, les études du cinéma chinois muet se concentrent essentiellement sur deux perspectives, historique et culturelle. La recherche sur l'histoire du cinéma chinois avant 1949 a commencé au début du gouvernement de P.R.C, mais elle est interrompue par la Révolution Culturelle. Les livres terminés dans les années quatre-vingt, *Le cinéma muet chinois*, *Le scénario du cinéma muet chinois* et *Histoire du cinéma muet chinois* », sont la continuation de *Histoire du cinéma c hinois*(CHENG Jihua, 1963). Quelques livres d'entre eux utilisent les nouvelles méthodes de recherche pour approfondir l'étude de l'histoire du cinéma chinois muet. La recherche culturelle est une perspective nouvelle dans ces dernières années. Elle s'intéresse à la culture du vieux Shanghai reflétée par le cinéma, et elle donne des résultats importants dans un temps relativement court. L'étude de l'esthétique du cinéma chinois muet est toujours faible. En outre, elle s'appuie surtout sur la narration et l'histoire du film. L'analyse de l'image du cinéma chinois muet est très rare. En ce qui concerne les études systématiques de l'image, il y a toujours une lacune. C'est la raison principale pour laquelle dans cette thèse le langage cinématographique du cinéma chinois muet sera systématiquement étudié.



## **II Théories chinoises du cinéma**

Bien que la théorie chinoise du cinéma ne soit pas assez systématique, en comparaison avec la théorie occidentale du cinéma, la pensée du cinéaste chinois est riche et originale. On introduit ici trois théories importantes du cinéma, et les acquis des cinéastes à travers leurs expériences professionnelles seront aussi synthétisés.

Même si le cinéaste chinois connaît l'art du cinéma par le film occidental au début de l'histoire du cinéma chinois, l'influence de l'opéra et de la littérature chinoise, de la peinture et des poèmes chinois, se manifeste au fur et à mesure dans le domaine du cinéma. Est-ce que le film chinois se forge un système spécial de représentation ? Existe-t-il une esthétique chinoise du cinéma ? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord analyser les idées qui guident les cinéastes et les théories principales dans l'histoire du cinéma chinois.

Il faut attirer l'attention sur le fait que la rupture de l'esthétique du film chinois dans la Chine continentale n'a pas lieu au moment de la fondation de la République populaire de Chine, mais à la période de la révolution culturelle. Beaucoup de films tournés après 1949 renouent avec la tradition esthétique qui s'était déjà affirmée dans les années trente et quarante. C'est dans les années cinquante et soixante que le cinéaste chinois étudie sérieusement l'esthétique traditionnelle chinoise dans le domaine du cinéma.

# 1 Théorie de *Yingxi*

## 1.1 Présentation de la théorie

La théorie de *Yingxi* est une synthèse de la critique du cinéma dans la première période de l'histoire du cinéma chinois. Elle se forme à partir de deux études de 1986, *Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois- critique de « Scénario de Yingxi »*<sup>31</sup> de CHEN Xihe, et *Originalité de la théorie de Yingxi*<sup>32</sup> de ZHONG Dafeng.

Le film en Chine a été très tôt identifié avec les formes existantes de l'art chinois. Le film était appelé *Ying-xi* en chinois : *Ying* signifie ombre ; *xi* signifie drame ou opéra. Le mot *Ying-xi* comme mot combiné n'était pas nouveau dans la langue chinoise. *Pi-ying-xi*, ou marionnettes de cuir du théâtre d'ombres, comme dans le film de Zhang Yimou *Vivre (Huozhe, 1994)*, est un art d'exécution chinois traditionnel. *Dian-ying* est le nom plus populaire pour désigner le cinéma aujourd'hui, ce qui signifie littéralement « l'ombre électrique ».

En revanche le terme *Ying-xi* se concentre plus sur le *xi* : le théâtre. Dans quelques dialectes, *xi* est encore employé en référence aux films. Par exemple, *xi* en cantonais se rapporte aux films, alors que le *da-xi* (grand xi) se rapporte à l'opéra chinois traditionnel. Dans son manuel d'écriture de *Scénario de Yingxi (Yingxi juben zuofa, 1925)*, HOU Yao (1902-1942) a écrit, « le cinéma (*ying-xi*) est une forme de drame/opéra (*xi-ju*). Il a toutes les valeurs du drame/opéra<sup>33</sup> ».

---

<sup>31</sup> 陈犀禾, 《中国电影美学的再认识 - 评<影戏剧本作法>》, 1986, 《百年中国电影理论文选 1897 - 2001》(下册), 丁亚平主编, 北京: 文化艺术出版社, 2002, p202.

CHEN Xihe, Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois- critique de *Scénario de Yingxi*, 1986. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001 (vol.II)* / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p202.

<sup>32</sup> 《“影戏”理论历史溯源》, 钟大丰, 1986, 《百年中国电影理论文选 1897 - 2001》(下册), 北京: 丁亚平主编, 文化艺术出版社, 2002, p221.

ZHONG Dafeng, *Originalité de la théorie de Ying-xi*, 1986. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001 (vol.II)* / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p.221.

<sup>33</sup> 候曜, 《影戏剧本作法》, 《百年中国电影理论文选 1897 - 2001》(上册), 北京: 丁亚平主编, 文化艺术出版社, 2002, p55.

HOU Yao, *Scénario de Yingxi. Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980 (2 vols)* / ed. par LUO Yijun. Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 1992, p55.

Après une analyse du livre *Scénario de Yingxi* (HOU Yao, 1925), CHEN Xihe affirme dans son essai *Reconnaître l'esthétique du cinéma chinois- critique de « Scénario de Yingxi »* que :

*De même que les concepts de montage et de plan-séquence sont indissociables dans la connaissance du cinéma dans le monde occidental, on croit que le concept de Yingxi, qui apparaît dans la première période de l'histoire du cinéma chinois, est la clé dans la connaissance du cinéma en Chine...en plus, Yingxi est un système super-fixe dans le film cinéma dans ces quatre-vingt ans.*

D'après CHEN Xihe, le concept de *Yingxi* est :

*En conclusion, le concept de Yingxi, dans le scénario, reproduit les conventions du théâtre au cinéma, par exemple, la règle de conflit, la structure de l'intrigue, et la façon de décrire les personnages, etc ; Dans la construction du plan, il utilise la scène théâtrale comme unité de la narration du film. Cette méthode considère le plan comme l'outil pour présenter l'action dans la scène et le développement de l'histoire ; Dans la composition visuelle, il y a une influence évidente du théâtre et de l'opéra chinois sur la mise en scène, la photographie, les jeux de l'acteur, le décor, etc. En une phrase, on peut dire que le concept de Ying-xi est influencé profondément par les éléments du théâtre, c'est un phénomène particulier dans la première période du film chinois.*

Cette recherche est basée sur l'idée qu'il y a une différence entre la connaissance de l'art du film entre le monde occidental et la Chine. L'occidental s'intéresse à la « cinématographie » dans le film, tandis que le chinois considère le montage et le plan-séquence seulement comme des outils pour présenter la théâtralité du drame d'ombre. Quant à l'esthétique du film, le chinois étudie toujours le film à travers les bases fondamentales du théâtre et de la littérature.

Le cinéaste ZHONG Dafeng fait un pas supplémentaire dans la recherche sur le *Ying-xi* avec son essai *Originalité de la théorie de Ying-xi*. Il pense que :

*Le cinéaste chinois considère principalement le film comme un type d'art narratif, c'est à dire qu'il cherche l'ontologie du film dans la narration théâtrale. C'est la clé de la théorie de Yingxi. C'est une conception sur l'ontologie du film qui est en cela totalement différente de celle du monde occidental. Comme phénomène dans la pratique du cinéma, le concept de Yingxi a disparu peu à peu du début au milieu des années trente, après le mouvement des « films de gauche », mais il a toujours eu de l'influence sur la théorie du cinéma en Chine.*

En ce qui concerne la raison pour laquelle s'est formé le concept de *Ying-xi*, les deux chercheurs pensent que la raison fondamentale est l'importance traditionnelle de l'écriture en Chine : « l'écriture est un véhicule pour la voie de la connaissance » (*wen yi zai dao*)<sup>34</sup>. ZHONG Dafeng mentionne en outre que le film hollywoodien a aussi eu une influence importante.

## **1.2 Origine de la conception de *Yingxi***

Pour éclairer la conception du cinéma chinois qui considérait le cinéma comme une sorte de théâtre et un outil au service d'une idéologie, il faut d'abord expliquer des termes chinois et leur évolution sous l'influence européenne : *wen*, *yishu* et *xi*.

La notion de *wen* a son évolution. Il « a pris le sens de culture chez Confucius, par opposition à l'état de nature (*zhi*), et ensuite celui d'une partie de la culture, ce qui est écrit<sup>35</sup>. » *Wen* était utilisé pour faire référence à toutes les autres formes d'écriture sauf la poésie dans la littérature classique, et finalement évolue dans la littérature moderne chinoise pour devenir – *wenxue*. Comme *wen-xue*, qui possède une forte référence aux connotations occidentales, *yi-shu* (l'art) était utilisé pour décrire une large palette d'activités allant de la peinture, de la calligraphie au théâtre, l'opéra et toute autre sorte d'expression scénique. Dans la littérature classique en Chine, le théâtre et l'opéra n'étaient pas pris au sérieux mais seulement comme des distractions. *Xi*, le vocabulaire du théâtre et de l'opéra en Chine signifie aussi « jouer » ou « joué ».

---

<sup>34</sup>La notion de Dao (ou Tao). cf. CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil, 1997.

<sup>35</sup>cf. Jacques Pimpaneau, *Histoire de la littérature chinoise*. Paris : Philippe Picquier, 1989, p 112.

Comme le mouvement du réformisme l'a fait dans les autres domaines du *xi*, celui des cinéastes de la première génération cherche la valeur sociale dans le cinéma, et il lui attribue la responsabilité du *wen*, ou « écriture sérieuse ». Beaucoup d'intellectuels chinois ont discuté la teneur de *wen* dans toute l'histoire chinoise. Parmi eux, HAN Yu (768-824) de la dynastie Tang (618-907) était un des plus influents et un Confucianiste célèbre en son temps dans l'histoire chinoise, HAN Yu a combattu durant toute sa vie pour une forme ordinaire et pertinente d'écriture avec un contenu orthodoxe et approprié. Ce qu'affirme HAN Yu sur le contenu des écrits n'a cependant pas influencé très significativement la tradition littéraire chinoise. Cette affirmation de la voie de la connaissance (*dao*) est l'élément fondamental qui a inspiré ZHOU Dunyi (1017-1073), le père du Néo Confucianisme, dans la dynastie Song (960-1279). ZHOU Dunyi a récapitulé l'idée de HAN Yu : « l'écriture est un véhicule pour la voie de la connaissance » (*wen yi zai dao*).

ZHENG Zhengqiu, « le père du cinéma chinois », insiste pour que le cinéma instruisse le peuple et réforme la société. Les cinéastes croient qu'il est de leur responsabilité de représenter la vérité du peuple et de protester contre les injustices dans la société comme ce que les belles lettres ont fait en leur temps. Peu après que l'industrie chinoise du cinéma ait été mise en place par les réalisateurs de la première génération, le cinéma chinois traditionnel est devenu un véhicule pour exprimer la conscience et les idéaux sociaux dans les mains de la deuxième génération dans les années trente et quarante. La valeur du cinéma de cette époque ne vient pas de sa fonction de divertissement, ni de la recherche esthétique des artistes, mais du réalisme de l'œuvre dont DU Fu et BAI Juyi qui sont des auteurs représentatifs.

L'idée que « l'écriture est un véhicule pour la doctrine » (*wen yi zai dao*) influence au fond le concept de réalisme dans le cinéma chinois avant 1949. Le réalisme est un terme qui établit le lien entre la responsabilité de l'homme et la fonction sociale de la littérature dont on trouve l'origine dans la pensée du confucianisme. Le « Dao » intègre humanisme et responsabilité de l'homme dans un sens confucianiste qui est aussi l'essence du réalisme. Selon Mencius, l'humanité est la responsabilité et la destinée de l'homme :

*S'il n'y a pas plus de place, dans la perspective confucéenne, pour le Mal en soi que pour une quelconque idée de liberté ou de libre arbitre, il existe bel et bien un sens de la*

*responsabilité qui nous fait pleinement assumer la charge qui nous est impartie par le Ciel. Tout dépend de la détermination de chacun à prendre son destin moral en main ou, comme le dit Mencius, à le « mettre sur pied » (li ming, 立命). Ce sens de la responsabilité, loin d'être l'apanage de quelques saints, est si profondément inscrit en chacun de nous qu'il s'impose de lui-même, surtout en situation limite ... Les sens de l'humain, c'est l'homme même*<sup>36</sup>.

Les poèmes de DU Fu et BAI Juyi sont considérés comme la grande tradition du réalisme, car ils expriment directement une protestation à l'intérieur de la société et ils représentent la réalité de l'existence des personnes ordinaires. Le film de « gauche » dans les années trente et quarante est une grande victoire de réalisme selon la définition traditionnelle et selon le concept de « wen yi zai dao », car il reflète les réalités de la société d'un point de vue humaniste.

Comme le précisait FEI Mu en 1948 le réalisme lui-même pourrait poser problème parce que sa mission de poursuivre le vrai s'opposerait avec la subjectivité et le romantisme ou l'idéalisme d'un directeur<sup>37</sup>. De fait, il existe une divergence entre le fond et la forme dans le réalisme à cette époque :

*XIA Yan, vétérans du cinéma communiste chinois, a écrit : « À l'époque, le cinéma chinois a emprunté aux Russes pour ce qui est de la théorie et aux Américains pour ce qui est de la pratique ». Ce qui est remarquable dans le cinéma chinois des années 30, c'est qu'il soit parvenu à refléter la vie réelle à travers une multitude de styles et de formes*<sup>38</sup>.

Cette rupture (selon le critère d'aujourd'hui) est une manifestation de l'influence de « wen yi zai dao » dans le cinéma. Il exige que le contenu du cinéma reflète la réalité, ou plus exact l'idéologie révolutionnaire, tandis qu'il est indulgent sur la forme qui est influencée par l'esthétique du film hollywoodien.

---

<sup>36</sup>CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil, 1997.

<sup>37</sup>ZHANG Yingjin, *Chinese National Cinema*. New York: Routledge, 2004.

<sup>38</sup>LAU Shinghon, *Deux âges d'or du cinéma chinois : les années 30 et l'après-guerre. Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p61.

La théorie de *Yingxi* se forme au 20<sup>ème</sup> siècle dans les années quatre-vingt. À ce moment là, après la Révolution Culturelle, les cinéastes chinois apprennent sérieusement la théorie du cinéma occidental, mais ils ne trouvent pas de théorie adaptée au cinéma en Chine. C'est pourquoi deux cinéastes font ces recherches sur la critique dans l'histoire du cinéma chinois, et forment la théorie de *Yingxi*.

La théorie de *Yingxi* est le résultat d'études importantes et le principal concept dans l'histoire du cinéma chinois, mais ce n'est pas le seul. Les réalisateurs chinois s'intéressent aussi à l'ontologie de l'image cinématographique, par exemple FEI Mu, SHI Dongshan, BO Wangchang, etc. Même si le film chinois dans la première période est influencé profondément par le film hollywoodien, il se forme son propre style dans les années trente et quarante. La théorie de *Yingxi* souligne l'influence hollywoodienne et la théâtralité dans le cinéma chinois dès sa naissance. Nous, dans cette recherche, ne la considérons pas comme la « tradition » du cinéma chinois qui peut se distinguer au cinéma d'autre pays.

## **2 Pensée des cinéastes**

La pensée des cinéastes chinois est très riche dans l'histoire du cinéma chinois. On choisit ici FEI Mu comme réalisateur représentatif avant 1949. On étudie également les cinéastes des années 50 et années 60 comme école de l'esthétique traditionnelle.

### **2.1 Pensée de FEI Mu**

FEI Mu « crée consciemment son système de langage cinématographique d'après son idée esthétique. C'est une des caractéristiques de la tradition de la politique des auteurs<sup>39</sup>. » Selon FEI Mu, « l'air » est un élément important dans le cinéma :

---

<sup>39</sup>JIA Zhangke parle du cinéma chinois, <http://ent.sina.com.cn/f/jiazhangke/>.

*Je pense personnellement que si le cinéma voulait saisir le spectateur, il faut que celui-ci soit captivé par l'ambiance du cinéma. Pour atteindre ce but il est nécessaire de créer de « l'air » dans le cinéma. Il existe quatre façons pour cela, la première, en utilisant la caméra elle-même; la deuxième, par l'objet qui est filmé ; la troisième, par l'insinuation ; la quatrième, à travers le son<sup>40</sup>.*

L'esthétique traditionnelle chinoise est la base dans la pensée de la « poésie » filmique avec FEI Mu. « L'air » dont FEI Mu parle équivaut au « souffle » utilisé dans les ouvrages de François CHENG. C'est le *Shen-yun* (résonance divine) et l'état poétique dans le cinéma.

Les quatre façons proposées par FEI Mu sont applicables à son idée de l'esthétique au cinéma. Sa réflexion sur la fonction de la caméra inclut le mouvement de la caméra et l'ontologie de l'image cinématographique. L'objet filmé équivaut au symbole. « En insinuant » est la façon traditionnelle de s'exprimer dans la poésie chinoise, et c'est l'objectif qui sert le système de *Fu, bi* et *xing*. On analysera plus précisément la pensée du cinéma de FEI Mu dans le chapitre IV.

## 2.2 Cinéaste des années cinquante et soixante

La pensée des cinéastes des années 50 et des années 60 s'appuie sur l'étude de l'esthétique traditionnelle dans le domaine du cinéma. Les recherches sont conduites surtout par les cinéastes eux-mêmes et la plupart s'appuient sur leurs expériences de travail. Les films et les écrits que ces artistes nous ont laissés ont ouvert de nouvelles perspectives théoriques au cinéma chinois. Les écrits représentatifs sont : *Art cinématographique et caractère du cinéma* (HAN Shangyi, architecte décorateur)<sup>41</sup>, *Apprendre—l'art traditionnel- Note sur la forme nationale du cinéma* (XU Changlin, réalisateur)<sup>42</sup>, *Style de l'image dans le film d'opéra traditionnel* (HAN Shangyi)<sup>43</sup>, *De la beauté de la forme* (JIANG Jin, architecte décorateur)<sup>44</sup>, et *Expérience de*

---

<sup>40</sup>FEI Mu, Parler de « l'air », 1934. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 216.

<sup>41</sup>HAN Shangyi, *Dianying meishu yu dianying texing* (Art cinématographique et caractère du cinéma). *Lun dianying yu xiju de meishu sheji* ( L'étude du décor dans le cinéma et dans le théâtre), Beijing, 1962, p.37.

<sup>42</sup>XU Changlin, *Xiang chuantong yishu tanshengqiubao-Dianying minzhu xingshi zenti xuexi biji* (Apprendre l'art traditionnel- Note sur la forme national du cinéma).



«*L'Arbre mort reprend vie*» (ZHENG Junli, réalisateur et acteur)<sup>45</sup>, etc. Le théoricien de Hongkong LIN Niantong analyse les études de ces cinéastes de façon claire dans son essai « Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle »<sup>46</sup>. On peut consulter cet essai pour mieux connaître l'école de l'esthétique traditionnelle.

ZHENG Junli utilise très tôt les mouvements de caméra continus dans l'esprit de la tradition chinoise. Il mentionne qu'une scène de son film *L'Arbre mort reprend vie* lui rappelle la peinture sur rouleau intitulée *La fête du printemps sur le bord du fleuve*, du peintre ZHANG Zeduan sous la dynastie de SONG. Il a dit « Dans une composition picturale, le peintre, grâce à un point de vue changeant, peut inscrire des scènes fort différentes dans un flux organique continu. Tout ce que l'œil peut embrasser en parcourant le rouleau est semblable à ce que la caméra nous montre avec un panoramique »<sup>47</sup>. Il faut retenir le fait que c'est à partir des années 30 que les cinéastes chinois recherchent la beauté de la peinture sur rouleau en utilisant le mouvement de la caméra. C'est la raison pour laquelle le plan-séquence devient un moyen d'expression privilégié à cette époque. ZHENG Junli fut le premier cinéaste à étudier en profondeur cette question esthétique.

Les architectes décorateurs HAN Shangyi et JIANG Jin et l'opérateur NIE Jin continuent à chercher les différents problèmes esthétiques sur cette direction. HAN Shangyi a démontré, en employant les mouvements de la caméra dans le droit fil de la tradition chinoise qu'il peut exister une relation fructueuse, dans l'organisation de l'espace en plans successifs, entre les mouvements de caméra, la peinture de paysage et l'art des jardins chinois.

Les idées de Han furent encore développées dans le procédé du cadrage afocal mis en œuvre par JIANG Jin, qui représentait pour lui un moyen d'expression inspiré de la succession des espaces dans les peintures sur rouleau. JIANG Jin insiste sur le fait que le cadrage afocal doit

---

*Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980* ( vol.I) / ed. par LUO Yijun. Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 1992, p571.

<sup>43</sup> HAN Shangyi, Xiqu yingpian de zaoxing fengge (Style de l'image dans le film d'opéra traditionnel).

*Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980* (vol. I) / ed. par LUO Yijun. Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 1992, p612.

<sup>44</sup> JIANG Jin, *Lun Xingshi mei (De la beauté de la forme)*, *Dianying yishu (Art du cinéma)*, N° 32, 1963, p32.

<sup>45</sup> ZHENG Junli, Kumu fengchun chuanguo deshi tan (Expérience de *L'Arbre mort reprend vie*). *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980* (2 vols) / ed. par LUO Yijun. Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 1992, p638.

<sup>46</sup> LIN Niantong, Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p89.

<sup>47</sup> ZHENG Junli, *HUA Waiyinn (Voix hors champ)*. Beijing, 1979, p202.

posséder une affinité esthétique avec la notion de *You* (Vagabondage de l'esprit). Dans son essai *De la beauté de la forme*, il affirme « En effet, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (Film de CEN Fan, 1961) a une structure fragmentée, et pas assez de cohésion pour amener le public “vagabonder” (*you*). Le film est trop direct, trop peu suggestif ». Le cinéaste indique ici très clairement que l'utilisation du plan-séquence et du cadrage afocal a sa valeur esthétique dans le film.

NIE jing enrichit la théorie cinématographique d'une notion aussi importante, celle de « musicalité » de séquences (*Jing-yun*, l'esprit de la caméra). Il affirme que chaque séquence doit posséder un « schéma prosodique » et que les scènes doivent se succéder selon « un flux harmonique ».

En ce qui concerne les modes de production des images cinématographiques, la réflexion des cinéastes des années 50 et années 60 ne s'appuie pas uniquement sur la technique cinématographique, ils font davantage de recherches sur la valeur esthétique traditionnelle du film. Un système esthétique du cinéma chinois s'est constitué, fondé sur les mêmes principes et sur les mêmes canons que l'esthétique traditionnelle.

### **3 Théorie de « montage et Fu, Bi et Xing »**

Dans la poésie chinoise, la façon d'utiliser *Fu*, *bi* et *xing* est la clé pour atteindre l'imagination poétique. En étudiant la langue de la poésie chinoise, *bi* et *xing* est la logique de construction, la structure, c'est-à-dire la façon de relier les mots dans la phrase. Cela ressemble au découpage au cinéma. De ce point de vue, il est raisonnable que des cinéastes cherchent la relation entre le montage et le système de *bi* et *xing*.

Un article de Xu Changlin intitulé « le montage cinématographique et les modes d'expression de la poésie chinoise » propose pour le cinéma chinois une démarche sur les modes traditionnels

d'expression poétique *fu, bi* et *xin*. Selon LIN Niantong, c'est une démarche fondée sur les recherches de transmission de la « poésie » par le langage cinématographique<sup>48</sup>.

Le cinéaste de Hongkong LIU Chenghan continue cette recherche dans son article *La théorie du cinéma-Fu, bi et xing*<sup>49</sup> publié en 1980. Il étudie systématiquement la technique de *fu, bi* et *xin* dans le poème chinois, et cherche les points communs entre le poème et l'image cinématographique comme système de rhétorique. L'auteur prétend qu'il faut chercher la particularité dans le cinéma chinois, et développer la théorie chinoise du cinéma.

L'autre article *Le Montage chinois* étudie la ressemblance entre la structure de la poésie et le raccord typique du montage entre le personnage et le paysage de la nature dans des films chinois célèbres. D'après l'auteur, c'est la manifestation de l'esthétique traditionnelle dans la poésie et du lyrisme au cinéma. Il déclame: « C'est précisément par cette technique du montage lyrique d'images simples filmées avec une caméra statique que les réalisateurs de film chinois essaient maintenant d'exprimer visuellement, toutes les émotions de leurs histoires. Ces montages sont si fréquents et uniformes dans tous les films chinois qu'ils constituent, si vous voulez, une sous-catégorie de ce que Metz a nommé *les syntagmes de la parenthèse*, si typiquement chinois qu'ils sont désignés sous le nom de *montage chinois*<sup>50</sup>. »

Cette manière de relier le montage et la rhétorique du poème chinois est partagée par beaucoup de cinéastes et théoriciens du cinéma. C'est une recherche originale, mais pas assez approfondie.

---

<sup>48</sup> LIN Niantong, Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle. *Le cinéma chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p88.

<sup>49</sup>刘成汉, 《电影理论赋比兴》, 刘成汉, 《电影赋比兴集》, 台北: 远流出版社, 1992, p 3。

LIU Chenghan, La théorie du cinéma- Fu, bi et xing. LIU Chenghan, *FU, bi, xing et le film*. Taipei : Edition de Yuanliu, 1992, p3.

<sup>50</sup>CHO WOO Catherine Yi-yu, The Chinese Montage-From Poetry and Painting to the Silver Screen. *Perspectives on Chinese Cinema* / ed. by BERRY Chris. London: British Film Institute, 1991.

#### 4 Théorie de « représentation en plan unique » de LIN Niantong

Le livre de LIN Niantong *Esthétique du cinéma chinois* est l'ouvrage qui fait le plus autorité sur l'esthétique du film chinois jusqu'à présent. Il a deux idées importantes : la première est qu'il propose la théorie de « Représentation en plan unique, ou en plan-séquence » ; la deuxième est qu'il utilise systématiquement l'esthétique chinoise dans les études du langage cinématographique du film chinois.

L'auteur pense que l'esthétique du montage et du plan-séquence se développe simultanément dans le monde occidental, mais :

*Dans le film chinois, les deux écoles de l'esthétique cinématographique commencent à se combiner dans les années trente. Le film chinois développe sa propre technique de représentation... La contradiction, dans le film chinois, est présente dans le plan unique (ou le plan-séquence) qui, en respectant les critères esthétiques, doit assurer la continuité spatiale et temporelle. Donc, le plan unique devient une façon de présenter l'idée conductrice du montage<sup>51</sup>.*

Il mentionne : "C'est pourquoi le film chinois utilise fréquemment le plan moyen et le plan d'ensemble. L'esthétique du plan unique ne se manifeste pas uniquement dans le temps et l'espace, elle s'appuie aussi sur la relation réelle entre l'environnement et le personnage".

LIN Niantong étudie davantage le style du film chinois des années quarante :

*Le plan moyen et le plan d'ensemble se développent grâce à la capacité de représentation que donne l'utilisation du plan en grande profondeur de champ. On peut presque dire que le plan en grande profondeur de champ apparaît comme un style marqueur du temps dans l'histoire du film chinois. ”*

---

<sup>51</sup> 林年同,《中国电影美学》,台北:允晨文化实业股份有限公司,1991,p10.

LIN Niantong, *Esthétique du cinéma chinois*. Taibei : Edition de Yunchen, 1991, p10.

Le texte ci-dessus résume la théorie du plan-unique, ou plan-séquence d'après LIN Niantong. À partir de la pensée des cinéastes des années cinquante et soixante, LIN Niantong cherche le moyen d'appliquer l'esthétique chinoise au domaine du cinéma chinois. Il applique deux concepts de l'esthétique chinoise aux études du cinéma chinois : *You* et *Yi-jing*.

*You* (Vagabondage de l'esprit) dans le domaine du cinéma, c'est-à-dire que l'image visuelle du film doit susciter l'imagination et donner de l'émotion au spectateur. L'auteur pense que :

*Laisser l'esprit vagabonder constitue un but suprême pour l'art chinois, qui revêt une importance fondamentale dans l'esthétique du cinéma. L'« esprit » et le « mouvement rythmique », dont parle Nie Jing à propos de l'esthétique du plan-séquence, peuvent être réunis dans le concept d'« esprit de la caméra ». C'est le concept esthétique le plus important qui se soit fait jour après que Jiang Jin eut formulé l'idée de « vagabondage » de l'imagination. Ces deux notions ont permis de faire fusionner l'esthétique chinoise classique avec l'esthétique du cinéma moderne<sup>52</sup>.*

*Yi-jing* (意境, densité d'âme, idée-paysage) *Yi-jing* (意境) est un vocabulaire consacré à l'imagination esthétique qui combine *Jing-jie* (境界, densité d'âme, paysage-état) et *Yi-xiang* (意象, image d'âme). *Yi-xiang* est l'intermédiaire qui est né dans la poésie grâce au système de *Fu, bi, xing* et au symbolisme, et à travers lequel on peut atteindre le *Yi-jing*. On peut dire que dans l'imagination esthétique ou l'état poétique, *Yi-xiang* (意象) est le symbole, tandis que *Yi-jing* (意境) est le paysage qui se crée dans l'esprit.

*Yi-jing* est le niveau le plus haut dans l'esthétique chinoise. Comment exprimer la poésie dans le film ? Comment créer le *Yi-jing* dans le film ? LIN Niantong pense que :

---

<sup>52</sup>LIN Niantong, Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p88.

*Le sens que dégagent les formes stimule l'imagination. Mais un état poétique ne peut être visualisé que par instants; en conséquence, chaque tentative pour créer à l'écran un « état poétique » doit aussi prendre en considération la nature fugitive de cet état. Pour rendre perceptible un état poétique visualisable, on utilise des images et des formes concrètes (shi). Pour transmettre un état poétique non visualisable, on doit saisir le sens au-delà des mots et le pénétrer grâce à l'imagination (xu)<sup>53</sup>.*

*Xu* et *shi* forment un couple de concepts importants dans la théorie de *Yi-jing*, qui peut aider le cinéaste à créer une image sensible avec le support cinématographique. Cependant, la théorie de *Yi-jing* concerne beaucoup d'autres concepts. Il est dommage que l'auteur n'ait pas fait davantage de recherches sur ce point.

La théorie de *Yi-jing* dans le domaine du poème et la peinture est bien développée, tandis que dans le domaine du cinéma, la recherche n'est pas satisfaisante jusqu'à présent. Comme le dit LIN Niantong, l'étude de l'esthétique traditionnelle chinoise dans le domaine du cinéma ne commence que vers la fin des années 50 et le début des années 60. Elle est interrompue par la Révolution Culturelle. Il est regrettable que le théoricien chinois n'ait pas continué cette étude après la Révolution Culturelle dans la Chine continentale. Du fait que la théorie du cinéma occidental occupe une place importante dans les années 80 et les années 90, le cinéaste chinois s'intéresse très peu à l'étude de l'ontologie du cinéma. Quant à l'esthétique traditionnelle dans le cinéma, la recherche est encore plus rare.

---

<sup>53</sup> LIN Niantong, Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle. *Le cinéma chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p89.



## **Chapitre II : Le cinéma muet chinois avant 1930**

### **I Présentation du film muet chinois avant 1930**

Dans une étude préalable sur l'évolution de l'image dans le cinéma chinois muet, il est nécessaire de faire une brève description de la progression de son développement, ainsi qu'une description ordonnée de la première période du cinéma chinois.

Les films muets chinois qui ont été conservés sont peu nombreux. Bien que dans les chapitres II et III de cette thèse l'analyse porte sur une trentaine de films qui ont été préservés, ceci ne reflète pas la situation totale des films muets chinois. Heureusement, il existe beaucoup de journaux et revues sur le cinéma avant 1949, ce qui nous donne d'importants éléments complémentaires pour notre recherche. En conséquence, l'exposé sur l'histoire du cinéma muet chinois se fera par une approche sur les trois aspects suivants: l'industrie cinématographique, l'esthétique et la technologie.

#### **1 Période 1905 -1921**

Dans l'histoire du cinéma chinois, les premiers films sont des opéras filmés, des films touristiques et des films journalistiques entre 1905 et 1912. D'après les études des historiens du cinéma chinois, le cinéma était arrivé en Chine dès août 1896, soit six mois après la première projection des frères Lumière à Paris. Mais les Chinois datent de 1905 la naissance du cinéma, avec un enregistrement de l'Opéra de Pékin.

C'est en 1905 que la maison de photographie *Fengtai* à Beijing enregistre plusieurs scènes de TAN Xinpei, l'acteur de l'opéra de Beijing le plus célèbre à cette époque, dont une scène



intitulée *Mont Dingjun*, et les projections dans sa maison de thé avec billet d'entrée. C'est la première fois qu'un chinois effectue un tournage de film. Comme le film de TAN Xinpei obtient un grand succès, le patron de *Fengtai* invite d'autres acteurs de l'opéra de Beijing pour tourner des films. Afin de s'adapter à la particularité du film muet, on choisit des scènes avec beaucoup d'actions, et sans parole.

Les enregistrements de ces films sont perdus aujourd'hui, mais on en conserve au moins une image, celle de l'acteur TAN Xinpei en costume de scène de *Mont Dingjun*, devenu l'icône du cinéma chinois des origines. Selon un texte conservé, on peut décrire les conditions de tournage de *Mont Dingjun* : Le film est tourné dans un lieu en plein air en utilisant la lumière du jour. La caméra se trouve face à l'acteur qui ne bouge pas. On continue avec le plan d'ensemble jusqu'à la fin d'une bobine de pellicule. Sur le tournage suivant, les acteurs continuent ce qu'ils ont fait à la fin du tournage précédent. On répète et répète... jusqu'à la fin du film. La prise de vue est fixe, et la distance focale ne bouge pas non plus. C'est avec le mouvement de l'acteur qu'il y a variation de l'échelle du plan. Donc, il arrive souvent que l'acteur sorte du champ, et qu'on ne voit souvent dans l'image qu'une moitié du corps et du visage de l'acteur, et quelques fois, l'image est floue<sup>54</sup>.



Picture 1 l'image préservée du film *Mont Dingjun* (1905)

---

<sup>54</sup> 郦苏元, 胡菊彬, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年, p 38。

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p 38.

Les autres pièces des opéras filmés après *Mont Dingjun* utilisent la même technique de tournage, et on peut constater que les premiers films chinois sont l'enregistrement d'opéras chinois. Ensuite, on a tourné des films pédagogiques, des films de paysage, des films d'information, etc. Les films dans cette période possèdent un fort style documentaire.

En comparaison avec la naissance du film occidental, le premier film chinois est différent. C'est un documentaire de l'opéra chinois qui n'est pas un film d'une « vue » comme le « cinématographe Lumière », car il y a un découpage du film (ou on peut dire que c'est un film coupé par la durée de bobine). Ce n'est pas un film de « tableau » non plus, car *Mont Dingjun* ne possède pas de scènes successives qui développent une action à peu près complète, comme dans les films chez Méliès. Le découpage de ces premiers films chinois est décidé par hasard, c'est-à-dire avec la fin d'une bobine de film.

C'est à partir de 1913, deux ans après la fondation de la république dirigée par SUN Zhongshan (Sun Yat-sen), que les chinois réalisent des fictions. La capitale du cinéma chinois est Shanghai où se créent de nombreux studios de production. Ce sont d'ailleurs souvent des techniciens avec des capitaux occidentaux qui créent les premières sociétés de films. Un commerçant américain, Benjamin Brodsky, crée le premier studio *Yaxiya* (Asia) à Shanghai en 1909, mais il ne réussit pas à tourner son propre film à Shanghai. Il vend le studio à un autre américain, Israël. Le cinéaste Chinois ZHANG Shichuan crée le studio *Xinmin*, et il tourne le film *Un couple infortuné* pour le studio *Yaxiya*, en travaillant au forfait, en 1913. Donc, *Un couple infortuné* est le premier film de fiction dans l'histoire du cinéma chinois. D'après les fiches descriptives des archives, c'est un court-métrage du « théâtre moderne<sup>55</sup> » de six bobines qui est photographié avec une prise de vue fixe. ZHENG Zhengqiu, critique de théâtre, écrit le scénario avant le tournage.

Pendant le tournage, ZHANG Shichuan est le directeur de caméra, tandis que ZHENG Zhengqiu s'occupe de l'action et de l'expression du visage de l'acteur. Le patron du studio *Yaxiya*, Israël, fait la prise de vue. Les acteurs viennent du théâtre moderne, et tous sont

---

<sup>55</sup> C'est-à-dire le théâtre européen, en chinois « Wen Ming Xi », qui se distingue de l'opéra et du théâtre traditionnel chinois.

masculins. Le film est tourné en plein air avec un décor simple. D’après le souvenir du cinéaste ZHANG Shichuan, la situation de tournage est la suivante :

*Dès que la place de la caméra est décidée, on demande aux acteurs de jouer devant la caméra avec les actions et l’expression de visage prévues. Les acteurs circulent devant l’opérateur jusqu’à la fin d’une bobine de pellicule de deux cents règles... La prise de vue est fixe, et c’est toujours un plan d’ensemble... Si l’action n’est pas terminée à la fin d’une bobine de pellicule, on continue cette action comme-début du tournage suivant*<sup>56</sup>.

En conclusion, le premier film chinois de fiction se caractérise par l’originalité et la simplicité que donnent la prise de vue fixe, la lumière naturelle et les acteurs circulant devant l’opérateur. Le film *Un couple infortuné* n’est plus un film documentaire, mais un film de fiction, car il est tourné sur la base du scénario qui se moque du mariage traditionnel. De plus, il y a le jeu des acteurs et l’utilisation de décors dans le film. Cependant, on peut dire qu’*Un couple infortuné* est un film de fiction « documentaire » au niveau de la technique de tournage.



Picture 2 : affiche du film *Un couple infortuné* (1913), publié en Journal *Shen bao* de Shanghai.

<sup>56</sup> 张石川，《自我导演以来》，载《明星半月刊》第一卷第三期，1935年5月16日出版。

ZHANG Shichuan, Souvenir de mon métier comme le metteur en scène. *Revue de Mingxing*, 1935, vol.1, n°. 3.



Picture 3 : Lieux de tournage du studio *Ya xi ya*, le chinois qui dirige, situé à coté de la caméra, est ZHANG Shi chuan (en blanc)

C'est presque en même temps qu'est né le premier film de fiction à Hongkong *ZHUANG Zi (Tchouang-tseu) éprouve sa femme*, tourné par LI Minwei dans le studio Huamei. C'est un studio créé à Hongkong par la famille de LI Minwei sur la demande et avec l'aide financière du studio *Yaxiya*, créé par le commerçant américain Benjamin Brodsky. Le film fait naître la première actrice chinoise YAN Shanshan, fiancée du réalisateur LI Minwei.

Après le tournage du film *Un coup le infortuné*, ZHANG Shichuan continue à filmer une dizaine de courts-métrages pour le studio *Yaxiya*, en travaillant au forfait. Le studio *Shangwu*

créé par la maison d'édition *Shangwu* produit aussi neuf courts-métrages. La plupart de ces courts-métrages sont des films de comédie, influencés par les comédies françaises et hollywoodiennes.

Le cinéaste chinois apprend la technique du cinéma à travers le tournage de ces courts-métrages. A cette époque les acteurs viennent du « théâtre moderne » (c'est à dire le théâtre occidental) ou parc d'attractions, et tous sont masculins. Le costume et le décor sont négligés. Selon le souvenir de l'acteur QIAN Huafo, on voit que : « le mur de la chambre dans le film est fait d'une plaque de bois. Ce qui est sur le mur, la cloche et le clou avec crochet, etc, sont dessinés. Quant aux tables et chaises modernes, on les fait en papier, car le loyer est très cher<sup>57</sup> ». Le cinéaste ne connaît pas bien la technique du tournage et de l'éclairage, donc que la lumière soit forte ou sombre, et on ne peut pas distinguer le jour de la nuit sur l'image ; l'action du personnage est discontinue.

Le cinéma chinois avance quand même peu à peu pendant cette période. Bien que la prise de vue soit toujours fixe, la durée du plan est de plus en plus courte, et il y a des variations de l'échelle dans le plan. « Dans le court-métrage *L'inquiétude d'une nuit*, on utilise de nombreux gros plans pour montrer les détails de l'expression du visage<sup>58</sup> ». Quand on ne fabrique pas de décors, il y a des films qui sont tournés dans les rues de Shanghai. Cela donne un style naturel aux films pendant cette époque de naissance du cinéma chinois.

La période de 1914 à 1916 est marquée par une interruption de la production en raison de la première guerre mondiale. A la fin de la Première Guerre mondiale, ZHANG Shichuan crée le studio *Huan Xian* et tourne un seul film, *Tragédie de l'opium (Heiji Yuanhun)*. D'après les fiches descriptives des archives, on peut voir que :

*Premièrement, en comparaison avec la première fiction « Un couple infortuné », Tragédie de l'opium n'est plus un assemblage de pièces. La narration du film est plus enchaînée. Deuxièmement, le film utilise un décor simple construit et en plein air. En même temps,*

---

<sup>57</sup> 钱化佛, 《亚西亚影戏公司的成立始末》, 《感慨话当年》, 中国电影出版社, 1984, p8。

QIAN Huafo, Histoire de studio Yaxiya. *Souvenir du temps passé*. Beijing: Edition du cinéma chinois, 1984, p8.

<sup>58</sup> Idem. p5.

*certaines scènes-sont filmées en environnement réel. Cela augmente le nombre de scènes, le cinéaste crée un espace cinématographique, ce n'est plus un espace scénique. Troisièmement, la prise de vue n'est plus fixe pendant le tournage. Il y a des plans d'ensemble, des plans milieux, des plans rapprochés et des gros plans. Bien qu'il n'y ait pas de mouvement de caméra dans le plan, on peut voir le changement de l'échelle et l'angle du plan. C'est une façon cinématographique de présenter l'histoire. Quatrièmement, le film a recours au montage pour construire l'espace filmique. Il présente une femme qui vient près du fleuve dans un plan, puis il montre les éclaboussures et les remous de l'eau dans le fleuve. Ce montage insinue une scène de suicide.*<sup>59</sup>

En conclusion, en comparaison avec *Un couple infortuné* de 1913, le film *Tragédie de l'opium* développe beaucoup la narration et la technique de tournage. On peut dire que ZHANG Shichuan crée déjà un langage cinématographique dans ce film. Il est regrettable qu'après la production de *Tragédie de l'opium*, le studio *Huanxian* ait disparu en raison de difficultés financières.

Finalement, la production des films en Chine a été un phénomène de rencontres, et il n'a pas été fondée d'industrie du cinéma à cette époque. Malheureusement, aucun film n'a été archivé. On ne peut pas faire d'étude en détail pour comprendre la forme visuelle des premiers films chinois. D'après les fiches descriptives des archives, on peut supposer que le cinéma chinois est passé par différentes phases d'évolution, de film « documentaire » à film narratif. Le film chinois commence par le film documentaire de l'opéra chinois en 1905. Il développe le film de fiction en 1913. C'est intéressant à mentionner que le cinéaste chinois n'arrête pas l'opérateur de filmer consciemment selon la scène ou le tableau, mais il attend la fin d'une bobine. Ce n'est pas le film « uni-punctuel Lumière », ni le film du « tableau Méliès ». Au lieu de déplacer la caméra, ce sont les acteurs qui bougent ou se déplacent devant la caméra.

---

<sup>59</sup> 参考 郦苏元, 胡菊彬, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年, p60 - 62。

Voir LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p60 - 62.

Plus tard, ZHANG Shichuan critique aussi cette idée naïve dans le tournage d'*Un couple infortuné*. Cependant, on peut constater un concept original du cinéma en Chine à travers cette naïveté : Le film n'a pas de valeur créative dans cette activité artistique. Il n'est qu'un outil de raccorder le jeu scénique sur l'image filmique. La caméra remplace un spectateur imaginaire qui est fixe devant la scène. C'est une conception linéaire de l'espace cinématographique. Elle est la raison principale pour laquelle le film s'est appelé *Ying-xi* en Chine pendant longtemps.

Même si le cinéma chinois est influencé profondément par l'opéra traditionnel chinois, il développe un langage cinématographique en apprenant le cinéma français et le cinéma hollywoodien. ZHANG Shichuan comprend très vite l'esthétique du plan dans le tournage de *Tragédie de l'opium* en 1916. On peut dire que le film *Un couple infortuné* est un film de fiction « documentaire », mais le film *Tragédie de l'opium* possède un mode de représentation au niveau du contenu et de la forme.

## 2 Années vingt

### 2.1 Production

Le cinéaste chinois fonde vraiment l'industrie du cinéma au début des années vingt. Cette période se caractérise par la naissance de longs-métrages et de plusieurs studios de production, dont le plus important et célèbre s'intitule *Ming-Xing (Etoile Brillante, Bright Star)*, créé par ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu. Le cinéma muet devient un art et des styles nationaux se développent au début des années vingt en Europe et aux Etats-Unis. Mais pour le cinéma chinois, les années vingt ne sont que le commencement de la production commerciale. C'est pourquoi ZHENG Zhengqiu sent une grande pression quand il reprend son métier comme cinéaste en 1922.

C'est en 1921 que les chinois commencent la production de longs-métrages à Shanghai. Trois films ont été produits pendant cette année : *YAN Ruisheng (Studio d'Études du cinéma chinois, Zhongguo Yingxi Yanjiushe)*, *Serment de la mer (Haishi, réalisateur SHAN Duyu, Studio du Cinéma chinois, Zhongguo yingxi gongsi)*, *La belle et le squelette (Hongfen Kulou, réalisateur GUAN haifeng, Studio de Nouvel Asia, Xinya yingpian gongsi)*. Les trois films ont obtenu un grand succès commercial, et les chinois commencent à croire que le cinéma est un grand business. Avec les long-métrages naissent aussi les premières vedettes féminines à Shanghai qui deviennent le symbole de la modernité pour le spectateur.

D'après le livre *Annuaire du cinéma chinois*, publié en 1927, il existe environ 180 studios de cinéma en Chine, et plus de 130 studios sont à Shanghai<sup>60</sup>. Ce sont des studios à petits capitaux dont la plupart ne produisent aucun film. Les studios les plus importants de ces années sont : *Ming-xing (Etoile Brillante, Bright Star)*, créé en 1922 par ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu, *Dazhonghua baihe*, créé en 1925, *Tian yi (Ciel-un)*, créé en 1925 par les frères

---

<sup>60</sup> 《中华影业年鉴》，程树仁主编，中华民国电影局，1934.

*Annuaire du cinéma chinois de 1934.*/ ed. par CHENG Shuren, Bureau du cinéma, Gouvernement du Guomindang, 1934.



SHAO (Shaw, Ils créent le studio du Shaw Brothers en 1958 à Hongkong). Deux studios sont fondés en 1924 par des chinois formés à l'étranger, *Changcheng hu apian* (The great wall picture) créé par des réalisateurs qui ont étudié aux États-Unis, et *Shen zhou*, créé par WANG Xuchang, un chinois qui a appris la photographie en France.

Ces studios produisent des films de genre, surtout des mélodrames, un peu de comédies, et à partir de 1926, trait plus spécifiquement chinois, des films d'arts-martiaux. On voit apparaître les premiers réalisateurs doués, on dit aussi la première génération. Parmi eux, on cite ZHANG Shichuan, ZHENG Zhengqiu, HOU Yao, SHAN Duyu, SHAO Zuiweng, LI Zheyuan, etc.

Le studio *Mingxing* crée aussi en 1922 l'école des acteurs pour former les jeunes, mais l'école ne se maintient pas longtemps en raison du manque d'enseignants du cinéma. Environ 15 écoles d'acteurs ont été fondées dans les années vingt. Parmi elles, l'Ecole de *Changming* a utilisé le premier manuel d'enseignement *Manuel du cinéma* qui introduit séparément la théorie générale du cinéma, la théorie de réalisateur, la théorie de scénario et la théorie de l'opérateur. C'est aussi le livre important dans le cadre de la théorie du cinéma des années vingt.

La production du Studio *Mingxing* commence en 1922 par des courts-métrages qui imitent la comédie hollywoodienne. Le premier film muet préservé et restauré s'intitule *Romance d'un marchand ambulancier*, c'est un de ces court-métrages. C'est aussi le seul court-métrage visible aujourd'hui. On analysera ce film précisément dans le texte suivant, pour connaître mieux l'évolution de la forme des films chinois au début des années vingt.

Les court-métrages de *Mingxing* n'ont pas eu beaucoup de succès chez les spectateurs chinois. C'est le film narratif qui fonde l'industrie du cinéma chinois. Les patrons ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu décident de produire le long-métrage intitulé *L'Orphelin sauve son grand-père*. C'est un film qui rapporte une grande fortune au Studio *Mingxing*. D'après la description dans les journaux, en comparaison avec les courts-métrages, la technique de tournage de ce film est banale. C'est l'histoire qui est réussie. L'histoire de ce film est typiquement traditionnelle et familière pour les chinois. C'est un mélodrame chinois, et cela

provoque l'enthousiasme du spectateur. Désormais, le film chinois fonde son système industriel grâce au film de mélodrame.

Il faut mentionner aussi l'influence du cinéma étranger sur le cinéma chinois. Le cinéma est d'origine étrangère, au début l'influence des films étrangers a été grande. D'après la liste établie par MM. WANG Yongfang et JIANG Hongtao<sup>61</sup>, en 1896, quatorze films furent montrés en Chine et trente en 1897, tous d'origine française. Ensuite on ne dispose plus que du chiffre de l'année 1914; puis la guerre éclate. En 1919, on recense plus de 240 films étrangers, en majorité américains, une tendance qui restera constante et qui entraîne à dénoncer l'impérialisme du cinéma hollywoodien, tout en reconnaissant que les cinéastes chinois y ont aussi trouvé matière à enseignement. Parmi les réalisateurs étrangers les plus appréciés, il faut citer : D.W. Griffith, Chaplin, Ernst Lubitsch, Frank Capra, Frank Borzage, William Dieterle, King Vidor, René Clair, William Wyler et John Ford entre autres<sup>62</sup>.

Dans les années vingt, les cinéastes chinois trouvent vite que le cinéma est une forme idéale pour faire progresser la tradition narrative chinoise, et ils créent un mode de narration assez particulier. Le film de fiction chinois est une combinaison de narration chinoise et hollywoodienne. C'est un mélodrame qui s'appuie sur le goût populaire chinois. De 1922 à 1926, on a produit environ 200 long-métrages, et il se forme plusieurs genres de films chinois dans cette période. Les genres les plus importants sont : le film de société, le film de moralité, le film d'amour, et le film de la petite histoire, etc.

À la fin des années vingt, l'histoire du cinéma chinois se caractérise par la production débordante des films d'arts-martiaux. C'est un genre spécifiquement chinois. Les films d'arts-martiaux commencent en 1927 par quelques productions sérieuses. Par exemple, *Les Quatre chevaliers de Wang*, *Le Chevalier féminin LI Feifei* et *Le Chevalier rouge*, etc. Ce sont des films d'arts-martiaux qui racontent les exploits de chevaliers errants chinois (en chinois on dit Xia) et l'esprit de cette culture chinoise. On dit en chinois Wu-xia-pian. Il est dommage que les cinéastes chinois n'aient pas continué cette production sérieuse. La plupart des films d'arts-

---

<sup>61</sup> WANG Yongfang, JIANG Hongtao, Inventaire des films étrangers diffusé en Chine entre 1896 et 1924. *Dianying, Hong-kong* : Chinese Film Association. vol.I, 1983/12.

<sup>62</sup> HUANG Guozhao, Le chef opérateur Huang Shaofen des années 30 jusqu'à aujourd'hui. *China and Overseas Movie News*, Hong Kong, 1984/1, p. 48-49.

martiaux produits après 1928 est d'un autre genre, en chinois on dit Shen-guai-pian. Le film représentatif est la série produite par ZHANG Shichuan *Le Temple lotus rouge*. C'est un mélange de d'éléments de fantômes, de sexualité et d'action. Il n'y a pas beaucoup de relations avec la culture de chevalier errant chinois.

Les films d'arts-martiaux de cette période, surtout les films de Shen-guai-pian, sont très critiqués par la société et les historiens. La Commission de censure du cinéma, sous le Ministère de l'Education du Gouvernement de Guo-ming-dang interdit en 1931 la production et la distribution des films d'arts-martiaux. Dans l'histoire du cinéma chinois, la critique a été très négative jusqu'aux années 90. C'est la raison pour laquelle les films d'arts-martiaux avant 1949 sont tous perdus ou brûlés. Il n'existe que des fragments de *Le Chevalier féminin LI Feifei* et de *Le Chevalier rouge* à La Cinémathèque Chinoise<sup>63</sup>.



Picture 4 : affiche du film *L'Orphelin sauve son grand-père* (1923)

---

<sup>63</sup> Voir filmologie : liste 2. **Films chinois muets conservés et non-complets à La Cinémathèque Chinoise à Beijing.**

## 2.2 Concept du cinéma des années vingt

La connaissance du cinéma en Chine a beaucoup évolué dans les années vingt. Au début des années vingt, les cinéastes chinois croient que le cinéma est une sorte de théâtre. Mais à la fin des années vingt, les cinéastes affirment que le cinéma est une catégorie d'art indépendante, et qu'il faut insister sur la différence entre le cinéma et le théâtre.

En 1921, GU Kenfu, critique de cinéma, écrit dans les « Journaux du cinéma, No.I » que « parmi toutes les sortes de théâtre, le Ying-xi (film, cinéma) peut être le plus ressemblant »<sup>64</sup>. La définition du cinéma dans le premier manuel d'enseignement « Manuel du cinéma », écrit en 1924, est: Ying-xi est le théâtre interprété qui est filmé<sup>65</sup>. L'auteur cite plusieurs noms chinois qui désignent le cinéma. Entre Dian-ying et Ying-xi, il choisit le dernier comme nom formel, car Ying-xi souligne davantage la « dramatisation » et le théâtre. HOU Yao, dans son ouvrage important *Le scénario de Yingxi*<sup>66</sup> publié en 1926, affirme toujours que le film est une sorte de théâtre, et possède toutes les valeurs du théâtre.

Le changement de conception du cinéma arrive en 1928. Dans un article intitulé « La Théorie de réalisateur », l'auteur OUYANG Yuqian, cinéaste célèbre, propose que « aujourd'hui le film doit être considéré comme un art indépendant »<sup>67</sup>. Il introduit les films d'avant-garde de

---

<sup>64</sup> 顾肯夫,《<影戏杂志>发刊词》,1921,《中国无声电影》,中国电影资料馆编,北京:中国电影出版社,1996,p214。

GU Kenfu, Journaux du cinéma, No.I, 1921. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

<sup>65</sup> 周剑云,汪煦昌,《影戏概论》,1924,《百年中国电影理论文选,1897-2001》,上册,丁亚平主编,北京:文化艺术出版社,2002,p22。

ZHOU Jianyun, WANG Xuchang, Manuel du cinéma, 1924. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. 1) / ed. par DING Yaping, Beijing: Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p22.

<sup>66</sup> 候曜,《影戏剧本作法》,1926,《百年中国电影理论文选,1897-2001》,两册,丁亚平主编,北京:文化艺术出版社,2002,p 55。

HOU Yao, Scénario de Yingxi, *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. 1) / ed. par DING Yaping, Beijing: Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 55.

<sup>67</sup> 欧阳予倩,《导演法》,1928,《中国无声电影》,中国电影资料馆编,北京:中国电影出版社,1996,p814。

l'Europe à la fin des années vingt. Cet article possède une valeur indéniable théorique parce qu'il fait la différence entre le cinéma et l'art scénique au niveau de l'esthétique et de la pratique du réalisateur. On peut donc comprendre qu'à la fin des années vingt, les cinéastes chinois commencent à étudier la particularité du cinéma comme une catégorie d'art différent.

Ce changement de concept du cinéma possède un caractère d'avant-garde, cependant cela reste dans un domaine théorique. Les films chinois des années vingt ne se sont pas beaucoup développés au niveau de l'esthétique. Ils s'intéressent à l'histoire et à la narration, et négligent les recherches sur la forme de l'image et les possibilités de mouvements de la caméra. La dramatisation du film chinois est influencée par le «mélodrame» hollywoodien, mais encore plus par la tradition narrative chinoise.

## II Analyse de *Romance d'un marchand ambulant*: Coexistence de cinéma primitif et cinéma classique

Le premier film muet préservé et complet *Romance d'un marchand ambulant*, date de 1922. C'est un court-métrage du genre comique, durant 22 minutes. Il est aussi le seul court métrage visible aujourd'hui. Le film contient 235 plans ; dont 49 plans d'intertitre. L'ASL est de 5.62 secondes, aussi rapide que le film hollywoodien dans la même époque<sup>68</sup>. Le format de la pellicule est 1.5 : 1. Tous les plans sont fixes. La plupart des scènes sont filmées en plan large et plan moyen, cependant l'échelle de plan varie et on trouve aussi des gros plans comme « l'insert » pour montrer les détails. Il y a aussi des plans filmés du point de vue subjectif de l'acteur. Le réalisateur utilise le trucage «cache contre-cache» pour présenter ce que pense l'acteur. Un autre trucage est l'accélééré pour montrer l'action répétée dans une vitesse supérieure.

Le studio *MingXing* (*Etoile Brillante, Bright Star*) est créé en 1922, *Romance d'un marchand ambulant* est une de ses premières productions. En raison du manque des moyens matériels et des fonds, le cinéaste utilise la lumière du jour, et construit le décor à l'extérieur. Cela donne au film un style particulier : un mélange documentaire et théâtral.

---

<sup>68</sup> ASL : terme anglais, Abréviation de *average shot length*. L'ASL des films hollywoodiens de 1917 à 1928 est entre 5 et 7 secondes. Voir BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, p61.

## 1 Préface dans narration : Analyse de générique

Le générique se construit en trois plans liés par surimpression, dont le fond est le paysage urbain et rural (voir plans 1-1, -2, et -3). Le générique joue un rôle de préface, vise à introduire le contexte social dans une façon allusive avant de commencer l'histoire. Dans le paysage urbain, on peut voir l'architecture chinoise et européenne, pour suggérer l'existence des échanges commerciaux internationaux et l'influence occidentale en Chine à cette époque-là. Le plan de village se trouve au milieu, et décrit une vie bucolique à la campagne. Le contraste des deux paysages nous indique que les paysans ne peuvent plus vivre tranquillement dans le village en raison de la crise économique, et beaucoup d'entre eux vont dans la grande ville, Shanghai, pour chercher une nouvelle vie. C'est le cas du héros dans ce film : Le menuisier cantonnais ZHENG abandonne son métier pour devenir marchand de fruits à Shanghai.

On continuera à analyser la préface comme une caractéristique de la narration dans d'autres films muets chinois.



Plan 1-1



Plan 1-2



plan 1-3

## **2 Analyse du début**

### **2.1 Intertitre**

Le film commence par un intertitre de sommaire en chinois, et ensuite en anglais dans le deuxième plan. Le troisième intertitre est une présentation du héros et de l'acteur. Il faut remarquer que l'intertitre du sommaire est écrit en chinois traditionnel « Wen Yan », du haut en bas, et de droite à gauche; tandis que dans le film l'intertitre de présentation des personnages et des dialogues est écrit en chinois moderne « Bai Hua », et le caractère se place horizontalement, de droite à gauche.

La continuité de l'histoire dépend fortement de l'intertitre. Il y a 49 plans d'intertitre dans les 235 plans. C'est-à-dire que un cinquième des plans est consacré à l'image littéraire.

### **2.2 Système de « trois plans »**

Le film s'ouvre par un plan américain du héros, avec iris. La logique de découpage entre les plans 2-4, -5 et -6 est représentative pour présenter le personnage et l'espace dans ce film (voir plans 2-4, 5, 6). Le réalisateur change l'échelle de plan, tandis que l'angle de prise de vue reste le même : premièrement un plan américain pour montrer le personnage et l'action, ensuite un plan moyen pour filmer plus clairement l'action et le visage de l'acteur, à la fin, le plan devient un plan américain à nouveau, juste à la même échelle du plan 2-4. On a l'impression que le plan moyen est un « insert » pendant la représentation de l'action.

On peut constater que le cinéaste utilise souvent le système de « trois plans » pour construire une scène. Dans d'autres cas, le plan américain peut être un plan large ou un plan d'ensemble ; mais l'essentiel reste le même (voir plans 2-7, -8, -9 et plans 3-6, -7, -8).

Le système de « trois plans » est valable aussi dans la scène de l'action qui s'agit de plusieurs personnes (voir plans 2-7, -8, -9). Les personnages se mettent en rang, une solution remarquable dans le cinéma primitif. Premièrement, le cinéaste présente l'espace et le combat de deux



personnages avec un plan d'ensemble, et puis l'insert d'un plan moyen pour montrer le point clé dans la scène ; à la fin, le plan redevient un plan d'ensemble. On peut constater que le plan moyen est beaucoup plus court par rapport aux deux plans d'ensembles, et le plan large et long est toujours l'idée principale pour filmer l'action dans *Romance d'un marchand ambulante*.

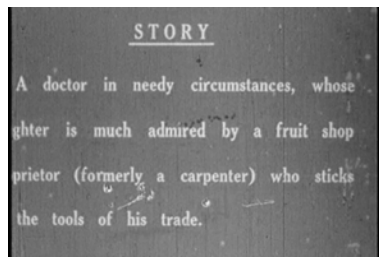
On peut dire que le système de « trois plans » est le paramètre stylistique dans le cinéma hollywoodien des années dix. Après 1917 les cinéastes américains changent l'angle de prise de vue pour construire une scène.<sup>69</sup> Pour ZHANG Shichuan, qui n'a pas assez d'expérience comme réalisateur à ce moment-là, le choix de « trois plans » est pratique et simple. Cela permet une variation de l'échelle de plan, un développement par rapport à la présentation de l'action dans un plan unique. En même temps, il ne demande pas le déplacement de la caméra, ni de l'acteur.

---

<sup>69</sup> Voir BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, p196-198.



Plan2-1



plan2-2



plan2-3



plan2-4.2



plan2-5



plan 2-6



Plan2-4.1



Plan 2-7



plan 2-8



plan2-9

### **3 Deux modèles de représentation**

ZHANG Shichuan adopte deux modèles de représentation inconsciemment dans les deux parties de l'histoire. La première moitié du film a lieu dans une scène construite par trois espaces indépendants: l'étal de fruit, la maison de thé, et l'officine du médecin. Le modèle de représentation dans cette partie est plutôt primitif. Le plan est une unité complète pour présenter l'action. On le nomme le modèle de « plan ».

La deuxième moitié de l'histoire est filmée dans une scène composée par trois espaces liés : le night-club, la chambre du héros et l'espace autour de l'escalier. Le modèle de représentation ici est bien abouti, du point de vue du langage cinématographique. Le cinéaste construit la scène non plus par le « plan », mais par le « montage ».

#### **3.1 Modèle de « plan »**

Dans cette partie, la conception de l'espace est plus théâtrale que cinématographique. Les trois endroits - étal de fruit, maison de thé, et officine du médecin - sont indépendants dans le tournage, et construits comme une scène de théâtre.

Quant à la façon de tourner, le film a un caractère documentaire : la caméra est fixe, en face de chaque endroit indépendant. Le cinéaste présente chaque endroit avec le système de « trois plans », et il n'y a pas de plan d'établissement pour présenter la relation spatiale des trois espaces. Il existe uniquement un plan qui cadre les deux endroits : étal de fruit et maison de thé (voir plan 3-1). Même dans ce plan, il n'y a pas de déplacement d'acteur qui traverse les deux endroits.

Cependant, il y a une allusion à la relation spatiale des trois espaces, par la sortie et l'entrée dans le plan, et le *point of view* de l'acteur. Voici l'explication du premier moyen, car la règle pour sortir et entrer dans le plan est particulière dans ce film. Le héros sort du plan de côté, frontalement à l'image, et il entre dans le plan suivant aussi de côté, frontalement à l'image (voir plans 3-2 et plans 3-3). Cela nous suggère que les deux endroits sont face aux spectateurs.



Plan3-1



plan3-2



plan3-3

Au niveau du langage cinématographique, il existe deux logiques de découpage. La première est de filmer l'action dans un plan long avec la caméra fixe. L'action principale est organisée dans l'avant-plan, au centre. Cette façon de filmer ressemble au « tableau » dans le film de Méliès (voir plans 3-1). Le deuxième est le changement d'échelle de plan : le système de « trois plans ». Comme nous l'avons déjà indiqué, c'est la base de « découpage analytique » dans le cinéma hollywoodien.

### 3.2 Modèle de « montage »

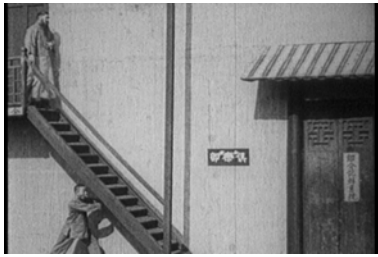
Dans la deuxième moitié du film, même si on peut voir le système de « trois plans » et la répétition de l'action, le modèle de représentation appartient plutôt au cinéma classique. Le concept d'espace se développe avec la complexification de la narration : la relation spatiale des trois endroits - le night-club, la chambre du héros et l'espace autour de l'escalier - est le facteur clé pour la continuité de la narration. Il faut que le cinéaste présente clairement que la chambre du héros est juste au bas du night-club, et qu'il y a un escalier devant le club. Le héros est importuné pour dormir par le bruit de combat dans le night-club, et trouve un moyen astucieux qui fait fructifier le commerce du médecin. Il modifie l'escalier aussi facilement que s'il était

menuisier, ainsi les clients du club se trompent d'escalier et visitent le médecin. Ce dernier est très content et accorde la main de sa fille au héros.

Le cinéaste emploie le plan d'ensemble pour montrer la relation spatiale des trois endroits (voir plans 3-4). Dans la suite du film, ce cadrage de trois endroits apparaît souvent, pour présenter la salle du night-club, le rapport entre les personnages en arrière, le milieu et l'avant de l'espace devient une logique de découpage.

ZHANG Shichuan adopte aussi le montage alterné pour raconter le combat dans le club et l'indigné de l'héro à cause du bruit. Avec le *crosscutting*, les deux endroits ne sont plus indépendants dans le découpage, et le spectateur comprend très bien la simultanéité de deux espaces. Il y a le raccord de « transparence » : sortir et entrer le plan par la porte. Le personnage ouvre la porte, et entre le plan suivant au fond par la porte. Le raccord donne l'impression de la continuité entre deux espaces (voir plans 3- 5, 6 et plan 3-7,8).

Dans la scène de *night-club*, le cinéaste utilise toujours le système de « trois plans » pour filmer l'action (voir plans 2-7, 8, 9) dans l'espace unitaire. Cependant, Il apparaît un mouvement qui traverse plusieurs espaces continuels, et la scène est découpée par une série de plans en respectent la continuation (voir plans 3-7, 8, 9). La multiplication de l'espace dans le montage est un des caractères du cinéma classique.



Plan 3-4



plan 3- 5



plan 3-6



Plan 3-7



plan 3-8



plan 3-9

### 3.3 Répétition

La répétition dans la *Romance d'un marchand ambulante* est un procédé expéditif pour construire le film. Une action est répétée plusieurs fois en utilisant le même découpage. Il existe dans la première moitié du film, et aussi dans la deuxième. C'est plus évident dans la scène où les clients se trompent d'escalier. Le réalisateur répartit les gens en groupes, et les filme en quatre fois avec le système de « trois plans »: « plan large-plan moyen-plan large ».

## 4 Déconstruction du film

### 4.1 Sortie et entrée dans le plan

La règle pour sortir et entrer dans le plan est particulière dans la première moitié du film. Le personnage entre dans le plan de front sur le côté, et il sort du plan comme il est entré (voir plans 4-1, 2, et plan3-2, 3). On a l'impression qu'il vient de la place de la caméra (spectateur) et il retourne à l'espace d'origine à la fin. Bien entendu, ce déplacement de l'acteur est conforme au décor : les trois endroits sont construits avec trois murs, sans porte, avec une face ouvrant vers la caméra. C'est une solution simple pour entrer et sortir du plan frontalement à la scène.

Le rapport entre champ et hors-champ ici, n'est pas une question du cadrage de plan. Il s'agit plutôt d'ambiguïté entre l'espace filmique et l'espace réel. Le personnage traverse les deux espaces d'après la direction du réalisateur.



Plan 4-1



plan 4-2

## 4.2 Moment de tournage

Il reste la trace du tournage dans la scène devant la porte d'entrée du night-club. Dans certains plans, on peut voir que les acteurs restent à côté de la porte, au bord du palier, en attendant l'ordre du réalisateur ; soudain ils bougent et commencent à jouer devant la porte, au centre du plan, et en face de la caméra (voir plans 4-3,4). L'attente des acteurs est un moment réel du tournage, et le réalisateur le filme sans en avoir conscience.



Plan4-3



plan 4-4

## 4.3 Voir la caméra

Il est fréquent que le personnage regarde la caméra dans ce film. Même l'actrice principale regarde la caméra de temps en temps (voir plans 4-5, 6, 7). On n'est pas sûre que ce soit une demande du réalisateur, ou une habitude des acteurs car ils sont aussi acteurs de théâtre moderne.



Plan 4-5



plan 4-6



plan 4-7



On peut constater que le cinéaste ne suit pas un standard important du cinéma classique : construire un monde fermé dans le film, et effacer toutes les traces de tournage. Il n'a pas beaucoup de connaissances professionnelles à ce moment là, donc il cherche une solution simple et originale pour faciliter le tournage.

En conclusion, les cinéastes ZHANG Shichuan (réalisateur) et Zheng Zhengqiu (scénariste) ont pratiqué la production de cinéma en 1913 pour la première fois. Pendant une interruption de dix ans, ils fréquentent le cinéma pour voir et apprendre le film américain et européen. Quand ZHANG Shichuan recommence à tourner des films en 1922, il imite le cinéma occidental, en même temps, il cherche une solution originale et simple.

Dans *Romance d'un marchand ambulant*, la coexistence d'un cinéma primitif et d'un cinéma classique est remarquable, tandis que ces deux modèles de représentation présentent un caractère caduque par rapport à l'histoire du cinéma occidental. Si on considère que la production du cinéma chinois est très en retard, tandis que la projection du film occidental est florissante depuis 1896, il est normal que relativement à l'histoire du cinéma chinois, dans un film "primitif" chinois de 1922, on puisse voir à la fois le caractère de documentaire, le modèle primitif et le modèle classique.

Le système de « trois plans » et la répétition sont des procédés expéditifs pendant le tournage. C'est un style personnel du cinéaste ZHANG Shichuan. On continuera à analyser son style dans les films des années trente.

Le cinéaste n'a pas un concept clair de construction d'un monde fermé dans le film. Comme certains films primitifs dans l'histoire du cinéma occidental, il reste des traces de tournage dans ce court-métrage. Plus particulièrement, la distinction entre l'espace filmique et l'espace réel est confuse. Tout cela forme un effet de déconstruction de film, d'après la théorie du cinéma d'aujourd'hui. La créativité du cinéaste et le mélange de modèles font un style original et particulier dans ce film.

### III Analyse des cinq longs-métrages des années vingt

Il ne reste que cinq longs métrages complets des années vingt, la liste est la suivante :

*Un collier de perles* (1925, LI Zheyuan, HOU Yao), 5962 secondes, 611 plans, l'ASL est de 9.76 secondes<sup>70</sup>. Le générique est construit par plusieurs plans, sur fond de dessin, et présente le titre du film et le personnel de l'équipe.

*La Rose de Pushui (Histoire de la chambre de l'ouest, 1927, HOU Yao)*, version française, 2550 secondes, 496 plans, l'ASL est de 5.14 secondes. Le générique se compose d'un plan, dont le fond est une image fixe de paysage du temple Pushui, et présente le titre du film.

*S'embrasser de nouveau* (1928, XIE Yunqing), 3575 secondes, 683 plan, l'ASL est de 5.23 secondes. Un plan de générique présente le titre du film, deux acteurs principaux et le studio.

*Une orpheline* (1929, ZHANG Huimin et ZHOU Juanmin), 4510 secondes, 834 plans, l'ASL est de 5.41 secondes. Le générique est construit par 4 plans, sur fond noir, et présente le titre du film et le personnel de l'équipe.

*Mon fils est un héros* (1929, YANG Xiaozhong et CHEN Zhiqing), 4234 secondes, 536 plans, l'ASL est de 7.9 secondes. Le générique est construit par neuf plans, sur fond noir, et présente le titre du film, le personnel et les interprètes.

L'ASL du cinéma hollywoodien de 1917 à 1928 est entre 5 et 7 secondes. Le cinéma chinois des années vingt possède une vitesse normale dans le cadre du standard hollywoodien, qui est aussi l'exemple à suivre pour le cinéaste chinois. Pourtant, le film chinois a une tendance à être plus lent. Dans ces cinq films, il n'y a pas de film dont la vitesse est inférieure à 5 secondes, mais deux films dont la vitesse est supérieure à 7 secondes.

---

<sup>70</sup> La durée de film et le nombre de plans est une statistique faite sans compter le générique.

La vitesse la plus rapide est celle de *La Rose de Pushui* : 5.14 secondes. Le film qu'on peut voir aujourd'hui est une version française. Selon HOU Yao, il y a une scène importante sur le rendez-vous du héros et de l'héroïne<sup>71</sup>, mais cela n'est pas présenté clairement dans cette version. D'après *Histoire du cinéma chinois*, c'est un film de 10 bobines<sup>72</sup>. On croit que ce film a été refait et beaucoup coupé quand il a été distribué en France. Ce film raconte une histoire d'amour romantique et il possède beaucoup de scènes de paysage et de jardin chinois. On peut voir que cette version française n'a pas pu montrer totalement la beauté du paysage dans le plan, car le plan ne dure pas assez longtemps. Il est possible que la vitesse soit beaucoup moins rapide dans la version chinoise.

*Un collier de perles* est une production méticuleuse du studio Great Wall (Changcheng Huapian Gongsì), réalisée par le cinéaste qui a appris sérieusement la technique du film à Hollywood. C'est un film tout à fait semblable au film hollywoodien au niveau de la composition du plan et de la construction de scène. Cependant, la vitesse de 9.76 secondes est beaucoup plus lente en comparaison avec son exemple, le film hollywoodien.

En plus, le film chinois des années vingt possède certains plans relativement longs. Souvent c'est le plan de paysage. Tandis qu'un plan ne peut pas être très long dans le film hollywoodien. Par exemple, l'ouverture dans *Un collier de perles* est un plan de paysage qui dure 35 secondes. Il y a aussi un plan fixe qui dure 65 secondes pour montrer la courte action du voleur : il s'assoit sur la table et choisit les bijoux. Dans *Une orpheline*, le plan d'ensemble en extérieur dépasse souvent 30 secondes.

---

<sup>71</sup> 候曜，《眼底的西厢》，1927，《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996，p 326。

HOU Yao, *La Rose de Pushui* à voir, 1927. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p326.

<sup>72</sup> 《中国电影发展史》（两卷），程季华主编，北京：中国电影出版社，1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.

# 1 Image

## 1.1 Composition de l'image

### 1.1.1 Organisation des personnages

Pour attirer l'attention des spectateurs, le film chinois des années vingt suit la règle de « centralisation » de plan. Le personnage doit être au centre de l'image. Si le personnage se déplace dans le plan, la caméra suit aussi ce mouvement pour que le personnage ne sorte pas du champ, et qu'il soit dans le centre du plan. Mais cette sorte de mouvement de caméra est bien banale. Le film chinois n'a pas découvert vraiment le mouvement de caméra à cette époque. Il y a une tendance dans la « centralisation » de plan, le personnage est de plus en plus remarquable dans le champ. En comparant le cadrage de *Un collier de perles* (1925) et *S'embrasser de nouveau* (1928), le dernier consacre plus de place pour le personnage.

Le plan d'ensemble dans *Un collier de perles* présente sérieusement le décor. Le plan cadre beaucoup de plafond ou plancher. Cela nous donne une impression que le décor est plus important que le rôle. Le décor occupe aussi beaucoup de place dans le plan rapproché et le gros plan. Dans le film *S'embrasser de nouveau* qui est fait trois ans après, le cadrage présente plus le rôle que le décor. La place occupée par le décor dans le plan d'ensemble est beaucoup diminuée, et le décor est presque invisible dans le plan rapproché et le gros plan. Ce changement de cadrage indique que le cinéaste fait plus attention sur la figure de l'image. *S'embrasser de nouveau* (1928) présente plus efficacement la psychologie du personnage, tandis que le jeu des acteurs dans *Un collier de perles* est banal et raide.

Comment organiser les personnages dans le plan est un problème important pour le réalisateur. La mise en scène est simple s'il s'agit d'un personnage ou de deux personnages. Le problème d'organisation apparaît quand le cinéaste filme plusieurs personnes dans un plan, surtout dans une scène en intérieur.

Une possibilité est que les personnages se mettent en rangs (voir plan 1-1, *Un collier de perles*). Une autre solution plus fréquente est de mettre les personnages dans un coin de la pièce, et de les filmer avec un plan d'ensemble ou un plan large. On peut voir le visage de profil de tous les personnages. Cette solution permet aussi d'avoir un effet de profondeur de champ. Plus important, avec cette organisation, le cinéaste montre plus clairement au spectateur l'espace dans le plan, quand il utilise le champ et contre champ pour construire la scène.

Mais cette mise en scène de l'acteur suscite un problème, ce n'est pas une présentation de la vie quotidienne en Chine. Voici un exemple plus évident dans le plan 1-2 (*S'embrasser de nouveau*) : Le beau père du héros lui rend visite avec un serviteur. Le héros les accueille avec sa mère dans la salle de réception. C'est une pièce traditionnelle. Le beau père occupe la place du maître de famille, une chaise en face de la porte, tandis que la mère s'assoit à la place de l'invité. Les quatre personnages se mettent dans l'angle de deux murs, face à face. D'après la politesse chinoise, il faut que les deux parents s'assoient côte à côte dans les deux chaises en face de la porte. C'est une règle simple et importante. Dans le film, l'attitude du personnage n'est pas tout à fait la même que dans la vie quotidienne. Ici, le cinéaste chinois commet une faute grave.

Il y a aussi un geste tout à fait théâtral et européen. Dans le plan 1-3 (*S'embrasser de nouveau*), le fils étreint les jambes de sa mère, et cette dernière caresse la tête de son fils pour le consoler. Ce geste est troublant. Même dans la Chine d'aujourd'hui, ceci n'est pas possible entre la mère et son fils adulte.



1-1



1-2



1-3

Bien entendu, il y a la mise en scène de l'acteur d'après la situation réelle. Dans la scène du repas (plan 1-4, *Un collier de perles*), le cinéaste ne change pas la position de la vie quotidienne. Il filme le personnage principal à travers le dos d'autres personnages, car le chinois mange sur une table ronde, et s'assoit en cercle. On voit les dos des personnages dans l'avant-plan, et le personnage principal se trouve dans le plan vu de dos. Dans le plan 1-5 (*S'embrasser de nouveau*), les quatre personnages se mettent sur deux rangs. Une partie des deux femmes est cachée par les deux hommes dans l'avant-plan. La mise en scène d'acteur dans ces deux plans n'est pas idéale dans le cadre de la centralisation, mais il nous donne une impression de vie quotidienne filmée.



1-4



1-5

### 1.1.2 Angle de prise de vue

Généralement, l'angle de prise de vue dans le film des années vingt est plat et horizontal. Plongée et contre-plongée sont employées pour filmer le paysage et les vues larges. C'est visible dans *La Rose de Pushui*. Plongée et contre-plongée sont utilisées aussi pour filmer le personnage dans *Une orpheline*. Bien que dans ce film le cinéaste n'ait pas saisi l'effet esthétique de cet angle de prise de vue spécial, on peut constater que la conception du film a évolué à la fin des années vingt. Il est regrettable qu'il n'y ait plus d'autres films des années vingt pour faire plus de recherches sur l'utilisation de l'angle de prise de vue à cette époque.

### 1.1.3 Eclairage

Le film chinois à cette époque utilise généralement l'éclairage artificiel dans la scène d'intérieur, et adopte la lumière naturelle dans la scène d'extérieur, réfléchié souvent par des réflecteurs. À travers ces six films des années vingt, on peut constater que le cinéaste essaye de faire une image assez claire avec l'éclairage artificiel dans les scènes d'intérieur, mais il n'a pas encore saisi la technique de l'éclairage Hollywoodien, qui est considéré déjà comme un standard dans le film de « mélodrame » de cette époque. On n'a pas encore trouvé la façon de réaliser la scène éclairée « correctement » avec un éclairage principal de face, de côté, et de hauteur.

Dans les scènes d'intérieur, le film *Un collier de perles* adopte deux directions pour l'éclairage: un éclairage de face et un éclairage de côté. Il n'a pas utilisé d'éclairage en hauteur, tandis que le film *La Rose de Pushui (Histoire de la chambre de l'ouest)* utilise uniquement le projecteur en hauteur qui ressemble à l'éclairage de théâtre. Il est dommage que le projecteur ne soit pas assez fort pour éclairer l'espace entier. On voit souvent que des parties de l'image sont trop lumineuses, tandis d'autres parties sont sombres. *S'embrasser de nouveau* utilise l'éclairage de deux côtés, avec plusieurs projecteurs pour filmer le personnage. Cette méthode permet d'assurer que le visage de l'acteur est éclairé parfaitement, et plus important, d'assurer qu'il n'y aura pas d'ombre sur le visage. On peut voir plusieurs ombres très visibles sur le corps du personnage. La lumière dans ce film est utilisée aussi pour renforcer la profondeur de champ. Dans le plan d'ouverture de plusieurs scènes, le cinéaste utilise les projecteurs de deux côtés distinctement dans l'avant-plan, plan milieu et l'arrière-plan.

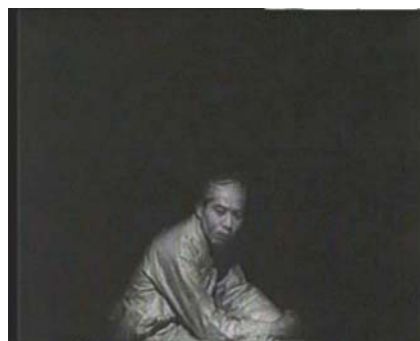
Il existe quelques images dont la lumière est employée pour donner une signification dans le film *Un collier de perles*. Voir le plan 1-6, c'est une façon diplomatique d'utiliser la lumière en la rattachant l'histoire. Avec la lumière du cigare dans la nuit, le cinéaste présente un visage scélérat d'un nouveau personnage, le voleur. Avec ce visage horrible, le spectateur comprend tout de suite que c'est un rôle de mauvais.

Le réalisateur comprend comment créer la puissance de la figure dans l'image avec la lumière. Le héros est pris en prison. Il se soucie de sa femme et de son enfant. Pour renforcer l'ambiance

asphyxiante de prison et la tristesse, le héros est mis dans un espace tout noir, voir le plan 1-7. Son petit corps se trouve au bas du plan, et éclairé par une lumière artificielle.



1-6



1-7

Le film des années vingt tourne généralement la scène d'extérieur en environnement naturel avec lumière du jour. C'est à partir de 1928 que le cinéaste chinois commence à fabriquer des décors d'extérieur. *La Rose de Pushui (Histoire de la chambre de l'ouest)* est un film très sérieux. La scène d'extérieur est tournée avec une lumière naturelle assez forte, et un réflecteur est utilisé pour mieux éclairer le visage du personnage lorsque c'est nécessaire. Par économie, les deux films de 1929, *Mon fils est un héros* et *Une orpheline* possèdent plus de scènes en extérieur, tournées dans la nature. La lumière du jour est beaucoup utilisée. Dans certaines scènes, la lumière du jour n'est pas assez forte, et elle n'est pas corrigée par un éclairage artificiel, donc beaucoup d'images sont brumeuses.

Pour conclure, la fonction de la lumière est plutôt pour impressionner la pellicule dans le film des années vingt. Le cinéaste n'a pas maîtrisé la technique de l'éclairage artificiel en studio pour obtenir l'image « parfaite ». L'éclairage possède une signification dans certaines images de *Un collier de perles*, mais c'est un cas rare à cette époque.



## 1.2 Profondeur de champ

Le cinéaste chinois a une connaissance technique pour approfondir l'espace filmique. Le plan est en deux-dimensions, mais on peut donner l'impression de trois-dimensions avec l'effet de perspective. Le film chinois n'a pas développé son propre style dans les années vingt. Il considère le film hollywoodien comme le modèle. Dans les films de bonne qualité, le style hollywoodien est plus remarquable. Parmi ces cinq films, *Un collier de perles*, *La Rose de Pushui* et *S'embrasser de nouveau* sont les productions sérieuses, dans lesquelles le cinéaste a l'intention évidente de tourner le plan avec une grande profondeur de champ. Dans les deux films de 1929, il n'y a plus de plan qui possède de grande profondeur de champ. La disparition de cette intention est manifeste : le cinéma chinois s'intéresse de moins en moins à la qualité et à la plastique de l'image à la fin des années vingt, en raison des mauvaises conditions économiques des studios.

*Un collier de perles*, *La Rose de Pushui* et *S'embrasser de nouveau* sont les films des réalisateurs célèbres à cette époque. Ils ont l'intention commune de créer une grande profondeur de champ dans le plan. *La Rose de Pushui* se caractérise par des scènes d'extérieur avec une grande profondeur de champ. Dans *Un collier de perles* et *S'embrasser de nouveau*, il y a souvent des vues en grande profondeur de champ de la salle dans les scènes d'intérieur. C'est un moyen pratique de montrer l'espace dans le plan.

### 1.2.1 Dans les scènes en intérieur

Le cinéaste filme souvent avec une grande profondeur de champ dans le plan d'ouverture de la scène, pour introduire l'environnement, la grande salle de réception ou le bureau de style européen. Dans *Un collier de perles*, une grande profondeur de champ est utilisée aussi pour montrer la scène de banquet avec un plan fixe (voir plan 2-1), pour renforcer la vie luxueuse de la haute société à Shanghai. *S'embrasser de nouveau* utilise la lumière pour renforcer la grande profondeur de champ. Dans le plan d'ouverture de plusieurs scènes, le cinéaste utilise les projecteurs de deux côtés distinctement dans l'avant-plan, plan milieu et l'arrière-plan.

La grande profondeur de champ se lie avec la mise en scène de l'acteur. Dans *S'embrasser de nouveau*, le réalisateur montre un salon de luxe avec le plan d'ensemble. Deux amants se tenant entrent dans le plan de gauche dans l'arrière-plan, et ils marchent lentement jusqu'à l'avant-plan, et s'assoient sur le sofa (voir plan 2-2). En filmant le déplacement des personnages, le cinéaste montre l'espace et le luxe de la salle, et plus important, il présente l'inquiétude de la femme mariée, et la joie de son amant.

La profondeur de champ appartient déjà au système de continuité dans le film muet des années vingt. Dans *Un collier de perles*, le cinéaste présente le nouveau personnage avec le guide d'un personnage qu'on a déjà vu : dans le plan d'ensemble avec grande profondeur de champ, un personnage qu'on a connu entre dans l'avant-plan, et un nouveau personnage apparaît dans le plan-arrière qui marche face à la caméra pour parler avec lui. Ensuite, le cinéaste utilise un plan moyen ou un plan rapproché pour nous présenter ce nouveau personnage. Après, le cinéaste insert le plan d'intertitre pour introduire en texte ce personnage et son rôle.

À part le décor et l'éclairage, le miroir est un autre moyen de produire l'impression de profondeur. Il crée aussi un effet visuel attirant. On peut voir cette utilisation du miroir dans *S'embrasser de nouveau* (voir plan 2-3).



2-1



2-2



2-3

### 1.2.2 Dans la scène en extérieur

La grande profondeur de champ dans *La Rose de Puchui* se caractérise par la beauté de l'esthétique chinoise. Ce film contient beaucoup de scènes tournées dans le jardin chinois. Voir plan 2-4, c'est une image représentative du jardin chinois. Le plan en grande profondeur de champ nous présente une vision esthétique qui se produit avec le jardin et la fille : le passage sinueux de bambou et le temple dans l'arrière-plan sont entourés par la végétation du jardin, une jolie fille marche lentement au fond. C'est comme une peinture chinoise, il exprime bien la poésie de « La beauté vagabonde dans le paysage ». Le réalisateur HOU Yao exprime, avec l'image cinématographique, le romantisme de cette histoire d'amour célèbre en Chine.

Pour présenter la scène grandiose du défilé de l'armée, HOU Yao la tourne en plongée. Le défilé dans la montagne crée un effet remarquable de la grande profondeur de champ (voir plan 2-5). Dans le film des années vingt, c'est très rare de montrer l'image de la nature avec une grande profondeur de champ.



2-4



2-5

### 1.2.3 Manque de symétrie

La symétrie est une règle importante dans l'architecture et l'arrangement traditionnels de la chambre chinoise. Le cinéma chinois des années vingt possède le concept de profondeur de l'image, mais il manque la beauté de la symétrie. Voir le plan 2-6, c'est un cadrage comme dans un plan de grande profondeur de champ pour filmer la salle ou la chambre. Il n'a pas pu présenter la beauté de la chambre car le cinéaste n'a pas saisi l'importance de la symétrie dans l'architecture chinoise. Dans le film des arts-martiaux de CHU Yan<sup>73</sup> des années soixante-dix, la grande profondeur de champ dans la scène d'intérieur s'accompagne toujours de la symétrie.



2-6

Bien entendu, on ne peut pas demander au cinéaste chinois des années vingt de comprendre cette conception esthétique. Ici, on veut attirer attention sur l'importance de la symétrie dans l'esthétique chinoise.

### 1.3 Décor

Le film des années vingt utilise généralement le décor naturel dans la scène d'extérieur et le décor construit dans la scène d'intérieur. Au début des années vingt, les sociétés de cinéma n'ont pas les fonds pour construire des studios. Toutes les scènes sont tournées en extérieur avec la

---

<sup>73</sup> Chu Yuan (楚原 en chinois, Yuen Chor en cantonais) né le 1er janvier 1934 à Canton, est un réalisateur chinois. Il est un des réalisateurs majeurs de la Shaw Brothers dans les années 1970 et 1980. Il est connu par ses films des arts-martiaux. Parmi les films des arts-martiaux les plus représentatifs sont : *Le Sabre Infernal* (1976), *Le Tigre de Jade* (1977), *Le Poignard Volant* (1977), etc.

lumière naturelle. Le décor est très simple dans les premiers films du studio *Mingxing*, comme on peut le constater dans un de ses films *Romance d'un marchand ambulancier* (1922). D'après les mémoires de ZHANG Shichuan, le patron de *Mingxing*, la scène d'intérieur dans son premier long-métrage *L'orpheline sauve son aïeul* (1923) est tournée en extérieur avec un décor simple, et la scène d'extérieur est tournée dans un jardin loué de style européen. Grâce au grand succès inattendu de *L'orpheline sauve son aïeul*, *Mingxing* a pu construire son atelier en verrière. Les autres studios de cinéma construisent bientôt aussi leurs ateliers en verrière. La scène d'intérieur est tournée désormais dans l'atelier avec un éclairage artificiel, et le décor occupe de plus en plus d'importance dans le film.

Quant à la scène d'extérieur, le cinéaste chinois la tourne en environnement réel. C'est en 1928 qu'il commence à utiliser le décor en extérieur. Dans les cinq films préservés on n'a pas trouvé de décor d'extérieur. Le cinéma chinois préfère la beauté de la nature et du jardin du lieu du tournage. Le bâtiment symbolique de Shanghai, la rue de Nanjing, le Bund, par exemple, sont tournés souvent avec le plan général, et mis au début du film pour montrer le cadre urbain de l'histoire. Le paysage de la rue de ville et la vie de village sont tournés aussi dans les lieux réels. En ce qui concerne les endroits célèbres à la mode à Shanghai, le dancing, l'hippodrome, etc., le cinéaste tourne souvent les plans d'ensemble dans les lieux réels, et ajoute d'autres plans en studio.

Le cinéaste chinois connaît bien l'importance du décor dans le film. Dans un article de 1928 *À propos du décor dans le cinéma*<sup>74</sup>, l'auteur discute de l'importance de la qualité du décor d'un point de vue esthétique, il introduit ensuite différentes catégories de décor et leurs techniques de fabrication. A la fin l'auteur insiste sur le fait que le décor doit s'accorder avec la photographie, pour obtenir beauté et vraisemblance du film. Dans un article de la même année consacré à la

---

<sup>74</sup> 胡忠彪，《谈谈电影中之伟大布景》，1928。《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996，p 981。

HU Zhongbiao, *A propos du décor dans le cinéma, 1928. Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p981.

réalisation du cinéma *Théorie de réalisateur*<sup>75</sup>, l'auteur manifeste que le décor doit être en harmonie avec le personnage et le style du film, et que par ailleurs il doit être réaliste.

Il existe beaucoup de points sur lesquels on peut parler à propos du décor des années vingt. L'eupéanisation et le décor dans le film historique sont les plus remarquables. Pour séduire le spectateur, le film chinois des années vingt présente principalement la vie moderne de Shanghai, avec la femme séduisante et l'appartement dans le style européen. L'eupéanisation dans le film est en bute à une critique sévère à cette époque. Le décor dans le film historique consiste à respecter la fidélité historique. Le cinéaste chinois n'a pas pris la vérité historique au sérieux. Il utilise le costume du théâtre traditionnel et n'importe quelle architecture chinoise. Dans certains films, le costume et le décor sont modernes pour faire des économies.

### 1.3.1 Eupéanisation

Eupéanisation est un phénomène évident dans le cinéma chinois muet des années vingt. Il est plus évident dans le décor et le costume. La plupart des films des années vingt décrivent des histoires d'amour de la haute société à Shanghai. Le décor consiste à créer une vie de luxe qui mélange le style chinois traditionnel et le style européen. La villa européenne se combine avec la résidence chinoise dans un même film. Il est tout à fait habituel que dans un film chinois des années vingt, certains personnages masculins s'habillent en costume à l'occidental, et d'autres s'habillent de façon traditionnelle. Dans quelques films, même le serviteur porte un costume à l'occidental. Quant au personnage féminin, c'est un mélange de style occidental et traditionnel, un habillement à la mode. La femme moderne dans le film s'habille souvent avec une robe à l'occidentale avec les cheveux courts, par influence de la mode hollywoodienne, et parfois, les jambes sont nues. La vedette de cinéma est un symbole de la séduction de Shanghai. Comme la moralité traditionnelle est très sévère dans la plus grande partie de la Chine à cette époque, elle provoque à l'écran l'imagination d'une vie libre pour le spectateur. Dans le livre *An Amorous*

---

<sup>75</sup> 欧阳予倩, 《导演法》, 1928. 《中国无声电影》, 中国电影资料馆编, 北京: 中国电影出版社, 1996, p814.

OUYANG Yuqian, *Théorie de réalisateur*, 1928. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p814.

*History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*<sup>76</sup>, l'auteur ZHANG Zhen discute en profondeur de ce sujet dans le cinéma chinois muet. La modernité et la séduction de la métropole sont les éléments indispensables pour le succès commercial du cinéma chinois avant 1949.

Parmi les cinq films préservés des années vingt, *Un collier de perles* et *S'embrasser de nouveau* sont typiquement des histoires d'amour dans la haute société à Shanghai. Le couple dans *Un collier de perles* habite dans une maison de style européen. Il y a le tapis, le sofa, la table à manger européenne, le papier sur le mur, etc, ce qui n'existe pas dans la culture chinoise. Le comportement de ce couple est une imitation du film hollywoodien, sauf qu'ils ne s'embrassent pas, car ce serait très troublant dans la culture chinoise. L'appartement du *playboy* dans *Un collier de perles* est plus moderne. Il y a une peinture d'une femme nue dans sa chambre. Cette décoration insinue qu'il a une conduite déréglée.

L'eupéanisation peut détruire l'harmonie de la décoration dans certaine situation. Voir le plan 3-1, c'est une conversation entre le héros et son beau-père. Il est tout à fait possible dans la vie à Shanghai que le jeune s'habille à l'occidental, tandis que le vieillard porte un costume de la dynastie Qing. Mais il y a des fautes sur la décoration dans ce plan. C'est une pièce typiquement chinoise d'intellectuel avec des livres d'histoire importants et une table traditionnelle. Mais il y a deux peintures de femme européenne sur le mur. Généralement la fleur dans le vase de la pièce d'étude est l'orchidée. Ce qui dans ce plan est trop riche et voyant pour un intellectuel chinois.



---

<sup>76</sup> ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

3-1

3-2



L'eupéanisation dans le film chinois des années vingt se manifeste aussi dans le comportement des personnages. D'après le document des années vingt, on voit souvent le baise-main et les amoureux s'embrasser sur les lèvres. Cela ne se fait pas dans la vie réelle en Chine. Au début, le chinois critique cette mauvaise tendance à l'écran qui peut corrompre les mœurs, mais à la fin des années vingt le spectateur est accoutumé à cette expression amoureuse entre les jeunes. Il faut mentionner que certains comportements européens sont inacceptables en Chine. Il y a un exemple dans *S'embrasser à nouveau* qu'on a analysé dans le texte ci-dessus : le fils étreint les jambes de sa mère, et cette dernière caresse la tête de son fils pour le consoler, voir plan3-2. Ce geste est troublant. Même dans la Chine d'aujourd'hui, c'est un tabou entre la mère et son fils adulte. Ici, le cinéaste commet une grave erreur.

Il existe deux opinions différentes sur l'eupéanisation dans le film chinois d'après les critiques de cette époque. Le cinéaste LU Jie explique que l'eupéanisation est une tendance dans la vie réelle à Shanghai, surtout pour les objets exposés dans la maison<sup>77</sup>. Le contradicteur blâme qu'il s'agit d'une manifestation de flagornerie de la culture étrangère. L'eupéanisation dans le film peut déformer la réalité chinoise, et empêcher la diffusion de la culture chinoise traditionnelle.

### 1.3.2 Décor dans le film historique

Il y a une opinion importante dans les années vingt sur le décor dans le film historique : Il vaut mieux créer l'inspiration picturale dans le décor que rechercher la vérité historique. C'est un principe esthétique important pour un film de qualité. Mais à la fin des années vingt, presque tous les studios à Shanghai rencontrent la crise économique. Le décor dans le film historique est fait à coups de hache. Dans certains films, on utilise un décor moderne pour diminuer le prix de revient.

---

<sup>77</sup> 陆洁，《摄制〈透明的上海〉之经过》，1926，《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996，p301。

LU Jie, La Production du film *Shanghai transparent*, 1926. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p 301.

*La Rose de Pushui* (1927) est un drame historique adapté d'un roman classique. C'est un film représentatif du film historique de qualité des années vingt. Le cinéaste a trouvé un temple et un jardin chinois pour tourner le film. L'acteur s'habille avec le costume traditionnel utilisé dans l'opéra traditionnel chinois. Les objets exposés dans la maison sont aussi traditionnels. Bien que le décor dans le film soit traditionnel, on ne peut pas déterminer à quelle dynastie il appartient. Le réalisateur HOU Yao explique que :

*Ce que le roman « Histoire de la chambre de l'ouest » m'inspire sont l'esprit de résistance du confucianisme et le sentiment pur de l'humanité de ses jeunes amoureux. Je cherche uniquement le sentiment dans cette histoire d'amour, donc le but du décor, du costume et des accessoires dans le film est de chercher une beauté qui est en harmonie avec l'intrigue. Ce n'est pas important si le décor appartient ou non à la dynastie Tang.<sup>78</sup>*

HOU Yao cherche le moyen cinématographique pour montrer le romanisme de cette histoire d'amour. Il fait grand cas du décor dans les scènes d'intérieur et d'extérieur. L'image dans ce film exprime un sens de poésie que cherche l'intellectuel chinois. On va expliquer plus précisément ce point dans le texte suivant.

Les studios de cinéma chinois dans les années vingt ne sont pas assez riches pour construire de grands décors historiques. Quant à la recherche de l'exactitude sur le costume, l'architecture et l'étiquette, ils ont beaucoup changé suivant les dynasties dans l'histoire de la Chine, et il n'y pas de livre spécialisé qui décrive les changements à chaque dynastie. C'est vraiment impossible pour un studio chinois qui a de faibles moyens et qui s'enfonce souvent dans la crise économique. Chercher la beauté plutôt que la vérité dans le décor du film historique est économiquement une bonne solution.

---

<sup>78</sup> 候曜，《眼底的西厢》，1927，《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996，p 327。

HOU Yao, *La Rose de Pushui* à voir, 1927. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p327.

### 1.3.3 Beauté de l'image

Le film des années vingt généralement insiste sur le scénario et néglige le formalisme de l'image. Grâce au paysage filmé, *La Rose de Pushui* (1927) se caractérise par la beauté de l'image parmi les cinq films préservés. Le cinéaste HOU Yao utilise souvent le jardin et le paysage de la nature pour créer l'ambiance poétique de cette histoire d'amour. Deux scènes sont remarquables. La première, est la rencontre par hasard du héros et de l'héroïne dans le jardin qui tombent amoureux. Les jeunes se trouvent sous le saule, et le poisson rouge nage dans le lac du jardin. Le cinéaste filme cette image poétique sous plusieurs angles pour insister sur l'ambiance amoureuse de cet instant. L'utilisation du paysage pour décrire un sentiment est une métaphore chinoise. La deuxième scène se trouve à la fin du film quand le héros se rend à la capitale pour passer l'examen. Le voyage est dur et il pense à son amour, mais l'examen est la clé pour son avenir et pour le bonheur de son amour. L'intellectuel chinois décrit fréquemment ce sentiment compliqué dans la poésie et la peinture. Ici HOU Yao utilise le paysage comme la métaphore du sentiment. Le paysage souvent décrit dans les poèmes apparaît sur l'écran : le pont s'étend sur l'eau, le débit de boisson se trouve dans le petit village près de la rivière, etc. Le cinéaste adapte plusieurs plans généraux pour filmer le paysage et les déplacements du héros. Le cadrage nous donne l'impression que le personnage vagabonde dans le paysage. Cette beauté picturale engendre des sentiments et stimule l'imagination. Le paysage et le cadrage donnent l'esprit de la caméra.

L'étude de l'esthétique traditionnelle chinoise dans le domaine du cinéma ne commence que vers les années quarante quand le réalisateur FEI Mu écrit son journal sur le cinéma. Mais la pratique de l'esthétique traditionnelle dans le cinéma commence dès le début de l'histoire du cinéma chinois. À travers *La Rose de Pushui*, on peut dire que le cinéaste chinois veut toujours exprimer l'esthétique chinoise traditionnelle par la métaphore, c'est presque un instinct pour l'artiste chinois.

## 2 Mouvement de caméra

Les films chinois des années vingt n'utilisent pas beaucoup de mouvements de caméra. Dans les cinq films qu'on analyse, en général le plan est fixe. Dans les quatre films plus anciens, on peut voir quelques plans avec *reframing*<sup>79</sup>, ou plus rarement avec le travelling tracté. Il apparaît un vrai mouvement de caméra dans le film *Une Orpheline* de 1929.

### 2.1 Reframing

Le *reframing* dans les cinq films des années vingt est une solution en recadrant au centre le personnage en mouvement. C'est la même fonction dans le film hollywoodien de la même époque. Le panoramique ici n'est pas un mouvement continu de caméra, mais un changement brutal de cadrage. Le plan d'ensemble ci-dessous du film *Un collier de perles* est une représentation de l'utilisation du *reframing*. Les deux personnages se déplacent de gauche à droite dans le plan. La caméra bouge soudain à droite pour que le personnage ne soit pas sorti du champ, voir plan 1-1.1 et plan 1-1.2. La caméra filme en continue l'action des actrices quand elles passent la porte et entrent dans le jardin.

Bien que le *reframing* soit une technique simple dans le déplacement de caméra, le cinéaste chinois ne la pratique pas beaucoup. Chaque film possède quelques *reframing*, mais c'est rare.

---

<sup>79</sup> "A reframing is a slight pan or tilt to accommodate figure movement". Le *reframing* est un travelling léger en accompagnant le mouvement du personnage. C'est une solution pour cadrer au centre le personnage en mouvement dans le cinéma classique hollywoodien.

Cf. BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, p51.



Plan1-1.1



plan1-1.2

## 2.2 Travelling tracté

Le travelling tracté apparaît plus rarement que le « reframing » dans le film des années vingt. Le travelling tracté est adopté pour filmer le paysage ou le personnage en mouvement. . Il existe des scènes qui sont filmées par travelling tracté: deux scènes dans *Un collier de perles* , un plan dans *S'embrasser de nouveau*, deux plans qui se ressemblent dans *Une orpheline* et deux scènes qui se ressemblent dans *Mon fils est un héros*.

C'est d'un usage un peu banalisé dans *S'embrasser de nouveau* et *Une orpheline* . La plupart des scènes dans *Mon fils est un héros* sont tournées en extérieur, dans la nature. Le cinéaste emploie le travelling tracté pour montrer le beau paysage du lac et le personnage sur le bateau, voir le plan 2-2.

Le travelling tracté est plus intéressant dans *Un collier de perles*. L'ouverture de ce film est le paysage de nuit à Shanghai, filmé par travelling tracté, qui dure 35 secondes, un plan long par rapport à l'ASL de 9.76 secondes dans ce film, voir le plan 2-1. Cette image décrit l'endroit le plus animé de Shanghai pour suggérer que la vanité est née facilement dans cette métropole. Elle joue le rôle de préface dans la narration, et vise à montrer le sujet d'une façon allusive.

Le travelling tracté est utilisé aussi pour filmer la scène de poursuite dans *Un collier de perles*. C'est un cas unique dans les films des années vingt qu'on étudie. Le héros principal visite ses amis en vain pour emprunter de l'argent. Il se déplace en pousse-pousse dans la rue. L'employé

de sa banque, qui est envoyé par le directeur, le voit, et le poursuit pour lui donner le message du directeur. Cette scène est construite en 6 plans. Dans les plans 2-3, plan 6 et plan 7, le cinéaste filme les personnages en face en suivant leurs déplacements en transport. Il filme aussi l'action en plan fixe, qui montre bien la vitesse : le héros traverse le plan, et l'employé de la banque passe le plan après lui, voir plan 2-4.1, plan 2-4.2 et plan 2-5.1, plan 2-5.2).

Dans cette scène de poursuite, le travelling tracté préserve la continuité de l'espace et du temps, et il crée aussi un effet d'acharnement dans l'histoire.



Plan2-1



plan2-2



Plan 2-3



plan 2-4.1



plan2-4.2



plan2-5.1



Plan 2- 5.2



plan 6



Plan 7

Si on considère que le film chinois des années vingt a un caractère de fixité, le travelling tracté est une démarche remarquable. Dans le cadre de l'esthétique chinoise, le paysage en mouvement est une image qui possède plus d'air<sup>80</sup>. Un plan avec travelling est beaucoup plus long, en préservant la continuité de l'espace et du temps. Plus importante, cette continuité permet au spectateur de laisser vagabonder son esprit. Bien entendu, le travelling ici est un mouvement en profondeur. Le cinéaste chinois a découvert plus tard le travelling horizontal comme moyen préféré pour filmer le paysage.

### 2.3 Caméra bougée

Le cinéaste pratique vraiment le mouvement de caméra dans un film de 1929 *Une orpheline*. Il faut attirer l'attention ici sur le fait que dans *La Rose de Pushui* (1927, HOU Yao), il y a un plan filmé par un panoramique droit, mais c'est un cas très rare. Il apparaît assez souvent le panoramique et le travelling dans *Une orpheline*. Le cas le plus le plus fréquent du déplacement de caméra est celui de la caméra suivant sans interruption le personnage qui se déplace dans le plan. Il existe un autre cas intéressant : dans le début du film, le cinéaste adopte un travelling gauche, et puis un travelling droit dans un plan, pour filmer la conversation de plusieurs personnes dans le rang. Il existe un plan où la caméra filme le personnage avec un demi-cercle, mais il n'y a pas de panoramique vertical remarquable dans ce film.

Le cinéaste adopte un bon nombre de panoramiques dans la première moitié du film, qui raconte le malheur et l'histoire d'amour de l'héroïne. Cependant dans la scène d'action, à la fin du film, le mouvement de caméra est rare. *Une orpheline* est un film commercial qui mélange plusieurs genres : tragédie de la femme, histoire d'amour, film d'action et film exotique, etc. En totalité, il ne s'intéresse pas à la qualité. Le mouvement de caméra est un début important pour le cinéma chinois. Dans ce film, pourtant, on ne lui a pas trouvé de valeur esthétique remarquable.

---

<sup>80</sup> « L'air » que FEI Mu a utilisé dans le cinéma est équivalent au « souffle » utilisé dans les ouvrages de François CHENG. François CHENG considère que le *Yi-jing* (意境, densité d'âme, idée-paysage) et le *Shen-yun* (神韻, résonance divine) qu'utilise l'artiste chinois est la visée de l'art au niveau duquel se situe la Vacuité qui transcende l'espace-temps.

Si on considère qu'il n'y a que deux films de 1929 préservés, et qu'un film pratique le panoramique et le travelling, on peut supposer qu'à la fin des années vingt, le mouvement de caméra devient une technique dans le tournage. Il est possible que dans les films perdus, le cinéaste s'intéressait à l'effet esthétique de cette technique.

### **3 Système de continuité**

Il y a un point commun entre le film chinois et le film hollywoodien des années vingt : le film ne s'intéresse pas à la réalité, mais s'applique à créer un monde séduisant et baroque sur l'écran pour séduire le spectateur. La narration qui flatte la psychologie du spectateur est la clé pour la réussite commerciale. Le paramètre dans le film dépend de la continuité de la narration. Il existe un système formel de la continuité dans le film chinois des années vingt, au niveau du langage cinématographique. Le film chinois adapte la technique du « montage transparent » pour construire la scène et créer le sens de la continuité entre le plan. Le film de 1925 *Un collier de perles* pratique savamment la technique de la continuité dans la construction de la scène. C'est un développement évident en comparaison avec la règle des « trois plans » dans le film *Romance d'un marchand ambulante* de 1922<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Voir analyse de *Romance d'un marchand ambulante* dans le texte ci-dessus.



Neuf plans pour analyser construction de la scène :



Plan1-1



plan1-2



plan1-3



plan1-4



plan1-5



plan1-6



plan1-7



plan1-8



plan1-9

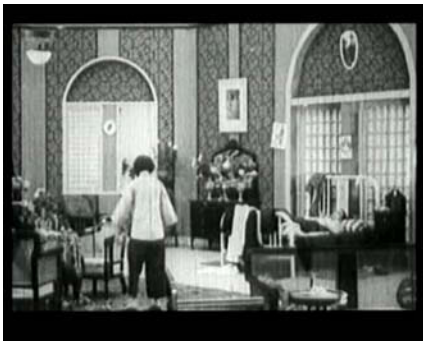
### 3.1 Construction de la scène

La première scène du *Un c ollier de perles* se construit typiquement par la technique du « montage transparent ». Plan 1 (voir plan 1-1) est un plan d'ensemble pour présenter le salon et le couple, ouvert par l'iris. Plan 2 (voir plan 1-2) est un plan filmé un peu plus proche avec le même point de vue, pour présenter plus clairement le couple et l'environnement. Plan 3 (voir plan 1-3) est l'intertitre critique avec le texte et le dessin pour indiquer le sujet de ce film : la famille est ce qui est le plus précieux au monde. Plan 4 (voir plan 1-4) est un plan-moyen pour montrer le visage du personnage. Plan 5, 6, 7 et 8 (voir plan 1-5, 6, 7, 8) sont les plans moyens pour montrer séparément le visage du héros et de l'héroïne, et le plan d'intertitre de l'introduction du rôle de l'acteur. Le plan 9 (voir plan 9) est un plan américain comme fermeture de cette scène de présentation.

Il faut mentionner deux points importants ici. Premièrement, l'intertitre de l'introduction apparaît avant l'image du personnage. C'est une spécificité dans ce film à cette époque. Généralement, le plan d'intertitre apparaît après l'image du personnage dans le film chinois des années vingt. Deuxièmement, le plan 6 et le plan 8 doivent être filmés en champ et contre-champ pour suggérer que le mari et sa femme se parlent face à face. Mais il semble que le cinéaste n'a pas bien compris la technique du champ et contre-champ. Pour les plans 6 et 8, c'est juste une technique semblable. Même dans le film chinois des années trente, on voit rarement le champ et contre-champ. Il est possible que le cinéaste chinois soit influencé profondément par l'opéra chinois, et qu'il ne comprenne pas le concept de l'espace cinématographique où l'on peut voir le théâtre de l'autre côté de la scène, en face du spectateur.

Quant au changement de l'espace dans ce film, le cinéaste inlassablement filme la porte, l'escalier et le couloir. Il est manifeste que le cinéaste commence à étudier l'espace cinématographique. Il souligne sérieusement le changement de l'espace et la continuité du plan. C'est pourquoi le rythme de ce film est le plus lent des six films préservés des années vingt avec un ASL de 9.76 secondes.

Le concept de la construction de la scène se développe vite dans le film chinois. La construction de la scène est simplifiée dans le film de bonne qualité *S'embrasser à nouveau* (1928), qui traite aussi le sujet d'une histoire d'amour de la bourgeoisie à Shanghai. Il apparaît souvent que le plan rapproché suit directement le plan d'ensemble dans le début de la scène. Voir les deux plans ci-dessous : le plan d'ensemble (plan 1-10), montre l'environnement de la chambre, puis le cinéaste insère directement le plan rapproché (plan 1-11) pour présenter plus vite le personnage qui dort sur le lit. On enlève plusieurs plans de présentation de l'espace, et on présente au spectateur le personnage le plus vite possible. La simplification de la scène accélère le rythme du film qui devient plus excitant pour le spectateur.



Plan1-10



plan1-11

On peut constater que le cinéaste chinois développe vite le concept de l'espace cinématographique dans les années vingt. *Un collier de perles* souligne à maintes reprises la différence de l'espace cinématographique avec l'espace scénique. La simplification de la scène dans *S'embrasse à nouveau* montre que l'espace cinématographique est accepté par le cinéaste et le spectateur à la fin des années vingt. On comprend bien le changement de l'espace dans le film.

Mais tous les cinéastes chinois ne possèdent pas le même niveau de conception cinématographique. ZHANG Shichuan, par exemple, utilise toujours sa règle des « trois plans » dans son film *Rires et larmes de mariage* de 1932. Le film *Deux sœurs* (1933) de son collaborateur ZHENG Zhengqiu ressemble plus à un théâtre filmé. Le réalisateur croit que le personnage est le plus important dans le film. Il préfère l'espace scénique à l'espace cinématographique. Il est regrettable que l'on ne puisse plus voir ses films des années vingt. On

suppose que ses films des années vingt possèdent toujours une forte influence scénique dans le concept d'espace.

### 3.2 Montage alterné

Le montage alterné est utilisé dans les cinq films préservés des années vingt. Par exemple, dans le film *La Rose de Pushui* (1927), le montage alterné se combine avec la technique de « sauver à la dernière minute » pour raconter comment le héros sauve la belle. D'ailleurs, dans la scène de combat du film, le cinéaste profite du montage alterné pour montrer plusieurs luttes qui se produisent en même temps. Le cinéma chinois des années vingt s'intéresse à raconter l'Histoire. Le montage alterné permet de dérouler deux ou trois événements qui arrivent en même temps, et de renforcer la tension de l'histoire. Il n'est pas étonnant que le cinéaste chinois utilise fréquemment cette technique dans les années vingt.

## 4 Intertitres et narration

Le film chinois des années vingt est influencé profondément par la littérature narrative traditionnelle. Le cinéaste attache de l'importance à la continuité de l'histoire, et la représentation de l'état d'esprit du personnage est rare à cette époque. C'est une raison importante pour laquelle le film chinois possède nombre d'intertitres dans les années vingt. Exceptés l'intertitre de l'introduction et l'intertitre narratif, l'intertitre de critique occupe aussi une place importante.

Le plan de l'intertitre est simple au début des années vingt, mais il devient vite un art visuel. Dans *Romance d'un marchand ambulante* (1922), la qualité de l'intertitre n'est pas satisfaisante.<sup>82</sup> Le texte chinois est traditionnel, écrit en vertical de droite à gauche ; le texte anglais est écrit selon la règle occidentale. Le cinéaste n'a pas bien arrangé le texte en chinois et le texte en

---

<sup>82</sup> Voir analyse de «*Romance d'un marchand ambulante*» au texte ci-dessus.

anglais, et il y a des textes qui ne sont pas filmés dans le plan. Le style de l'intertitre dans ce film est simple. Il se compose uniquement par le texte écrit en blanc sur le fond noir.

Le film chinois muet se développe vite dans les années vingt. Dans le film de 1925 *Un collier de perles*, on peut constater que l'intertitre devient un art. Voir le plan 1 ci-dessous: la bordure du plan est décorée par le dessin et le nom du studio. La plupart de l'espace dans le champ est consacrée au texte écrit en chinois moderne et en anglais en même temps. Le côté gauche du plan se consacre à une peinture assez moderne dans laquelle un couple s'embrasse devant la fenêtre. Tous les éléments sont bien arrangés, et la peinture souligne la signification du texte.



Plan 1

Il faut remarquer le fait que le film n'a pas présenté en image cinématographique cette scène de peinture. La peinture en Chine possède plus de modernité que le cinéma à cette époque. Il apparaît souvent des dessins de femme nue dans les journaux, tandis qu'il existe plus de tabou dans le domaine du cinéma. Le cinéaste utilise souvent la peinture «sexuelle» dans le décor, ou dans le plan d'intertitre.

Dans le film chinois il existe deux points particuliers sur l'intertitre, en comparaison avec le film occidental : le premier est que le film chinois utilise deux langues, le chinois et l'anglais. Le second s'appuie sur la coexistence du chinois moderne et du chinois traditionnel. Parmi les six films préservés des années vingt, la plupart des films utilisent en même temps le chinois moderne et le chinois traditionnel. *La Rose de Pushui* est une version française dont on ne voit plus l'intertitre original. Le réalisateur de *Un collier de perles*, HOU Yao, veut soutenir la modernité du chinois, et c'est pourquoi il use le chinois moderne dans ce film. Même le poème est écrit en chinois moderne.

Il existe une règle dans les quatre films sur le style littéraire : généralement on adopte le chinois traditionnel dans l'intertitre de l'introduction de l'histoire et l'intertitre de critique, et on choisit le chinois moderne dans l'intertitre de dialogue. C'est raisonnable, car le chinois traditionnel est la langue écrite utilisée jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle en Chine, tandis que le chinois parlé dans la vie quotidienne ressemble au chinois moderne depuis la Dynastie de Tang et Song.

Le plan d'intertitre devient vite de l'art, mais il existe toujours un problème : le film chinois possède trop de plans d'intertitre. Le critique considère qu'il faut réduire le nombre d'intertitres, et développer la puissance de l'image cinématographique comme mode d'expression. Le film allemand *Le dernier des hommes* (1924, Murnau) ne possède aucun plan d'intertitre. Il développe uniquement l'histoire par l'image. Cela provoque un changement de la conception du film muet à Hollywood. Le critique chinois mentionne aussi ce film pour prouver que le film muet est un art cinématographique, et qu'il n'est pas une reproduction de littérature.

Mais la critique n'est pas acceptée dans le domaine de la production. *Le dernier des hommes* est un chef-d'œuvre de l'art muet qui exprime la psychologie du personnage par la figure de l'image et le mouvement de caméra. C'est un très haut niveau pour le film chinois des années vingt qui dépend profondément de la littérature populaire, et celle-ci ne s'intéresse pas aux sentiments intimes du personnage. Le film chinois se cantonne généralement à raconter l'histoire avec la méthode hollywoodienne, mais plus simplement, en raison de son faible capital. L'intertitre est la façon la plus économique d'exposer l'intrigue. C'est pourquoi le cinéaste use de nombreux plans d'intertitre dans son film.

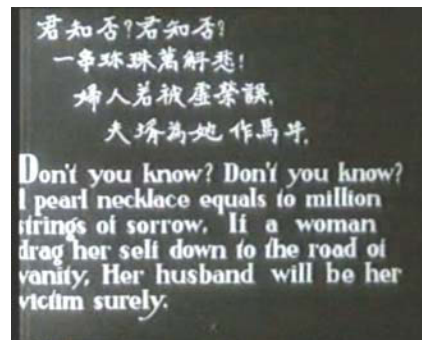
Le cinéaste chinois dépend de la règle de la narration littéraire chinoise pour développer l'histoire dans son film. Une règle importante dans la narration traditionnelle est qu'avant de commencer l'histoire, il faut présenter le contexte social dans la conceptualisation, ou critiquer l'histoire dans le cadre éthique. L'intertitre au début du film fonctionne souvent comme la préface de la narration. Dans les cinq films qu'on étudie, il y a plusieurs façons de faire un avant-propos.

Dans *Un collier de perles*, c'est un plan long et l'intertitre « littéraire » donne la critique de l'histoire au début du film. L'ouverture de ce film est le paysage de nuit à Shanghai, filmé par travelling tracté, durant 35 secondes, voir plan 2. C'est un plan assez long par rapport à l'ASL de 9.76 secondes dans ce film. La durée et le mouvement sur le paysage florissant dans le plan nous suggère que la vanité est née facilement dans cette métropole.

Le deuxième plan est un intertitre littéraire, voir plan 3. C'est un poème moderne qui exprime le sujet de ce film : « If a woman drag herself down to the road of vanity, Her husband will be her victim surely ». Les deux premiers plans de ce film forment le générique. Ils guident fortement la psychologie du spectateur au début du film.



Plan 2



plan 3

*S'embrasser de nouveau* commence par un accident dans la rue à l'aube, sans aucune relation avec le personnage dans le film. L'intention de cet « insert » vise à décrire directement la mauvaise conduite du riche, critique principale de la société dans ce film. *Une orpheline* est le film le plus commercial de tous les films que l'on étudie des années vingt, profondément influencé par la littérature populaire à cette époque « l'école du papillon et du canard mandarin ». Il commence par la scène d'un mariage traditionnel qui se compose de beaucoup de plans d'intertitres. Cette scène est une critique du personnage et de l'histoire dans le cadre d'une standardisation des scénarios tendant à flatter le spectateur en utilisant l'infortune de la jeune héroïne.

Le film *La Rose de Pushui (The Western Chambre)* commence par un plan moyen de l'héroïne. Il ne présente pas le contexte historique, ni ne fait aucune critique en adaptant cette

légende connue en Chine. En pensant que c'est une version française qui est beaucoup coupée, on n'est pas sûr qu'il n'y ait pas eu non plus aucun intertitre « littéraire » dans la version chinoise pour prévenir le goût du spectateur.



## **Chapitre III : Film muet chinois des années trente, études générales**

On sait qu'en occident les films du début du parlant avaient souvent le défaut d'être bavards et qu'ils étaient loin d'égaliser les films muets. En Chine, l'évolution a été tout à fait différente ; à cause du retard technique, un film sonore encore très rudimentaire enregistré sur disque de cire comme *La Chanteuse Pivoine rouge* (*Ge nv hong mu dan*) est sorti seulement en 1931. Entre 1931 et 1936, les cinémas muet et parlant ont coexisté et le muet ne disparut complètement qu'en 1937.

Donc, l'histoire du cinéma muet des années 30 est basée sur la période de 1930 à 1937, où les films muets coexistent avec les films parlants. Dans ces années-là, l'art du cinéma muet entre dans son âge d'adulte. Parmi les films muets conservés, la plupart sont produits dans les années 30. En raison de la coexistence des films muets et des films parlants, apparaissent des films muets avec des éléments sonores. *La Route* (*Da lu*, 1934) de SUN Yu comprend des morceaux sonorifiés avec des bruits et des chants, mais les sous-titres restent encore un moyen principal pour la narration et l'expression artistique. Ce type de films reste donc encore dans le domaine du cinéma muet. Certes, le son n'existe guère dans les films muets, ceux-ci sont influencés par les films parlants étrangers dans l'aspect visuel. On en parlera plus tard quand on analysera les films de SUN Yu. Bref, le cinéma chinois des années 30 est caractérisé par la coexistence des films muets et parlants. C'est une période où les deux sortes de cinéma s'influencent l'une l'autre.

## I Présentation du cinéma muet des années trente

Le cinéma muet se développe pendant une période de vingt-cinq années, de 1905 à 1930, durant lesquelles la technique se perfectionne, tandis qu'il n'y a aucune évolution du contenu : ce sont toujours les mêmes récits fantastiques et d'arts martiaux, comédies, intrigues morales et sentimentales. À partir de 1931, le cinéma s'oriente vers des sujets plus sérieux et réalistes, avec la naissance du nouveau studio *Lianhua*. En regardant les chiffres ci-dessous, on se rend compte de l'importance du changement. En 1930, sur 96 films produits à Shanghai, il y avait 52 films fantastiques ou d'arts martiaux, seulement 14 films réalistes et aucun film anti-japonais ; en 1933, sur 81 films il n'y avait plus que 5 films fantastiques<sup>83</sup>.

Suite à l'occupation japonaise du nord-est et centre-nord de la Chine, l'armée japonaise envahit Shanghai le 28 janvier, 1932. Les coups de feu réveillent les cinéastes chinois et les spectateurs cinéphiles. À partir de la seconde moitié de l'année 1932, les cinéastes chinois abandonnent majoritairement les scénarii basés sur les légendes fantastiques et les histoires de chevaliers. Ils se tournent et font face à la réalité. Ce changement de contenu est un avancement important pour le cinéma muet chinois des années trente.

### 1 Passage du cinéma muet au parlant

En Chine, la première projection du film parlant a lieu le 9 février 1929. *Captain Swagger*, un film américain, est projeté dans le cinéma *Olympique* (*Xia ling pei ke*) à Shanghai. Six mois après, les cinémas shanghaiens de haute qualité sont tous équipés des matériels sonores. Les sociétés de production essaient de tourner des films parlants pour l'emporter sur leurs adversaires. Grâce au profit de *Le temple de lotus rouge* (*Huo shao hong lian si*, 1928) de ZHANG Shichuan, la société *Mingxing* a le budget pour tourner des films parlants. En coopérant avec EMI Group, la société *Mingxing* tourne *La chanteuse de pivoine rouge* (*Ge nv hong mu dan*) avec le son

---

<sup>83</sup> *Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.  
《中国电影发展史》(两卷), 程季华主编, 北京: 中国电影出版社, 1963。

enregistré sur le disque de cire. Ce premier film parlant se présente sur l'écran en janvier 1931. Il attire beaucoup de spectateurs et assure encore une fois le succès de la société *Mingxing* dans la concurrence commerciale. Dans ce film, il n'y a que des dialogues et des chants, parce que les cinéastes de cette époque considèrent que la bande sonore inclut seulement la musique, les chants et les dialogues et ne prennent pas le fond sonore en considération. Peu après, les autres sociétés produisent aussi des films parlants avec le son enregistré sur disque de cire. C'est en janvier 1931 qu'on tourne le premier film parlant *Les beaux jours après la pluie* (*Yu guo tian qing*) avec la bande sonore sur la pellicule. Le tournage se passe au Japon avec les matériaux loués dans ce pays ennemi. La projection du film est donc boycottée par les spectateurs chinois.

À cause des faibles capitaux investis dans l'industrie cinématographique shanghaienne, l'évolution vers le film parlant est lente. Les matériaux pour le tournage sonore sont onéreux et les exploitants ont aussi besoin d'acheter l'équipement pour projeter les films parlants, alors beaucoup sociétés de production n'osent pas prendre le risque. D'ailleurs, LUO Mingyou, patron de la société *Lianhua*, considère que l'on a encore besoin de perfectionner le film muet, et donc qu'il n'est pas utile de se hâter vers le film parlant. Cela pourrait être une stratégie commerciale, mais il y a une autre raison. Les salles contrôlées par *Lianhua* ne peuvent pas renouveler leurs équipements à court terme. Malgré des essais du film parlant, les films muets ne quittent pas les salles. Ils coexistent dans le cinéma chinois jusqu'à 1936. Plus de 200 films muets sont produits de 1932 à 1934<sup>84</sup>. Le déclin du film muet commence en 1935. Les productions de *Yihua* et *Tianyi* sont totalement des films parlant en 1934. *Mingxing*, *Lianhua* et les autres sociétés arrêtent aussi les productions des films muets entre 1935 et 1936. Pendant ces deux années, au total, seulement 29 films muets et 5 films muets d'animation sont produits<sup>85</sup>. Dans le domaine commercial, il n'y a quasiment pas de production du film muet après 1936<sup>86</sup>. Ce n'est qu'en 1937 que le film muet quitte l'industrie cinématographique et laisse complètement sa place au film parlant.

---

<sup>84</sup> 郚苏元, 胡菊彬著, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年, p.285.

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing : : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p.285.

<sup>85</sup> 郚苏元, 胡菊彬著, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年, p.373.

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing : : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p.373.

<sup>86</sup> Après 1936, c'est très rare que le film muet sorti dans la salle. Il y a deux films muets anti-japonaises : *Huit cents brave* (YANG Hansheng, 1938) et *Défendre notre pays natal* (HE Feiguang, 1939). D'ailleurs, le parti communiste chinois tourne des films muets documentaires dans la base d'anti-japonaise.

Pour voir en détail la coexistence des films muets et les films parlants de 1930 à 1937, j'ai fait le tableau ci-dessous :

Tableau 1 : 1930-1937 La transition du muet au parlant<sup>87</sup>

| Année | Shanghai |          |         | Hongkong |         | Taiwan |         |
|-------|----------|----------|---------|----------|---------|--------|---------|
|       | Muet     | Sonorisé | Parlant | Muet     | Parlant | Muet   | Parlant |
| 1930  | 98       | 3        | 0       |          |         |        |         |
| 1931  | 84       | 4        | 2       | 2        |         |        |         |
| 1932  | 34       | 0        | 22      | 4        |         |        |         |
| 1933  | 75       | 1        | 9       | 1        | 2       | 1      |         |
| 1934  | 64       | 4        | 12      | 10       | 5       |        |         |
| 1935  | 23       | 3        | 29      |          | 33      |        |         |
| 1936  | 9        | 2        | 33      |          | 44      | 1      |         |
| 1937  | 2        | 0        | 52      |          |         | 2      |         |

Au total, entre 1930 et 1936, on compte 387 films muets, 17 films sonorisés sur disques et 107 films parlants. À Shanghai et à Hongkong, les films muets sont plus nombreux que les films parlants jusqu'en 1934. À partir de 1935, les films parlants commencent à l'emporter sur les films muets.

Bien que beaucoup de films muets sont produits dans les années 30, les films sont rarement conservés. Pour le moment, seulement 17 films muets ont été découverts. Parmi ces films, 12 sont de longs-métrages muets, et 5 sont des films muets avec quelques morceaux sonorisés. Comme ces 5 films comprennent peu d'éléments sonores, ils sont encore dans le domaine de ma recherche. Pour les détails, voir filmographie-liste1 : « Films muets chinois conservés et complets », pour la production de parlant dans cette période de co-existence, voir filmographie-liste 4 : « Films conservés muets et parlants avant 1937 » .

<sup>87</sup> Le tableau est fait d'après le chiffre dans l'article *Deux âges d'or du cinéma chinois: les années 30 et l'après-guerre*, par LAU Shing hon, voir *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p66.

## 2 Trois productions importantes des années trente

Dans l'industrie cinématographique shanghaienne, les sociétés de production sont de niveaux différents. Beaucoup de sociétés ferment leur porte peu après leur fondation. Parmi les sociétés importantes des années trente, *Mingxing* (*Vedette, Star*), *Tianyi*, *Dazhonghua* (*Grande Chine*), *Baihe*, *Minxin* et *Changcheng* (*Grande muraille*) sont établies dans les années 20, seulement *Lianhua* est établie dans les années 30. Si on compare le nombre de productions et les ressources de ces sociétés, *Mingxing* et *Lianhua* sont les plus importantes. Les films produits par ces deux sociétés ont chacun leurs propres caractéristiques. On présentera en détail ci-dessous la production de ces deux sociétés. D'ailleurs, le cinéma de gauche influencé par les communistes (le point fort de la recherche sur l'histoire du cinéma chinois) occupe aussi une place dans l'introduction.

### 2.1 Studio de *Mingxing*

Dans les années 30, *Mingxing* joue encore un rôle important dans le cinéma shanghaien. Grâce au profit de *Le Temple de lotus rouge* (*Huo shao hong lian si*, 1928) de ZHANG Shichuan, un feuilleton à 18 épisodes, la société *Mingxing* a le budget pour acheter l'équipement du tournage sonore aux Etats-Unis, et tourne le premier film parlant de l'histoire du cinéma chinois, *La chanteuse pivoine rouge* (*Ge nv hong mu dan*, 1931, ZHANG Shichuan). Néanmoins, le film parlant ne se généralise pas toute de suite, parce que les principales demandes du marché restent encore sur le film muet. Par conséquent, *Mingxing* essuie une perte économique considérable. De plus, le mauvais management aggrave la situation de *Mingxing*. Au début des années 30, *Mingxing* s'endette énormément.

Les films produits par *Lianhua* peuvent rivaliser ceux de *Mingxing*. Pour produire des films qui reflètent la réalité et s'accordent à la psychologie du spectateur de cette époque-là, *Mingxing* coopère avec des cinéastes de gauche comme XIA Yan. Des films muets comme *Déluge* (*Kuang Liu*, 1933) et *Les Cris de la femme* (*Nvxing de nahan*, 1933) voient le jour. Cependant, ayant peur de la censure du gouvernement nationaliste, *Mingxing* s'éloigne peu à peu des sujets liés aux conflits réels et tourne des films muets qui vont au-devant du goût des bourgeois.

Au début des années 30, ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu sont encore les cinéastes les plus importants à *Mingxing*. *Larme et rire de mariage* (*Ti Xiao Yin Yuan*, 1932) de ZHANG Shichuan soulève des problèmes de droit d'auteur dans la pré-production, puis connaît une faillite au box-office. Ce film, qui endette considérablement *Mingxing* dans les années 30, est le seul long-métrage muet conservé de *Mingxing*<sup>88</sup>. En 1933, ZHENG Zhengqiu réalise son chef d'œuvre *Les Deux sœurs* (*Sœurs, Zhi Mei Hua*). Ce film bat le record du nombre des spectateurs pour les films chinois, et ainsi allège temporairement le fardeau économique de *Mingxing*. Malheureusement, ZHENG est décédé en 1935 pour raison de maladie. Cette perte d'un réalisateur brillant et populaire est extrêmement dommageable pour *Mingxing*.

Généralement, les films de *Mingxing* abordent des questions morales. Les sujets peuvent être le mariage, l'amour et la féminité etc. En tant que cinéastes de la première génération, ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu ont une carrière du film muet dans les années 20 et 30. Ils sont défricheur et fondateur du cinéma chinois. À *Mingxing*, ZHANG s'occupe principalement l'exploitation des films. Ses films ont une forte tendance littéraire et apportent moins de contribution pour le septième art. Les films de ZHENG Zhengqiu sont plutôt dramatiques. Son propre style exerce une forte influence sur le développement du cinéma chinois. Nous analyserons son style dramatique dans le quatrième chapitre.

## 2.2 Studio de *Lian hua*

### 2.2.1 La naissance de *Lian hua*

En 1930, l'exploitant LUO Mingyou fonde la société de *Lianhua*. Il exerce une stratégie commerciale annexionniste et monopolistique et lance "Rétablir le cinéma chinois" comme slogan politique. Dès le début, il exerce une forte pression sur ses adversaires.

---

<sup>88</sup> Il y a seulement deux films muets produits par le studio *Mingxing* qui sont conservés : l'un est le court-métrage *Romance d'un marchand ambulant* (*Lao gong zhi ai qing*, 1923), l'autre est le long-métrage *Larme et rire de mariage* (*Ti Xiao Yin Yuan*, 1932). Les deux films sont réalisés par ZHANG Shichuan.

En annexant *Minxin*, *Dazhonghua*, *Shanghai Yingxi* et *Hongkong Yingye*, *Lianhua* acquière les studios et les matériels. De plus, une vingtaine de cinémas contrôlés par *Lianhua* s'allient avec plus de dix cinémas importants, *Lianhua* établit alors un réseau d'exploitation. *Lianhua* a alors toute la chaîne, de la production à la distribution et à l'exploitation. Avec cette intégration verticale, *Lianhua* se distingue des autres sociétés de productions et devient aussitôt une société renommée rivalisant avec les sociétés vétérans, *Mingxing* et *Tianyi*. Avec l'apparition de *Lianhua*, on voit que le cinéma chinois des années 30 entre dans la période de l'intégration verticale. Les sociétés de production sont contrôlées par des commerçants, au lieu de professionnels du cinéma comme dans les années 20.

Le monopole de *Lianhua* se manifeste aussi sur l'engagement de nombreux professionnels de compétence à son service, des réalisateurs renommés comme FEI Mu, ZHU Shilin, SUN Yu, CAI Chusheng, BO Wangcang et SHI Dongshan, des actrices comme RUAN Lingyu et CHEN Yanyan qui purent rivaliser avec HU Die de *Mingxing*, et des acteurs comme JIN Yan, qui est le meilleur acteur de l'époque du muet.

La stratégie politique de *Lianhua* jouit d'un ferme soutien du peuple. Les films fantastiques et les films de chevalier, populaires dans les années 20, sont alors de mauvaise qualité et suscitent le rejet du spectateur. En raison de l'envahissement du Japon, le spectateur a une forte volonté de voir des films proches de la réalité. C'est à ce moment-là que *Lianhua* lance le mouvement de "Rétablir le cinéma chinois" afin de "promouvoir l'art, propager la culture, éclairer le peuple intellectuellement et sauver l'industrie cinématographique". *Lianhua* se fait soudain remarquer peu après sa fondation avec *Le rêve du printemps dans la vieille capitale* (*Gu Du Chun Meng*, 1930) et *Les arbres sauvages et les fleurs peinarde* (*Ye Cao Xian Hua*, 1930) de SUN Yu, en battant le record du box-office dans toutes les grandes villes. Ces deux films amènent le cinéma muet chinois à une nouvelle période. Ensuite, *Lianhua* produit de nombreux films de haute qualité. Parmi les 17 films muets conservés des années 30, 16 films sont produits par *Lianhua*.

### 2.2.2 Des styles chez *Lian hua*

Les cinéastes à *Lianhua* ont des styles différents. Pour mieux connaître la variété et la singularité des films produits par *Lianhua*, on classe les cinéastes principaux à *Lianhua* dans quatre catégories ci-dessous.

La première catégorie est le courant lyrique. Les réalisateurs principaux sont FEI Mu, BO Wangcang, SHI Dongshan et ZHU Shilin. FEI Fu est le plus remarquable. Ce style exerce une influence importante sur le développement de l'esthétique du cinéma chinois. FEI Mu est le metteur en scène le plus créatif dans les années 30 et 40. Il débuta par *La nuit de la ville* (*Cheng Shi Zhi Ye*) en 1933. Son exploration pour le septième art se manifesta dans ce film. On y voit aussi sa prédilection pour les sujets philosophiques et éthiques. "FEI Mu s'attache beaucoup à l'utilisation du plan et l'expressivité de l'image et excelle dans la représentation de la psychologie. Les images sont souvent symboliques et polysémiques. Grâce au traitement réfléchi du réalisateur, son film n'apparaît pas prétentieux... Il laisse sa propre empreinte presque dans chaque plan, chaque image." <sup>89</sup> Malheureusement, ce film n'est pas conservé. On peut cependant imaginer la beauté des images et entrevoir ses pensées sur l'esthétique par la lecture de ses textes critiques.

Ensuite, FEI Mu tourne trois films muets, *La vie* (*Ren Sheng*, 1934), *Mer de neige parfumée* (*Xiang Xue Hai*, 1934) et *Piété filiale* (*La chanson de Chine*, *Tian Lun*, 1935). Il évite expressément les problèmes sociaux graves et choisit des sujets plutôt abstraits comme les questions philosophiques et culturelles. Stylistiques et symboliques, ses films s'éloignent du courant principal du cinéma Shanghaien. À cette époque-là, on produit soit des mélodrames hollywoodiens, soit des films réalistes représentant les problèmes sociaux. En conséquence FEI Mu est considéré comme un cinéaste hors du rang, qui se réfugie dans son propre monde. Dans l'histoire du cinéma chinois, *Mer de neige parfumée* (*Xiang Xue Hai*) est le premier film qui évite

---

<sup>89</sup> 郦苏元, 胡菊彬著, 《中国无声电影史》, 北京: 中国电影出版社, 1996年, p 338-339.

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p 338-339.



volontairement la dramatisation. Il manque un courant de films expérimentaux ou de films d'avant-garde dans les films muets chinois. Cependant, sur l'échelle individuelle, les films muets de FEI Mu sont les seuls qu'on peut appeler "Film d'avant-garde". Certes, ses films ne sont pas comme les films d'avant-garde européens qui enrichissent le langage du cinéma par leur nouveauté et leur singularité, mais ils sont très singuliers par rapport aux films chinois des années 30 et manifestent une recherche de caractéristique de l'art pur. FEI Mu explore la forme visuelle et la narration du film, et essaie d'emmener l'esthétique traditionnelle chinoise dans la création cinématographique en développant un style propre de films chinois. Le seul film muet conservé de FEI Mu est *Piété filiale (La chanson de Chine, Tian Lun, 1935)*. On analysera les pensées esthétiques du cinéaste dans le chapitre IV.

Les films conservés de BO Wangcang sont *Une branche de fleur du prunier (Yi Jian Mei, 1931)*, *La tragédie de la fleur de pêcher (Tao Hua Qi Xue Ji, 1931)* et *La lumière de la mère (Mu Xing Zhi Guang, 1933)*. Ce dernier film, qui comprend des morceaux sonorisés, est un chef d'œuvre. Le film conservé de SHI Dongshan est *Deux vedettes (Yin Han Shuang Xing, 1931)*. Le film conservé de ZHU Shilin est *La force morale de la nation (Guo Feng, 1935)*. Comme c'est un film tourné à la fin de la période du muet, il y a des éléments sonores. Les films muets de ces cinéastes manifestent une tendance au lyrisme influencé par l'esthétique classique chinoise.

La deuxième catégorie est le courant hollywoodien, dont SUN Yu et WU Yonggang sont les principaux cinéastes. La plupart des cinéastes de Lianhua peuvent être classés dans cette catégorie. Même si PU Wangcang, SHI Dongshan et ZHU Shilin appartiennent au courant lyrique, leurs films sont aussi influencés par les films hollywoodiens. Voit dans les films de CAI Chusheng, un adepte du réalisme, on peut trouver beaucoup d'empreintes techniques des films hollywoodiens. On voit donc des variations de l'esthétique du cinéma hollywoodien dans le cinéma chinois des années 30.

À part *Le rêve du printemps dans la vieille capitale (Gu Du Chun Meng, 1930)* et *Les arbres sauvages et les fleurs peinardees (Ye Cao Xian Hua, 1930)*, la plupart des films importants de SUN Yu sont conservés. Ce sont *La rose sauvage (Ye Mei Gui, 1932)*, *Le sang et l'amour du volcan (Huo Shan Qing Xu e, 1932)*, *Aube (Tian Ming, 1933)*, *Les petits jousous (Xiao Wan Yi, 1933)*, *La reine du sport (Ti Yu Huang Hou, 1934)*, *La route (Da Lu, 1934)*. Ce dernier comprend

quelques morceaux sonorisés. Par rapport aux autres cinéastes, SUN Yu a une filmographie plus complète. Grâce à la continuité, ses œuvres peuvent être les meilleurs exemples pour la recherche sur l'évolution du langage cinématographique du film muet chinois. Les films de SUN Yu ressemblent beaucoup aux films hollywoodiens. Recherchant toujours sur la particularité du septième art, il a une excellente maîtrise du mouvement de caméra et de la mise en scène.

Le premier film de WU Yonggang, *La Divine* (*Shen Nv*, 1934) le rend célèbre. On y voit la recherche sur la plasticité de l'image et sur la représentation de la psychologie du personnage. WU Yonggang est le contrepoint de SUN Yu, qui s'intéresse plutôt au mouvement de caméra. Nous parlerons des films de SUN Yu et de WU Yonggang dans le quatrième chapitre et analyserons l'influence des films hollywoodiens sur les films chinois.

La troisième catégorie est le courant réaliste, dont CAI Chusheng est le représentant. En fait, le style de CAI n'est pas toujours le même. Des films comme *Le printemps du pays au sud* (*Nan Guo Zhi Chun*, 1932) et *Le rêve rose* (*Fen Hong Se De Meng*, 1932) peuvent être considérés comme d'excellentes œuvres du courant lyrique. Ces films racontent des histoires d'amour des petits bourgeois. C'est en raison de sa fameuse œuvre réaliste, *La chanson de pêcheur* (*Yu Guang Qu*, 1934), qu'on le met dans cette catégorie. La description de la vie des pauvres et la représentation réaliste du bidonville donne à ce film un style ressemblant aux films néo-réalistes italiens après la deuxième guerre mondiale. Avec le traitement exagéré de la différence entre les classes, ce film a aussi la caractéristique des films de l'époque. En gagnant le prix d'honneur au festival international du cinéma à Moscou en février 1935, ce film devient le premier film chinois ayant une réputation internationale. Ce film a aussi un style lyrique et se repose sur la beauté plastique. On y voit un mélange de la transparence hollywoodienne et le montage soviétique. C'est pour cela qu'il se distingue des autres films de gauche de la même époque. Dans ce genre de films, on met l'accent sur le contenu en négligeant la forme.

Le changement du style de CAI représente une tendance du cinéma chinois à cette époque-là. C'est une tendance progressiste ou de gauche. De nombreux cinéastes de *Lianhua* tournèrent des films représentant le conflit entre les différentes classes. Les films parlants des années 30 ont aussi une tendance à gauche. Nous parlerons plus tard des films de gauche.

La quatrième catégorie est le courant des beaux-arts, dont SHAN Duyu est le réalisateur principal. Dans les années 20, SHAN déclara que le cinéma n'était pas un art de narration, mais un art visuel comme les beaux-arts. Dans les années 30, ses œuvres deviennent plus radicales. En 1931, il tourne *Les mille et une nuits* (*Tian Fang Ye Tan*), un film sensationnel à l'époque. Pour SHAN Duyu, peintre excellent en peinture, notamment dans les tableaux de femmes nues, L'histoire n'a pas d'importance, et son film vise à "montrer la beauté du corps féminin". Sa femme, YIN Mingzhu, modèle de la femme moderne dans les années 30 à Shanghai, joue dans ce film et sa beauté corporelle est bien appréciée des spectateurs. Cependant, le réalisateur n'a pas pu transférer ses connaissances acquises dans le cinéma. Le décor, le costume et le jeu d'acteur sont trop humbles et aléatoires. Il s'en suit la critique que "ce n'est que sur la représentation de la sensualité féminine que son film excelle".<sup>90</sup> On voit que SHAN ne recherche pas sérieusement la beauté des images cinématographiques, à part la représentation du corps nu féminin.

Après, SHAN tourne de nombreux films de ce genre, en négligeant l'histoire et en mettant l'accent sur l'image. Faute de trouver aucun film de lui, nous ne pouvons le critiquer objectivement. D'après des articles critiques, ses films sont beaucoup critiqués à cause de la mauvaise qualité. SHAN n'arrive pas à représenter la beauté de la peinture dans le film, et n'exerce guère d'influences sur le développement de l'esthétique du cinéma chinois.

Bien que les réalisateurs de *Lian hua* aient des styles différents, ils ont des caractères communs dans l'aspect de la forme artistique. Appartenant majoritairement à la deuxième génération, ces cinéastes se débarrassent de la théâtralité venant de la culture traditionnelle chinoise et introduisent des caractéristiques propres au septième art dans le cinéma chinois.

---

<sup>90</sup> 吴影迷, 《谈〈东方夜谭〉》, 《影戏生活》, 第45期, 1931年11月。  
WU Yingmi, Parlez de *Les mille et une nuits*. *La vie de Ying xi*, nov.1931, n°45.

### 2.3 Le film de gauche

Le film de gauche est considérablement apprécié dans *Histoire du cinéma chinois*<sup>91</sup> publié après la fondation de la République populaire de Chine. Dans les recherches cinématographiques suivantes, la tendance générale est de considérer le film de gauche comme l'origine de l'esthétique du cinéma chinois. Ce genre d'opinions sert évidemment à la politique pour assurer l'autorité du gouvernement communiste dans le domaine cinématographique. Le film de gauche désigne des films ayant une tendance communiste, produits entre 1931 et 1934 avec la coopération des communistes comme XIA Yan et TIAN Han.

En 1931, la situation politique en Chine ayant beaucoup évolué, une équipe clandestine de communistes chinois réussit à écrire des scénarios qui répondent à la demande de producteurs désireux de gagner plus d'argent avec des films dont le contenu renouvelé serait plus accessible au grand public, tout en insérant leur travail dans le mouvement général de la littérature de gauche.

En coopérant d'abord avec *Mingxing* et *Lianhua*, les deux sociétés les plus puissantes de l'époque, les cinéastes de gauche font en 1933 des films comme : *Déluge* (*Kuang Liu*, 1933, scénario: XIA Yan, *Mingxing*) et *Le ver à soie du printemps* (*Chun Can*, film parlant, scénario: XIA Yan, *Mingxing*) de CHENG Bugao, *Trois femmes modernes* (*San Ge Mo Deng Nu Xing*, film parlant, scénario: XIA Yan, *Lianhua*) et *La lumière de la mère* (*Mu Xing Zhi Guang*, des morceaux parlantes, *Lianhua*) de BO Wangcang, et *La chanson de pêcheur* (*Yu Guang Qu*, *Lianhua*) de CAI Chusheng, etc. Ayant l'inondation de Wuhan comme sujet, l'histoire de *Déluge* (*Kuang Liu*) est créée en s'appuyant sur des rushes filmés sur place. Le film a alors évidemment une apparence documentaire. Comme le film de gauche représente la vie misérable des petites gens et que beaucoup de scènes sont tournées dans les lieux réels, il a une forte tendance réaliste et documentaire. On peut le comparer avec le néoréalisme italien après guerre.

---

<sup>91</sup> 《中国电影发展史》(两卷),程季华主编,北京:中国电影出版社,1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois,1963.

Suite à la coopération avec *Mingxing* et *Lianhua*, les cinéastes de gauche se tournent vers le studio de *Yihua* en 1933. Ils tournent des films comme *La subsistance de nation* (*Min Zu Sheng Chun*, scénario: TIAN Han), *Lutte corps à corps* (*Rou Bo*, 1933, scénario: TIAN Han) de HU Tu, *L'âge d'or* (*Huang Jin Shi Dai*, 1934) de BO Wancang (scénario: TIAN Han), *Feu ardent* (*Lie Yan*, 1934) de HU Tu (scénario: TIAN Han), *La rage de la mer du Chine* (*Zhong Guo Hai De Nu Chao*, 1934) de Yue Feng (scénario: YANG Hansheng). Ces films montrent ouvertement les conflits entre les classes et eurent une forte tendance de gauche. A cause de la censure et du sabotage du gouvernement nationaliste après 1934, le film de gauche ne peut que montrer implicitement ces conflits.

En même temps, le mouvement du film de gauche concerne aussi le domaine de la critique et la théorie. Il apporta notamment des films soviétiques et la théorie du cinéma soviétique aux cinéastes shanghaiens qui ne connaissaient que le cinéma hollywoodien auparavant. XIA Yan et ZHENG Boqi traduisent des ouvrages théoriques comme *Essais sur le metteur en scène*, *Essais sur le scénario du cinéma* de Poudovkine. En 1933, on voit dans les salles shanghaiennes des films soviétiques comme *Le dernier recours* (1931), *La montagne d'or* (1931) et *L'hommage* (1932, le premier film parlant en Union soviétique). Les gens de gauche appellent les cinéastes shanghaiens à étudier les films soviétiques, notamment la représentation des conflits entre les classes. Bien que le montage soviétique soit évoqué quelques fois, ni les cinéastes ni les critiques ne le prennent en considération. Ils se familiarisent plutôt aux films hollywoodiens.

De nombreux critiques naissent dans le mouvement du film de gauche. En critiquant chaque film, ils exercent une influence importante sur l'opinion publique. Ils mettent l'accent sur l'aspect idéologique du film, mais parlent rarement du cinéma en tant qu'art. Cette tendance influence la critique du cinéma chinois après 1949. Jusqu'à maintenant, ce genre de critiques est encore l'approche la plus populaire. Dans les années 30, il y a aussi un autre courant de critique, dont LIU Naou est le leader. C'est une approche qui met l'accent sur l'aspect artistique du cinéma. Leurs articles sont plutôt théoriques. Ils font des recherches sur le développement du nouveau cinéma dans de nombreux pays.

Pour empêcher la propagande révolutionnaire et idéologique du film de gauche dirigé par le parti communiste chinois, en juin 1932, le ministère du gouvernement nationaliste interdit aux

sociétés de production de choisir des sujets concernant la guerre et la révolution. En 1933, des agents secrets du gouvernement nationaliste intimident et sabotent des sociétés qui produisent des films de gauche. À la fin du 1934, les films de gauche disparaissent presque totalement du cinéma chinois. Les cinéastes éveillés par le coup de feu de l'incident de Mandchourie ne peuvent que retourner vers les films commerciaux. A ce moment-là, le cinéma muet chinois entre dans son déclin, et on produit plus de films parlants que de films muets.

Les cinéastes de gauche considèrent le cinéma comme "un art pour propager la révolution prolétaire". Promus par les cinéastes de gauche, les films muets de cette époque-là évitent expressément la représentation de la vie bourgeoise et choisissent volontairement la vie humble dans la campagne comme sujet. Ils exagèrent souvent la lutte des classes et l'importance de la révolution sans s'occuper de l'authenticité. Ils mettent l'accent sur l'idéologie en ignorant la technique. C'est leur credo dans la création cinématographique et aussi leur point de départ pour la critique.

En 1933, les critiques du courant théorique publient un mensuel *Le cinéma moderne*. LIU Na'ou, le leader du courant théorique, considère que dans une œuvre d'art, la question "comment on le représente" était souvent plus importante que la question "qu'est-ce qu'on représente"<sup>92</sup>. À la fin de 1933, des critiques émettent "la théorie du film tendre". Ils considèrent que "le film est une glace pour les yeux et un canapé pour l'esprit", et critiquent que "le film de gauche est révolutionnaire, progressiste, combatif, sensationnel et exagéré dans son apparence, mais vide, anémique, forcé et superficiel à l'intérieur. On sent l'inutilité de scander des slogans après la vision du film. De plus, le film de gauche chasse les spectateurs qui apprécient l'art cinématographique, parce qu'ils ne veulent pas subir ces films moralisateurs, soi-disant révolutionnaires."<sup>93</sup>

Les cinéastes de gauche des années 30 veulent que leurs films reflètent la vie réelle mais ils n'ont pas les mêmes exigences en ce qui concerne la forme et le style. Par exemple, XIA Yan, vétérinaire du cinéma chinois communiste chinois, a écrit : "A l'époque, le cinéma chinois a

---

<sup>92</sup> 刘呐鸥, 《中国电影描写的深度问题》, 《现代电影》第1卷第3期, 1933年。

LIU Na ou. La question de l'épaisseur dans le cinéma chinois. *Le cinéma moderne*, 1933, vol. 1, n°3.

<sup>93</sup> 嘉谟, 《硬性电影与软性电影》, 《现代电影》, 第1卷第6期, 1933年。

JIA Mo. Le film dur et le film tendre. *Le cinéma moderne*, 1933, vol. 1, n°6.

emprunté aux Russes pour ce qui est de la théorie et aux Américains pour ce qui est de la pratique "<sup>94</sup>, Par théorie, XIA Yan entend évidemment le marxisme et non une théorie esthétique. Cette divergence entre le fond et la forme a donné des films audacieux et puissants. Ce qui est remarquable dans le cinéma chinois des années 30, c'est qu'il soit parvenu à refléter la vie réelle à travers une multitude de styles et de formes.

En fait, le film de gauche n'occupe qu'une petite partie dans l'industrie cinématographique. La plupart de films visent la bourgeoisie et les habitants des villes et racontent des histoires d'amour dans la société fastueuse et dépravée à Shanghai. Le film de gauche devient un sujet important de la recherche sur l'histoire du cinéma chinois, parce que les historiens communistes exagèrent l'influence politique et l'exploit artistique du film de gauche pour affirmer la contribution du communisme dans le cinéma avant la libération, et parce que l'on choisit principalement les films ayant une tendance de gauche pour la conservation et que les films reflétant le goût bourgeois sont détruits. Ces derniers sont considérés comme des "herbes vénéneuses de la vieille société". Par conséquent, quand on étudie les documents et les films conservés, on croit à tort que les films chinois des années 30 et 40 montrent majoritairement la réalité pénible et la lutte des classes.

---

<sup>94</sup> Cf, XIA Yan, Souvenirs d'histoire , conférence à l'Institut d'art et littérature, *Recherches sur l'art de la littérature*, Pékin, 1979, n° 4.

## II Étude sur la mise en scène des années trente

La mise en scène, peut être, est le mot le plus discuté dans le domaine du cinéma. La définition de « mise en scène » est bien difficile. Dans le dictionnaire on trouve deux sens principaux de la mise en scène :

*Le premier sens de « mise en scène » est donc resté longtemps lié à l'origine théâtrale, pour désigner le fait de faire dire un texte par des acteurs dans un décor, en réglant leur entrées, leurs sorties et leur dialogue. C'est dans le contexte très différent de l'après-guerre que devait revenir la notion de « mise en scène », pour désigner cette fois non plus le théâtre dans les films, mais tout le contraire : ce qui au cinéma échappe à toute référence artistique préformée, ce qui n'appartient qu'à lui... « Mise en scène », en ce second sens, fut le corollaire d'un certain nombre d'idées de la critique surtout française des années 1950 : l'idée d'auteur de films ; l'idée du cinéma comme un art des corps figurés dans leur « vrai » milieu, un art paradoxal de la mise en évidence de la beauté du monde réel; une certaine idée du cinéma comme art de la captation de moments de grâce et de vérité, à travers des comportements et des gestes reproduits « tels que les », grâce à la vertu de véridicité de la caméra<sup>95</sup>.*

Il est clair qu'au départ la mise en scène indique une pratique du film, comment tourner un plan, une scène. Il devient un mot central pour étudier la particularité du cinéma comme un nouveau membre dans la famille de l'Art avec l'explosion de la théorie du cinéma d'après guerre. En raison de l'influence de la politique d'auteur, la mise en scène est un élément central pour définir le style du cinéaste, et un jugement de la qualité artistique du cinéma.

Dans une œuvre consacrée spécialement à la mise en scène, *Figure Traced in Light*, l'auteur David Bordwell expose minutieusement la conception de mise en scène chez différents cinéastes dans l'histoire du cinéma. À la fin il cite Sergei Eisenstein en disant:

---

<sup>95</sup> AUMONT Jacques, MARIE Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan, 2001, p129.



*Mon point de vue sur la mise en scène est proche de Sergei Eisenstein dans ce qu'il écrit dans 1930s. Il distingue entre le mise-en scène, l'arrangement de l'action comme dans la scène de théâtre ; le mise-en-cadre (mise-en-shot), le « staging » dans le cadre de l'image ; et le montage, le séquence of plan<sup>96</sup>.*

Bien que la définition de « mise en scène » soit bien vague par définition, on s'entendra pour dire que le mouvement de caméra en général est considéré comme un élément dans la mise en scène. Cependant, David Bordwell, préfère le considérer comme un élément indépendant, puisqu'il est purement cinématographique. Dans cette recherche sur le cinéma chinois muet des années trente, on considère aussi que le mouvement de caméra est indépendant de la mise en scène. On étudiera séparément l'évolution de ces deux éléments dans les films chinois muets des années trente.

Pour étudier systématiquement le développement de la mise en scène dans le cinéma chinois muet des années trente, nous allons choisir pour illustrer nos commentaires des scènes de « repas » et les scènes dite de « conversation ». Les analyses des scènes de « repas » occuperont la première place dans cette recherche sur la mise en scène et la logique des découpages, car la scène dite de « repas » est plus compliquée à tourner. Il s'agit de plusieurs personnages qui se trouvent dans un espace commun et invariable: autour d'une table. Nous verrons comment arranger la relation spatiale entre les personnages, comment marquer le personnage principal et le conflit central, comment maîtriser le déplacement des acteurs, etc. La conception d'espace et de mise en scène se manifeste plus clairement dans la complexité de cette situation.

Nous ajouterons que dans la vie quotidienne et aussi dans la culture chinoise, « manger » est une affaire centrale. C'est autour d'une table qu'on peut observer la courtoisie, le goût de la vie, et le rapport délicat entre les personnages. Dans les films chinois des années trente qui nous

---

<sup>96</sup>In this respect my approach is close to that articulated by Sergei Eisenstein in his writings and teachings of the 1930... He distinguished among mise-en-scène, the arrangement of the action as if on a theater stage; mise-en-cadre (mise-en-shot), the staging within the frame of the image; and montage, the sequencing of shots... ten years before Bazin celebrated Citizen Kane's *profondeur de champs* as "a dialectical step forward in the history of film language", Eisenstein was working out an intricate "Wellesian" approach to staging- from the standpoint not of photographic realism but of dynamic storytelling and spectatorial effect.  
BORDWELL David. *Figure Traced in Light on Cinematic Staging*. Berkeley and Los angeles : University of California Press, 2005, p17.

intéressent ici, presque tous les films possèdent une scène de « repas » ou de « banquet ». Cette scène est souvent dramatique. Elle supporte le déroulement de l'intrigue dans la narration du film.

Au début des années trente, le découpage suit les règles des années vingt. Mais la conception du découpage change très vite quelques années plus tard. On va comparer les deux films de studio *Mingxing Rires et l'armes du mariage* (ZHANG Shichuan, 1932) et « *Deux sœurs* » (ZHENG Zhengqiu, 1933) pour étudier le développement des « cadrage d'une personne » aux « cadrage de deux personnes » dans les films commerciaux. On analysera aussi le « cadrage de deux personnes » dans le film de SUN Yu *Aube* (1933) pour indiquer comment cette technique s'encre dans le cinéma chinois.

Outre le changement de découpage, le cinéaste chinois développe en même temps à cette époque le mouvement de caméra dans la construction des scènes de « repas ». Chez SUN Xu, le mouvement de caméra sert à montrer clairement l'espace. Il n'emploie pas seulement le travelling horizontal et vertical mais aussi le travelling circulaire ! C'est le seul cas dans le cinéma chinois muet. Pourtant, le mouvement de caméra dans le film de FEI Mu *La chanson de Chine (Piété filiale, The Song of China)*, 1935) est différent. FEI Mu et son chef opérateur HUANG Shaofen ont envie de créer une ambiance et un rythme dans l'image en mouvement. Ils s'inspirent d'une esthétique que l'on retrouve dans la peinture chinoise et la calligraphie. Dans les dernières années de la période du film chinois muet, la mise en scène est plus compliquée et variée avec l'utilisation fréquente de mouvement de caméra.

Pour compléter la recherche de la mise en scène dans le film des années trente, on étudiera également la scène de « conversation ». Deux raisons expliquent ce choix : Premièrement parce que les cas de dialogues sont nombreux et constituent une part importante des films « standards ». Dans la phase de développement d'une scène, il est normal qu'arrive une situation de conversation où des personnages discutent. Dans le cinéma chinois muet, la scène de « repas » contient souvent ces dialogues; il est donc nécessaire d'analyser les deux en même temps. La deuxième raison s'appuie sur la particularité de la mise en scène dans le cas des conversations dans le cinéma chinois muet. Même si le cinéaste chinois utilise le champ contre-champ, c'est un cas beaucoup plus rare en comparaison avec le cinéma Hollywoodien de la même époque qui

dépend fortement de cette technique pour construire leurs scènes de conversation. Il y a une tendance dans le cinéma chinois muet d'éviter cette convention. Les réalisateurs ont découvert d'autres possibilités : Soit ils mettent les deux personnages côté à côté dans un plan fixe, soit ils filment les personnages successivement avec les mouvements de caméra, etc.

Cette différence de la mise en scène dans la conversation manifeste la particularité du cinéma chinois muet. Même si les cinéastes chinois imitent le film hollywoodien, ils ont envie de créer son propre règle pendant le tournage qui convient plus au jugement esthétique du spectateur chinois,

## **1 Dégagement de « cadrage d'une personne »**

Dans le cinéma chinois des années vingt, la construction de la scène se conforme à la même règle que le cinéma américain muet: D'abord un plan d'ensemble présente l'espace et le personnage, puis plusieurs plans moyens et quelques gros plans dont la plupart sont des plans en « cadrage d'une personne » filment la conversation. Cette technique est maintenue au début des années trente dans le cinéma chinois muet, tandis que le cinéma occidental devient parlant. On peut constater ce phénomène dans les trois films muets préservés de 1931. Ils sont *une branche de fleur de prunier* (*Yi jian mei*, BO Wangcang), *La tragédie de la fleur de pêcher* (*Tao hua qi xue ji*, BO Wangcang), et *Deux ve dettes* (*Yin han shua ng xing*, SHI Dongshan). Même si le cinéaste chinois a déjà l'intention de développer la scène par le plan en « cadrage de deux personnes », il faut attendre jusqu'au 1933 pour que le cinéma chinois évite sciemment le « cadrage d'une personne », dans le film parlant, et aussi dans le film muet.

Quand on cherche la raison du développement de « cadrage d'une personne » au « cadrage de deux personnes », il n'y a pas d'explication du côté des cinéastes chinois dans les textes conservés des années trente. Comme ce que nous avons déjà expliqué ci-dessus, le cinéaste chinois connaît bien l'état du cinéma américain, en raison de son succès commercial et culturelle à Shanghai. L'hypothèse la plus vraisemblable est que les cinéastes chinois ont aperçu ce changement de composition d'image dans le cinéma américain parlant, et qu'ils emploient ce

nouveau style pour le cinéma chinois, même si le cinéma muet est dominant dans la production jusqu'en 1934<sup>97</sup>.

Pour comprendre mieux le changement de la mise en scène dans le film populaire au début des années trente, on étudiera ici deux films de *Mingxing* : *Rires et larmes du mariage* (Ti xiao yin yuan, 1932) de ZHANG Shichuan et *Les Deux sœurs* (Zi mei hua, 1933) de son autre fondateur ZHENG zhengqiu. La compagnie *Mingxing* est l'une des trois grandes maisons du cinéma shanghaien d'avant 1937, fondée en 1922 par ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu. Dans les années trente, elle entre en concurrence avec une nouvelle compagnie *Lianhua* dans la production du cinéma à Shanghai.

## 1.1 Le réalisateur de la première génération de *Mingxing*

### 1.1.1 La mise en scène chez ZHANG Shichuan

Le patron de *Mingxing* ZHANG Shichuan est un homme qui a le génie des affaires. Il produit les films populaires pour plaire à la petite bourgeoisie dominante parmi les spectateurs du cinéma en Chine. Quant à son rôle de réalisateur, il ne fait pas beaucoup d'efforts sur la valeur artistique d'un film. Les découpages dans ses films sont simples et explicites. Il ne reste qu'un court-métrage de ZHANG Shichuan des années vingt *Romance d'un marchand ambulante*(*Lao gong zhi ai qing*) que l'on étudiera précisément dans le deuxième chapitre. Il réalise sinon le premier film sonorisé par disque *La chanteuse pivoine rouge* (*ge nv hong mu dan*) en 1931. Le film *Rires et larmes du mariage* (*Ti xiao yin yuan*, épisode1,1932) est son seul film « muet » (la dernière partie de ce film est sonorise par disque) des années trente que l'on peut voir aujourd'hui.

Dans les années vingt, ZHANG Shichuan était connu pour sa méthode dite de la « ritournelle » : d'abord un plan d'ensemble puis un plan moyen et enfin un plan rapproché et on recommence. On mentionnera aussi la méthode des « trois plans » dans l'analyse de son court-métrage *Romance d'un marchand ambulante* (1922). Il y a également des nouveaux éléments

---

<sup>97</sup> Voir tableau1 , dans la première partie de chapitre III - *Présentation du cinéma muet des années trente*

dans ses films des années trente au niveau des découpages et de la mise en scène. Cependant, il n'y a pas de grands progrès sur la conception de mise en scène et d'espace filmique en comparaison avec les années vingt. Pour lui, le cinéma est plutôt « l'histoire filmée ».

Chez ZHANG Shichuan, la présentation de l'environnement est importante. Le problème est qu'il manque, la plupart du temps, de liaison étroite entre l'environnement et les personnages. Le film *Rires et larmes du mariage* commence par trois plans d'ensembles qui présentent le paysage urbain de *Bei ping (Bei jing)* dans un style documentaire, autrement dit, dans le style des films touristiques de la première période de l'histoire du cinéma. Le dernier plan d'ensemble de ces trois plans filme un homme non identifiable qui se promène dans la rue. Le plan suivant présente cet homme en plan moyen, donc on en déduit qu'il est un personnage dans la narration. C'est à partir de ce plan moyen que commence un style plus fictionnel. La première scène du film se finira par une description de la ville. Le contraste de ces deux styles crée un climat de départ particulier, mais l'histoire malheureusement ne profitera pas de ce contexte social et environnemental. Ce style documentaire n'est finalement que décoratif.

Une autre marque de cette intention vis-à-vis de l'environnement est que le cinéaste cadre au maximum le décor dans les scènes d'intérieur. Il a envie de présenter le jeu des acteurs in situ dans l'endroit où se situe l'histoire. Le film possède pas mal de plans d'ensemble dans les scènes d'intérieur. Même dans les plans moyens, on aperçoit une grande partie de la décoration. C'est une différence remarquable en comparaison avec *Les deux sœurs (Zi mei hua, 1933)* de ZHENG Zhengqiu dont l'acteur occupe au maximum l'espace du plan. Voit l'exemple ci-dessous, le plan 1. C'est un plan long où le personnage principal visite son ami malade. On voit que le malade se couche sur le lit, et l'héro marche vers lui. La fille se trouve au milieu de deux hommes. Il n'y a pas le mouvement remarquable de ces trois personnages. On comprend leur conversation à travers le plan de l'intertitre qui insert plusieurs fois. Le cinéaste cadre presque tout l'espace de la chambre et filme le jeu des trois acteurs. Le cadrage est plat et banal, et qui dure longtemps. C'est un choix fréquent dans ce film, tandis que *Les deux sœurs (1933)* évite ce cadrage clairsemé.

Les plans dans le film *Rires et larmes du mariage* :



Plan 1



plan 2



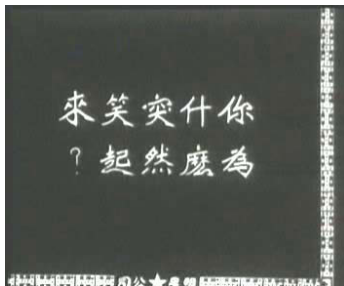
Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6



plan 7



plan 8

La plupart des scènes de « repas » avec deux personnes sont tournées dans un plan long et fixe. Le cinéaste insert plusieurs plans d'intertitres pour expliquer ce qui est dit par les personnages. Généralement les acteurs ne bougent que la tête et les mains. Voit le plan 2, c'est une prise de vue fixée et long qui montre deux personnages qui boivent et discutent.

Dans les scènes de « repas » avec plusieurs personnes, la mise en scène est plus complexe. On analyse une scène de trois personnages, le couple et l'héro. Voir plan 3 jusqu'à plan 8. Ce sont les premières six plans de cette scène. Le cinéaste présente d'abord l'espace et la relation spatiale entre les trois personnages dans un plan d'ensemble (plan 3). À travers le décor et la serveuse, on peut constater c'est d'une famille bourgeoise. Il faut attirer l'attention sur le fait que pour que le dos n'apparaît pas dans l'image, que les trois personnages sont mis dans un même côté, et il y a une chaise dans l'avant plan, devant le couple. L'arrangement de trois personnages n'est pas harmonieux au point de vue du cadrage, mais cela peut faciliter le tournage. C'est une trace de film des années vingt.

Le réalisateur ensuite filme le personnage principal de dos en plan rapproché, pour montrer que les couples le regardent (plan 4). Le plan 5 le mari qui regarde sa femme en plan rapproché (plan 5). Le plan de l'intertitre en suivant nous indique ce que dit le mari à sa femme : pourquoi tu ris (plan 6). Plan 7 est le plan rapproché qui montre le couple regardant l'héro et rit sous cape. Ensuite le plan 8 nous donne un visage embrassant de l'héro en plan rapproché.

Dans le développement de cette scène, on voit plusieurs plans rapprochés de deux personnes ou d'une personne. Le cadrage des deux personnes ou d'une personne est choisi d'après la logique de conversation. Ici, le couple rigole par rapport à la trace de rouge sur le visage de ce jeune homme qui a le rôle principal. Le découpage se compose par le plan du couple et le plan de l'acteur principal, pour souligner clairement les deux parties de la conversation. Les plans restes dans cette scène sont montés par la même règle.

La conception du cinéma chez ZHANG Shichuan influencé plus par la littérature chinoise, en comparaison avec l'influence de Hollywood. Si on étudie la relation entre la littérature et le cinéma dans le cas de *Rires et larmes du mariage* (1932) de ZHANG Shichuan, ce n'est pas

simplement une question à propos du sujet et de la narration. C'est plutôt une question sur la conception de la mise en scène qui nous rappelle forcément à l'art oral en Chine, surtout « Shuo shu » ("parle raconte le livre", l'art oral traditionnel, l'artiste raconte l'histoire tout seul avec un petit jeu de corps et un éventail). Le cinéaste raconte l'histoire sans l'intention de construire un espace narratif, donc on peut le nommer comme le style de « histoire filmée ». Même si ZHANG Shichuan a perçu l'évolution de l'image dans les films occidentaux des années trente, ils n'ont pas su faire évoluer leurs connaissances sur la mise en scène, ni sur la construction de l'espace filmique. D'une certaine mesure, le dégagement de « cadrage à une personne » renforce un style de « histoire filmée » dans ses films des années trente.

Le film de ZHANG Shichuan *Rires et larmes du mariage* (1932) s'appuie forcément sur la littérature, plus clairement, sur « l'histoire ». Une critique écrite en 1933 de l'épisode 2 de ce film nous permettra d'illustrer notre propos. Dans « Essai sur l'art du cinéma »<sup>98</sup>, l'acteur LIU Na'ou d'abord fait une statistique de tous les genres de plans dans l'épisode 2 de « Rires et larmes du mariage » (1932) : Plan de l'intertitre 40% (plan de l'intertitre descriptif 35%, plan de l'intertitre de dialogue 5%) ; plan rapproché 40% ; plan large 15%, fondu-enchaîné, l'exposition doublé, fondu, etc. 5%.

Le cinéaste continue à critiquer le « littéraire » du film, en disant :

*Les 40% de plans de l'intertitre prouvent qu'il est plutôt la littérature que le film. Si on préfère la littérature, ce n'est pas nécessaire d'aller au cinéma et voir un film qui se compose par le de 40% de plans d'intertitre et de 48% de plans moyens de portraits de locuteurs. Le film nous donne les impressions ci-dessous suivantes : Premièrement, on se sent à lire l'écran comme un livre. Deuxièmement, on ne voit que quelques vedettes mal maquillées qui bougent la bouche, les mains et les pieds frivolement. Troisièmement, c'est l'image banale sans l'effet plastique ni la tension dramatique : le scénariste a négligé la présentation de mouvement des acteurs; le réalisateur a oublié le vocabulaire de « jouer »*

---

<sup>98</sup> 刘呐鸥，《影片艺术论》，原载《电影周报》，1932。《1897-2001百年中国电影理论文选》（上）丁亚平主编，北京：文化艺术出版社，2002，p104。

LIU Na'ou. Essai sur l'art du cinéma. *Hebdomadaire du cinéma*, 1932. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, vol.1, p104.



*(c'est-à-dire la plastique du corps des acteurs, il semble que l'acteur ZHENG Xiaoqiu ne sait pas où il faut poser ses mains) ; et le photographe ne sait que cadrer les acteurs de face.*<sup>99</sup>

En conclusion, il déclare que l'emprunt direct à la littérature du cinéma est une action qui conduit à « tuer le cinéma ». « Rires et larmes du mariage » (1932, épisode 2) n'est pas de la littérature car il utilise l'image pour raconter l'histoire, ni le cinéma car il ne considère pas l'importance « visuelle » de l'image cinématographique.

LIU Na'ou (1900-1939) est connu comme l'écrivain représentatif de l'école « néo-impersonnisme », qui raconte la vie moderne à Shanghai, la ville et la femme, le désir et la sexualité, dans un style qui ressemble au "consciennisme". Ce groupe d'écrivains ne s'intéresse plus à raconter l'histoire. Ils pratiquent la technique du « flux de conscience », dont la façon d'exprimer les fragments de la mémoire ressemble à la représentation du monde avec l'image filmique. Son appréciation n'est pas celle d'un petit bourgeois qui est en accord avec l'histoire. En fait, LIU Na'ou préfère plus sur le film d'avant-garde européen. Dans cet article « Essai sur l'art du cinéma » qui critique *Rires et larmes du mariage*, l'intention de l'auteur est d'introduire les théories et les styles du film d'avant-garde européen, y compris le Cin'oeil russe, le film pur ou le film absolu français, et le film expressionnisme allemand, etc.

En fait, *Rires et larmes du mariage* est une adaptation d'un roman populaire en même nom du groupe dit « des Canards mandarins et des Papillons » qui, dans les années mêmes du renouveau littéraire, continue de promouvoir des romans mêlant les aventures de cape et d'épée (Wuxia Xiaoshuo, le roman des arts martiaux) aux belles histoires d'amour. L'autre ZHANG Henshui (1895-1967) est sans doute le meilleur représentant de ce groupe. Rappelons nous ce qui est écrit dans l'histoire de la littérature chinoise moderne :

*...rien que le titre de l'œuvre la plus célèbre de Zhang, Quand le destin hésite entre le rire et les larmes, donne une idée d'un type de littérature qui, en 1930, date de parution du livre, jouissait toujours de la faveur populaire .*<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Idem.

ZHANG Shichuan saisit toujours bien le goût du public. C'est une tradition dans le studio Mingxing d'adapter le roman « des Canards mandarins et des Papillons ». Parfois, l'écrivain écrit simplement un sommaire de scénario pour le tournage. Le roman *Rires et larmes du mariage* a eu un grand succès, tandis que le film échoue au sens commercial et artistique.

Ce n'est pas étonnant que LIU Na'ou critique l'équipe de cinéaste de *Rires et larmes du mariage* (1932, épisode 2) en disant qu'il ne comprend pas la particularité artistique du cinéma. Il y a déjà une large différence entre l'école « des Canards mandarins et des Papillons » et de « néo-impressionnisme » au niveau de la littérature. Celle-là vise à flatter les habitants dans la ville, tandis que celle-ci s'adapte au goût du grand monde et des intellectuels à Shanghai. LIU Na'ou admire l'élément de l'art de visuelle dans le cinéma et le roman. Il a pris une large avance sur le goût du cinéma et de l'art en comparaison avec le public.

Selon ce qu'on étudie sur la mise en scène de *Rires et larmes du mariage* (1932) de ZHANG Shichuan, On peut dire que le cinéaste n'a pas encore la conception de respecter l'intégrité de l'espace filmique dans une scène, la marche des regards entre les personnages est la règle principale de découpage, et aussi la façon d'introduire de nouveau personnage, ou de nouvel endroit. Le montage renforce la divergence entre le personnage et l'environnement. Dans la composition de l'image, le réalisateur utilise plus le « cadrage de deux personnes » que le « cadrage d'un personne ». Quant à la mise en scène, ce film a les attributs du cinéma parlant dans sa période naissante : le plan est long et banal ; les acteurs ne bougent pas dans le plan, il n'y a pas la technique remarquable du mouvement de caméra, ni d'intention sur la figure de l'image.

### 1.1.2 La mise en scène chez ZHENG Zhengqiu

*Les Deux sœurs* (*Zi mei hua*, 1933) de ZHENG Zhengqiu est un film parlant. Les dernières vingt minutes sont consacrées à la scène de « repas de réunion » de la famille. Elle se compose

---

<sup>100</sup> BADY Paul, *La Littérature chinoise moderne*. collection *Que sais-je*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p62.

de 39 plans, y compris un plan d'ensemble et 8 plans larges, 5 gros plans, le reste sont des plans américains et des plans moyens. Il s'agit dans cette scène de 4 personnages et d'une grande salle de réception. Le cinéaste emploie un plan d'ensemble pour présenter l'espace au début de la scène, après il ne s'intéresse plus à l'environnement. Même si la décoration est bien faite avec des meubles traditionnels, de la peinture et de la calligraphie chinoise ; le réalisateur a comme seule et unique intention de filmer le jeu des acteurs.

Ce qui est important pour le réalisateur, c'est la conversation et le portait des personnages. ZHENG Zhengqiu utilise plusieurs plans larges parce qu'il est nécessaire de cadrer tous les acteurs décentralisés dans le champ filmique. Le plan américain et le plan moyen sont dominants parmi ces 39 plans dont l'image se compose avec deux ou plusieurs personnes. La composition avec un personnage, seul, est rare. Il en existe pourtant deux cas : Un se situe au gros plan pour montrer clairement le jeu de l'émotion des acteurs. Un autre au plan moyen, pour isoler un personnage dans la conversation, ou pour indiquer les deux côtés du conflit. Par exemple, le cinéaste cadre le père dans un plan, et ensuite la mère et les deux sœurs dans le plan suivant pour montrer la divergence entre femme et homme. Donc, on peut dire que le réalisateur privilégie le « cadrage de deux personnes » et il n'utilisera que si nécessaire le « cadrage d'une personne ».

Au niveau du découpage dans cette scène, le cinéaste n'utilise aucun champ contre-champ. Les acteurs sont mis côte à côte, ou face à face, et dialoguent dans un plan fixe et long, généralement c'est un plan moyen ou un plan américain. C'est la raison principale pour laquelle le rythme est long, l'ASL de cette scène est 30.7 seconds. C'est un point commun avec *Rires et larmes du mariage* (1932). Revenons cependant à la mise en scène dans *Les Deux sœurs*, plus précisément de la réunion familiale qui semble plus élaborée car les acteurs bougent souvent dans la salle. Même si le réalisateur n'a pas envie de présenter le déplacement des acteurs, il faut introduire les changements de dialogue dans la conversation. ZHENG Zhengqiu a découvert une solution pratique dans *Les Deux sœurs* : la caméra ne bouge pas, c'est l'acteur qui entre dans le plan à gauche ou à droite pour se joindre à la conversation. Voir l'exemple ci-dessous, la mère raconte une histoire d'enfance à sa deuxième fille, pour que sa fille puisse la reconnaître dans le plan 1. Elle sort du plan 1 à gauche et entre dans le plan 2 à droite, pour convaincre sa première fille de pardonner sa sœur cadette.



Plan 1



plan 2

Il faut considérer que le mouvement de caméra est plus difficile dans le film parlant, surtout que le cinéaste n'a pas beaucoup d'expérience dans ce domaine. Mais dans le cas de ZHENG Zhengqiu, c'est un style qui se forme dans l'époque du muet. HE Zhaozhang est un des premiers techniciens du son en Chine, c'est lui qui sonorise le film *Sœurs*. Dans une interview, l'intervieweur lui demande si la condition de l'enregistrement sonore de l'époque les empêche d'utiliser plus de *travelings*. HE répond,

*Non, ce n'est pas le cas. Pour Monsieur ZHENG Zhengqiu qui était metteur en scène du théâtre parlé, le travelling la téral ou avant-arrière importe peu, le plan moyen ou le gros plan non plus. Il était un peu âgé à ce temps-là, et ne faisait pas beaucoup d'attention à la technique.<sup>101</sup>*

On peut voir que ZHENG Zhengqiu n'a pas l'intention d'explorer la fonction de *travelling*, comme il préfère le plan fixe. Dans la conception de mise en scène de ZHENG, il est plus simple à l'évidence que l'acteur entre lui-même dans le plan plutôt que bouger la caméra.

Pour ZHENG Zhengqiu, l'espace filmique n'est que le lieu de l'histoire. Sauf les deux plans à la fin du film, toutes les autres images dans *Les deux sœurs* sont tournées en studio. Le portrait des acteurs et les dialogues sont deux éléments principaux auxquels il s'intéresse. C'est pourquoi le cinéaste filme rarement le déplacement des acteurs. Il construit la scène avec une série de

---

<sup>101</sup>陆弘石, 《探寻历史(之一): 何兆璋访谈录》, 《电影艺术》, 1997年第2期, p. 92.

LU Hongshi. À la recherche de l'histoire (1) : Interview avec HE Zhaozhang. *L'art cinématographique*. 1997, n° 2, p. 92.

plans moyens La représentation psychologique des personnages ne dépend que des jeux de visages et des dialogues. Tandis que dans une esthétique plus classique chinoise, les émotions se traduisent à travers le milieu dans lequel les acteurs évoluent, celui-ci devient le reflet qui montre l'esprit de l'homme. L'esthétique chinoise est bien adaptée pour rendre les sentiments des personnages, clairement le réalisateur n'a pas pris en compte cette rhétorique. Mais cela dépend du jeu des acteurs qui peut être plus ou moins exagéré.

Pour le spectateur, l'intérêt de ce genre de film se porte sur la dramatique de l'histoire, pas sur sa forme cinématographique. Il y a rarement de changement dans la durée d'un plan ; généralement, les acteurs et la caméra ne bougent pas. La mise en scène dans ces deux films revient au découpage de scènes de conversation, avec une série de plans moyens et plans rapprochés. Dans l'art oral « Shuo shu », c'est aussi la dramatique de l'histoire qu'exagère le conteur avec la parole. Même si le cinéma possède plus de moyens de représentation, ZHANG Shichuan ne s'intéresse qu'à l'image pour raconter l'histoire. C'est pourquoi on nomme son style « histoire filmée ». En ce qui concerne à la conception du cinéma chez ZHENG Zhengqiu, même si la dramatique de l'histoire est importante, il a une conception théâtrale sur la mise en scène et l'espace. On peut nommer son style « théâtre filmé ». On analyse plus précisément l'influence du théâtre dans le film chez ZHENG Zhengqiu dans le quatrième chapitre.

### 1.1.3 Le style de *Ming xing* et le film moral

Quelles vont être les conséquences de style de « l'histoire filmée » ou « théâtre filmé » dans ces deux films de Mingxing. On peut certainement penser qu'au début du parlant, dans l'histoire du cinéma, la mise en scène devient plus banale et simple, en comparaison du film muet des années vingt, en raison de la difficulté technique du son. À travers l'interviewer de HE Zhaozhang, un des premiers ingénieurs du son de studio MING Xing, on peut constater que le style de ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu n'a pas changé avec l'arrivée du son. Il existe une autre raison plus profonde s'appuyant sur la psychologie du spectateur, car celui-ci apprécie les films moralistes, un genre qui a trouvé un large public en Chine.

Dans un article consacré au cinéma chinois muet des années vingt, l'auteur MA Junxiang pense que le cinéma chinois manque de mouvement d'avant-garde, c'est le film « burlesque » et le film comique qui se découvrent davantage à l'époque grâce à la technique du cinéma et la possibilité de représentation par l'image ; dans certaine mesure, il joue le rôle d'« avant-garde » pour le cinéma chinois. MA Junxiang déclare qu'au niveau de la mise en scène et de la conception de l'espace-temps, le film moraliste « Les deux sœurs » tourné en 1933 n'a pas pu atteindre le niveau de « Romance d'un marchand ambulant » de 1922.

Comme le premier succès de *Mingxing L'orphelin sauve son grand-père* appartient aussi aux films de morale, l'auteur en déduit qu'il y a une régression au niveau de la représentation cinématographique. Les images de ce film n'existent plus, c'est pourquoi l'auteur critique *Les deux sœurs* pour arriver à sa conclusion. Dans le texte suivant, il étudie le cinéma des arts martiaux des années vingt comme autre genre de film qui enrichit le langage cinématographique du cinéma chinois.

L'opinion de l'auteur est bien claire : même si le film de morale a eu une grande réussite commerciale, il n'a pas fait progresser l'art cinématographique. Il semble que c'est la même rengaine quand on discute du cinéma d'art et du cinéma commercial. Cependant, il faut attirer l'attention sur le fait que le cinéma comique et le cinéma d'arts martiaux sont aussi un cinéma dit commercial. Ce qui nous intéresse dans cet article c'est la critique du film de morale. Par là on peut constater que le style « histoire filmée », ou le style « théâtre filmé », s'attache à un genre cinématographique chinois.

La définition de « film de morale » n'est pas claire dans l'histoire du cinéma chinois, on peut quand même en délimiter certains caractères : un récit plein de détours qui s'achève toujours par un happy-end ; le sujet c'est une morale traditionnelle dans une interprétation superficielle; la plupart des scènes sont tournées en studio, etc. Le sujet de « film de moral » se concentre plus sur la femme, l'histoire d'amour et la famille. Comme le roman « des Canards mandarins et des Papillons », le film de morale est produit pour flatter le goût du citoyen urbain : les employés, les ouvriers, et les femmes qui n'ont pas un haut niveau d'instruction.

D'après la liste des films produits à cette époque, fournie par *Histoire du cinéma chinois*<sup>102</sup>, le film de morale est un genre dominant dans la production de *Mingxing*, sauf pour la période des films des arts martiaux à la fin des années vingt. Cela s'expliquerait par la simple raison que pour le patron des studios, ZHANG Shichuan, n'avait qu'une idée en tête en tournant ces films : l'argent. Le premier succès commercial de *Mingxing* *L'orphelin sauve son grand-père* est un film de morale. Quand à *Les deux sœurs*, « Il fut projeté dans 28 provinces, 53 villes en Chine et une dizaine d'autres dans le Sud-Est asiatique, dont Hong-Kong. Il battit tous les records de recette avec 200 000 yuans. Pour l'époque, c'était une réussite exceptionnelle<sup>103</sup> ». Dans le film progressiste à l'époque du parlant, *Mingxing* continue le genre du film de morale. Par exemple, *Le marché de la tendresse* (*Zhi fen shi chang*, ZHANG Shichuan, 1933), *Une bible pour les femmes* (*Nv er jing*, film collectif de *Mingxing*, 1934), etc. On peut dire que le style « histoire filmée » se révèle être un style populaire dans les années vingt et trente où se manifeste le goût du public.

## 1.2 Le cadrage de « deux personnes » chez SUN Yu

La composition d'image avec deux personnages devient courante dans le cinéma chinois à partir de 1933. On peut le constater dans le film parlant et muet, le film populaire et le film « artistique ». Prenons comme exemple une scène de « repas » dans un film muet de SUN Yu *Aube* (1933). Après un plan d'ensemble pour présenter l'espace et tous les personnages, voir le plan 1, la scène commence par la phase de conversation, qui se compose de plusieurs plans moyens et de plans d'intertitres. C'est une discussion entre deux couples. Le couple qui vient d'arriver à Shanghai (plan 2, la femme est interprétée par LI Lili, l'actrice connue à l'époque de muet) écoute « la règle du jeu » dans cette ville, racontée par autre couple (plan3). Le cinéaste cadre toujours deux personnages dans un plan. C'est uniquement un personnage qui parle, tandis qu'un autre reste silencieux dans le cadre. Au plan 3, c'est la femme qui parle de son patron féroce, le plan d'intertitre (plan 4) suivant nous donne le texte. Son mari est cadré aussi dans le plan, et occupe la même importance de l'espace dans le cadrage. Plan 5 est un contre-champ de

---

<sup>102</sup> 《中国电影发展史》(两卷), 程季华主编, 北京: 中国电影出版社, 1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.

<sup>103</sup> HE Xiujun. Histoire de la compagnie shanghaïenne *Mingxing* et son fondateur Zhang Shichuan. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p. 45.

plan 3 qui présente les auditeurs et leur réactions, avec un peu d'amorce de plan 3, l'épaule du mari. Les plans suivants sont une alternance de plans moyens entre les deux couples selon le même principe de cadrage de « deux personnes ».

La composition de l'image de deux personnages ici est différente que dans les deux films de *Mingxing* analysé précédemment. Dans *Aube* (1933), SUN Yu n'a pas envie de filmer la conversation entre deux personnages dans un plan fixe et long. Il préfère le champ et contre-champ pour distinguer le locuteur et l'auditeur dans cette scène de « repas ». Le personnage silencieux est là dans le cadrage, c'est pour remplir le champ filmique et éviter la composition d'une personne. Cette intention est remarquable, car dans autre scène, si un acteur dit le texte, il y a toujours une autre personne qui est cadrée dans le plan, un second rôle ou un valet.

Le cadrage en « deux personnes » dans *Aube* de SUN Yu :



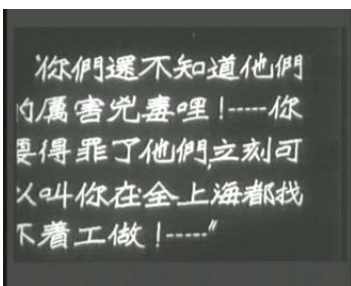
Plan 1



plan 2



plan 3



Plan 4



plan 5



plan 6



On peut trouver une explication à la tendance de faire des cadrages de plusieurs personnages plutôt que d'un seul: au début du cinéma parlant, les moyens d'enregistrement étaient sommaires, le film a eu une régression au point de vue de langage cinématographique. On ne voit plus le cadrage figuratif de l' image et le mouvement habile de caméra qui sont formés dans l'art de muet. Le plan du film parlant devient long et banal. Il y a moins de mouvement de caméra car la caméra est fixée dans un cadre. Le réalisateur est obligé de cadrer deux personnages ou plus dans un plan, pour faciliter de l'enregistrement du son. SUN Yu est un réalisateur qui prend le film Hollywoodien comme standard. Il est probable qu'il ait vu ce changement de composition de l'image dans les films de Hollywood, et il le pratique dans ses films muets.

Quand à ce qui concerne les deux réalisateurs de *Mingxing*, ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu, le cadrage de deux personnes revient au concept de la mise en scène. Le dégagement d' « une personne » renforce le style littéraire et théâtral dans le film populaire. C'est aussi un moyen de simplifier la mise en scène et le tournage, qui ne profite pas à la particularité de l'image cinématographique. Les deux réalisateurs appartiennent à la première génération de réalisateurs qui produisent les films des années vingt. Leur concept du cinéma n'a pas beaucoup changé dans les années trente par rapport aux années vingt. Le langage dans le film de ZHANG Shichuan est très simple, comme il ne s'intéresse pas à la figure de l'image, ni au mouvement de caméra. Son film se compose principalement par la scène de conversation avec beaucoup de plans d'intertitre. Il cadre deux ou plusieurs personnes dans un plan pour faciliter le tournage et le montage du film. Pour lui, le film est plutôt une sorte de littérature qui raconte l'histoire par l'image cinématographique. Pour ZHENG Zhengqiu, son film est beaucoup influencé par le théâtre. Il préfère aussi le plan fixe et le cadrage de deux personnes pour présenter la conversation. La différence entre eux est que ZHENG Zhengqiu a créé un style théâtral qui se manifeste par une conception visuelle du film. On analysera son concept du film plus précisément dans chapitre IV.

### 1.3 Cadrage et signification

Il y a une tendance remarquable dans la construction des scènes dans les films des années trente : les plans sont de plus en plus nombreux, et la mise en scène devient compliquée. Le cinéaste a envie de développer l'histoire avec plus de détails dans la mise en scène ; la composition de plan, le découpage attire plus notre attention.

On a étudié le changement de cadrage au niveau du « dégagement » de plan d'une personne dans le cinéma chinois au début des années trente. C'est un développement simultané avec le cinéma parlant hollywoodien, autrement dit, avec le cinéma occidental. Le dégagement d'« une personne » renforce le style de « histoire filmée » dans le cinéma populaire des années trente. C'est aussi un moyen de simplifier la mise en scène et le tournage, qui ne profite pas à la particularité de l'image cinématographique. Cependant, le cinéaste chinois cherche aussi la valeur significative du cadrage. Il existe des situations délicates dans la vie réelle qu'on ne peut pas exprimer par les mots, surtout dans la culture chinoise qui n'a pas l'habitude de discuter des problèmes dans la famille. Le cinéma peut reproduire le monde avec l'image. C'est un avantage en comparaison avec la littérature, il existe des solutions cinématographiques pour traduire les conflits et les moments délicats sans rien dire.

*Piété filiale (La Chanson de Chi ne, 1935)* de FEI Mu est un film consacré à la tradition chinoise, qui raconte l'histoire de quatre générations dans une famille intellectuelle au sud de la Chine. Pour montrer l'ambiance de cette famille traditionnelle, FEI Mu ne présente pas le conflit entre les personnages clairement, par exemple par l'intertitre de critique ou autres moyens littéraires, mais l'indique à travers la composition de l'image et la logique de découpage. On analyse ici une scène de repas où le cinéaste présente tranquillement que le fils et sa femme ne respectent plus la piété filiale (孝 *xiao*) et autres comportements traditionnels.

La mise en scène dans *Piété filiale (La Chanson de Chine)* de FEI MU :



plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



plan 5



plan 6



plan 7



plan 8

La scène commence par un plan d'ensemble (plan1) qui montre les personnages et l'espace de la salle. Les grands parents, la jeune fille et le petit fils s'assoient autour d'une table ronde. La servante prépare le riz pour la famille. Le plan cadre aussi une partie de décoration avec les tableaux et la fenêtre transparente. Sauf le petit fils, on ne voit que les dos de trois personnages principaux. Ensuite, c'est un plan large filmé en plongé. L'enfant veut commencer à manger, mais le grand père l'arrête, car il faut attendre ses parents. C'est une politesse importante à table d'attendre les autres membres de la famille, surtout les membres de la génération précédente.

Le fils et sa femme entrent dans le plan, et commencent à manger (plan 3). C'est un plan moyen avec le dos de la grande mère dans l'avant-plan. Il faut analyser le cadrage du plan 3 avec le plan 4, où la servante passe un bol de riz à la grande mère qui a l'air soucieux. C'est une règle connue en Chine qu'il faut toujours que les membres de la génération précédente soient les premiers à manger. C'est déjà impoli pour le jeune couple qui vient en retard, mais commencer à manger avant leurs parents est encore plus grave. Les bras de la servante qui passe le riz à l'avant plan renforce la tension des deux générations. Le jeune couple mange son repas en ne s'apercevant de rien (plan 5), tandis que plan 6 nous présente l'inquiétude de la jeune fille dans un plan moyen : elle regarde ses parents et le couple; puis mange le riz sans rien dire.

Il n'y a pas de plan d'intertitre ici. L'image montre tous les points délicats de la situation avec le cadrage et le découpage. Après la décision du grand père de quitter la grande ville en raison de la dégradation du jeune couple de jour en jour dans la ville, en oubliant la piété filiale (*孝 xiao*) et autres fondements traditionnels, c'est la première scène sur la vie à la campagne de la famille. A travers la scène de repas, le cinéaste nous indique que rien n'a changé chez le jeune couple. Même si les grands parents et la jeune fille constatent leur comportement impoli, ils restent silencieux pour que la bonne entente règne dans la famille.

La conversation commence dans les plans suivants. Le jeune couple essaye de convaincre le grand père de réunir une grande fête pour son anniversaire. Le jeune couple veut bien s'amuser, tandis que le grand père préfère une vie sobre et simple. Le cadrage de plan 7 présente les deux côtés du conflit dans un plan. Ensuite le cinéaste filme la conversation en champ et contre-champ entre le grand père et le couple pour indiquer la tension en ce moment. Pendant la conversation, le petit fils est caché soit par ses parents, soit par son grand père dans le cadrage, car il n'a pas d'importance sur la décision.

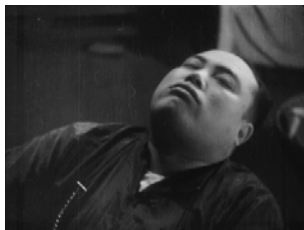
Quant à la grande mère et la jeune fille, ce sont deux femmes avec un caractère doux. Même si la jeune fille a l'air content de cette nouvelle, elle reste neutre avec la grande mère. C'est pourquoi le cinéaste les cadre dans un plan (plan 8) et l'insert dans la conversation pour diminuer la tension.

La culture chinoise est d'avoir l'habitude d'être discret et indulgent. Il n'est pas raisonnable que cette famille intellectuelle discute ouvertement du mauvais comportement du fils et sa femme. Si on n'utilise pas la parole dans la vie réelle, le cinéaste doit aussi trouver d'autres moyens pour décrire ce moment délicat. Le cadrage est un moyen pour simplifier la mise en scène dans le film populaire de studio *Mingxing*, tandis que chez FEI Mu, le découpage et la composition de plan revêtent la signification. Le cinéaste n'explique pas avec un intertitre littéraire ou la parole de personnages ce que se passe dans cette scène de repas. Il montre le conflit et le caractère des personnages dans une façon implicite, et cinématographique. C'est une des raisons pour lesquelles on dit que FEI Mu est un cinéaste qui crée un style chinois dans le cinéma.

## **2 Continuité de l'espace-temps et la mise en scène**

Le film chinois muet développe vite le langage du cinéma dans quelques ans. On trouve que les réalisateurs commencent à respecter la continuité de l'espace-temps dans la mise en scène. Dans le film de WU Yonggang *La Divine* (*Shen nv*), c'est la cas du mise en scène de l'acteur intéressant. Pour le réalisateur SUN Yu, c'est le mouvement de caméra qui fonctionne la continuité de l'espace-temps.

## 2.1 La mise en scène dans *La Divine*



Plan 1-1



plan 1-2



plan 2-1



plan 2-2



Plan 2-3



plan 3



plan 4



plan 5-1



Plan 5-2



plan5-3

Cette scène dure 55 secondes, y compris 5 plans. On peut constater que le cinéaste a l'intention de respecter la continuité de l'espace-temps. La scène commence avec un plan rapproché du voyou ; avec un travelling avant, qui devient un plan large, et montre une partie de la chambre. Plan 2, commence avec un plan d'ensemble, qui cadre la porte, avec le même angle qu'à la fin du plan 2, et l'échelle de plan est un peu plus large. La porte s'ouvre, et l'héroïne entre dans la chambre ; elle la traverse pour cacher son argent dans le tiroir ; filmé avec un travelling accompagnant. Plan 3 et plan 4 sont fixes, et courts. Plan 5 commence par un travelling qui accompagne le voyou qui marche vers l'héroïne ; ensuite le plan devient fixe, et montre l'action des deux personnages. Pour respecter la continuité, le montage entre ces 5 plans

a un effet de « fluidité », et les trois plans longs (plan 1, 2, 5) sont filmés avec le travelling accompagnant.

On peut dire que le réalisateur a l'intention d'enregistrer la continuité du déplacement des deux personnages, il pense à libérer plus la camera, mais il n'a pas pu atteindre le but de filmer cette scène dans un même plan, ce qui aurait demandé une mise scène compliquée. Cette intention est aussi à souligner pour le réalisateur FEI Mu et l'opérateur connu HUANG Shaofei, dans les années trente (voir *La chanson de Chine* de FEI Mu, 1935, Muet). Il faut attendre jusqu'à 1949, dans *Le printemps dans une petite ville* de FEI Mu, où on peut voir une mise en scène formidable, qui respecte la continuité de l'espace-temps. Cette fluidité dans l'image est considérée comme une qualité importante pour le film, dans le cadre de l'esthétique traditionnelle chinoise.<sup>104</sup> On analysera plus précisément la style l'esthétique chinoise et l'art du film dans chapitre V, la dernière chapitre de cette thèse.

## 2.2 Le mouvement de caméra et la mise en scène

Dans *La route* (1934), le mouvement de prise de vue sert aussi à créer la continuité dans le plan. On analyse un plan-séquence remarquable pour connaître mieux la conception de l'espace-temps chez SUN Yu.

Ce plan dur une minute, se situe après une séquence qui présente la vie de ce quartier d'ouvrier. Le plan est filmé avec le travelling arrière continu, dans un rythme doux. Il commence par la maison de thé où a lieu un spectacle de « *Shuo shu* » (l'art verbal traditionnel, l'artiste raconte l'histoire avec un petit jeu de corps et l'éventail). La caméra se recule, et les deux personnages qui viennent pour voir le spectacle, entrent dans le plan en dos. Avec l'accompagnement de travelling arrière, les deux personnages se tournent, et commencent à se promener dans le quartier. Avec l'accompagnement de la musique de l'harmonica<sup>105</sup> qui vient d'un personnage, le plan nous présente successivement la vie en quartier : un voyou qui les regarde avec panique ; une prostituée qui l'attire ; un enfant qui vient pour les saluer ; un

---

<sup>104</sup> LIN Niantong. Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p. 85.

<sup>105</sup> Le film est sonorisé sur quelques fragments. Cependant, il n'y a pas la parole, on n'entend que le bruit et la musique. C'est pourquoi on le considère comme un film muet.

forgeron qui travaille, et on peut entendre le bruit. Le plan se finit quand leurs amis apparaissent au bout de la rue, en l'avant-plan.

Huit images d'un plan filmé par le travelling et la mise en scène compliquée :



Image 1



image 2



image 3



Image 4



image 5



image 6



Image 7



image 8



Dans les années trente, le critique n'a pas pris le plan-séquence en considération. Il faut attendre jusqu'aux années cinquante avec l'influence de André Bazin pour que l'on commence à étudier l'esthétique de plan-séquence, et le plan long. La définition de « plan-séquence » est souvent difficile. Généralement, si un plan relativement long, fixe ou en mouvement, possède l'unité et l'indépendance narrative, qui est en équivalent d'une séquence, on peut le considérer comme un plan-séquence. La suite événementielle est le critère principal. Pour André Bazin, le respect de l'ambiguïté du réel est la valeur centrale dans l'esthétique de plan-séquence. Peu après, chez les cinéastes de la Nouvelle Vague française, et ensuite les réalisateurs d'auteur hollywoodiens, la prédilection de plan-séquence s'introduit dans leur conception de mise en scène.

Dans le film Hollywoodien des années trente, le cinéaste fait attention à la continuité de l'espace en présentation du personnage.

*Dans la scène classique, il faut annoncer immédiatement les choses sur les personnages : leur position spatiale et leur état d'esprit... Bien plus communément, la narration doit établir la scène vite et puis exposer la relation de personnage. Par exemple, suivre un personnage qui marche offrir un manège commun pour révéler l'espace et commencer à exposer l'interaction des personnages. Après les 1930s, on utilise souvent le travelling pour suivre d'abord un valet qui passe, ensuite attraper le rôle principal, et puis suivre ce personnage jusqu'à il ou elle rencontrer autre personnage<sup>106</sup>.*

Même dans le cadre de la théorie d'aujourd'hui, le plan qu'on a analysé est un plan-séquence avec une mise en scène formidable, qui vise à enregistrer un fragment de la vie dans ce quartier. La plupart des scènes dans ce film sont tournées en extérieur, cela lui procure une ambiance qui ressemble au néo-réalisme italien. Le plan-séquence ici renforce cette ambiance.

---

<sup>106</sup> The classical scene must immediately reveal two things about the characters: their relative spatial position and their states of mind... More commonly, however, the narration will establish the scene's space quickly and then plunge into the characters' relations. For example, following walking characters provides a common way to reveal space and to initiate character interaction. After the 1930s, a common pan to follow a passing supernumerary, then pick up the main character, and follow that character until he or she encounters another character. BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985, p. 51.

### III Le mouvement de caméra dans le film muet des années trente

D'après ce que on a étudié sur le cinéma chinois muet des années vingt, les cinéastes chinois ne découvrent le mouvement de prise de vue qu'à la fin de cette époque. Comme il ne nous est parvenu qu'un film *Une orpheline* (1929, ZHANG Huimin et ZHOU Juanmin) qui témoigne d'une réelle maîtrise du panoramique et du travelling<sup>107</sup>, on ne peut pas analyser plus précisément l'évolution du mouvement de caméra dans cette période.

Au début des années trente, il n'y a pas de progrès évident du mouvement de caméra dans le cinéma chinois muet. *Deux ve dettes* (1931, SHI Dongshan) s'intéresse à la figure de l'image. Dans le cas de ZHANG Shichuan, le cinéaste célèbre qui a commencé à tourner en 1913, dans *Rires et larmes du mariage* (1932)<sup>108</sup>, il y a deux prises de vue en mouvement dans l'ouverture du film. Cela a plutôt une valeur décorative, car on ne trouve plus de mouvement de caméra remarquable dans le reste du film.

Dans les deux films de 1931 de BU Wanchang, *Les Fleurs de pêcheurs pleurent des larmes de sang*, *Une branche de prunier*, le « recadrage » devient un technique usuel, mais le cinéaste emploie rarement le travelling ou le panoramique. Plus tard, ce cinéaste doit son renom à son goût traditionnel pour le mouvement de l'image filmique, mais il n'a pas découvert la valeur artistique du mouvement de caméra à ce moment là.

Dans une interview, HUANG Shaofen, un opérateur célèbre de Shanghai depuis les années trente, dit à propos du mouvement de caméra dans le film chinois :

*Il y avait très peu de mouvement de caméra. Dans les années 20, beaucoup de metteurs en scène étaient issus du théâtre wenming et connaissaient mal le cinéma...La technique des réalisateurs locaux était plutôt raide et figée, leurs plans étaient peu variés tandis que les réalisateurs formés à l'étranger utilisaient facilement les mouvements de caméra. En*

---

<sup>107</sup> Il faut attirer l'attention sur le fait qu'il n'existe que six films chinois muets des années vingt qui ont été conservés.

<sup>108</sup> C'est une série du film, ce qu'on étudie est la première partie. C'est un film muet avec les dernières scènes en parlant.

1929, lorsque Huang Zongzhan<sup>109</sup> est rentré en Chine pour la première fois, la Minxin l'a recruté comme réalisateur. Il est venu sur scène nous voir tourner, puis il a lui-même tourné la même scène et en comparant on s'est aperçu que le résultat était complètement différent.<sup>110</sup>

Ce qui nous étonne, c'est que le cinéaste chinois donne rapidement des fonctions différentes au mouvement de caméra. Deux ans après, dans *Lumière maternelle* (1933) de BU Wanchang, le cinéaste développe une idée esthétique sur le mouvement de caméra. C'est une première étape importante pour son style qui est parvenu à maturité dans ses films parlants des années quarante dont les plus représentatifs sont : *La famille* (1941) et *Le Rêve dans le pavillon rouge* (1945). C'est la fluidité de l'image due aux mouvements de caméra qui donne à son film une beauté inoubliable.

Cette fluidité de l'image est aussi à souligner pour le réalisateur FEI Mu, ZHU Shilin et l'opérateur connu HUANG Shaofei. Malheureusement, la plupart des films muets de FEI Mu sont perdus. On ne peut qu'étudier plus profondément son idée esthétique par le seul film qui nous soit parvenu *La chanson de Chine* (1935). Le mouvement de caméra permet de créer un espace-temps imaginaire, propice à l'expression de l'esthétique traditionnelle chinoise.

Le réalisateur SUN Yu a une autre conception du mouvement de caméra. En comparaison de FEI Mu et PO Wanchang, il fait grand cas de la représentation de l'espace-temps avec une conception plus proche du rationalisme occidental. Heureusement, le nouveau gouvernement de 1949 a gardé la plupart des films muets de SUN Yu, en raison de sa tendance de « gauche ». On se propose d'étudier systématiquement comment les cinéastes chinois développent cette technique cinématographique.

---

<sup>109</sup> Andrew Huang, l'opérateur célèbre à Hollywood dans l'époque du muet et du parlant, d'origine chinoise.

<sup>110</sup> Plan d'ensemble, plan moyen, plan rapproché, l'éternelle ritournelle... Interview du chef opérateur Huang Shaofen. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p. 103.

Le mouvement de caméra est une technique à laquelle les cinéastes chinois attachent de plus en plus de d'importance. Cependant, la fixité de l'image est une autre voie esthétique pour WU Yonggang. Dans *La Divine* (*Shen nv*, 1934), son grand chef-d'œuvre muet, il préfère le plan fixe pour donner une dimension sereine à l'espace filmique. Dans les films de WU Yonggang, la figure de l'image est plus importante que le mouvement de caméra.

## 1 SUN Yu, le pionnier et le rationaliste

SUN Yu se distingue dans l'histoire du cinéma chinois par la technique cinématographique formelle et la présentation naturaliste de la beauté de femme. Il obtient en 1923 une bourse d'études pour étudier aux Etats-Unis. D'abord étudiant à l'université du Wisconsin en littérature et théâtre, puis à l'école de cinéma de New York où il apprend la technique (prise de vue, développement, montage), il obtient un diplôme de réalisateur. En même temps, il suit un cours d'art dramatique à l'université Columbia. Au début de sa carrière de cinéaste à Shanghai commencée en 1928, il a tourné deux films d'arts martiaux dans le studio *Changcheng* (Grande muraille). Ce qui le rend célèbre, ce sont les deux films, *Rêve de printemps dans l'antique capitale* (1930) et *Herbes folles et fleurs sauvages* (1930), qui inaugure le studio *Lianhua*, la compagnie la plus importante dans les années trente, et connue par son nationalisme et la qualité esthétique de ses productions.

Ces deux films sont hautement appréciés dans l'histoire du cinéma chinois. On les considère comme « une véritable révélation pour le public de l'époque et [ils] orientent définitivement le cinéma chinois dans une nouvelle voie. Pour la première fois, l'intelligentsia apprécie des films chinois, jusqu'alors considérés par les intellectuels comme très inférieurs aux films occidentaux<sup>111</sup> ». C'est un point de vue unanimement admis quand on commente la valeur historique de ces deux films. Malheureusement, il n'existe plus de copie de ses films. On ne peut qu'imaginer la beauté du film d'après l'affiche et les textes critiques.

---

<sup>111</sup> QUIQUEMELL Marie-Claire, RECLUS Magali, TROMBERT Eric, Dictionnaire des réalisateurs. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p. 267.

Après ce succès, SUN Yu a réalisé six films muets de 1932 à 1934, dont cinq films sont conservés à la cinématique de Beijing ; il reste aussi une partie d'un autre film, *Du sang sur le volcan* (1932). Dans l'interview de HUANG Shaofen citée ci-dessus, quand HUANG Shaofen dit que les réalisateurs formés à l'étranger utilisaient facilement les mouvements de caméra, il s'adresse en réalité à SUN Yu. Au cours de ces trois ans de tournage de film muet, le cinéaste se perfectionne sensiblement sur la connaissance de l'art de cinéma dont le déplacement de caméra est le point central.

### 1.1 Caméra libérée

On ne peut pas savoir quand SUN Yu a eu envie de bouger la caméra, parce que ses films produits avant 1932 sont tous perdus. Dans *La Rose sauvage* (*Ye mei gui*, 1932), le film le plus ancien parmi ceux qui ont été conservés, la caméra est considérablement libérée par le cinéaste. On analysera ci-dessous le mouvement de caméra précisément dans ce film en vue d'en définir le niveau « primitif » dans le cinéma chinois muet, car c'est le film le plus ancien qu'on peut voir aujourd'hui qui donne une grande importance au mouvement de prise de vue.

*La Rose sauvage* (1932) commence avec une séquence de paysage du village, filmée par un panoramique, à une vitesse assez rapide. *Le Petit jouet* (*Xiao wan yi er*, 1933) et *La Reine du sport* (1934) adoptent aussi l'ouverture de paysage filmé par panoramique, tandis que *Aube* (*Tian ming*, 1933) préfère le plan fixe pour décrire le paysage de village de pêcheur. Plus tard dans les années trente et dans les années quarante, le film chinois se caractérise par une l'ouverture avec un paysage, rural ou urbain, filmée en panoramique, et le mouvement devient généralement plus doux et discret enfin de créer un effet esthétique.

On peut constater que désormais le panoramique est employé habituellement pour décrire l'environnement avec le plan d'ensemble, au début ou au milieu du film, dans le cinéma chinois des années trente et quarante.

Notons que SUN Yu adopte le travelling haut dans *La Rose sauvage*. C'est la première fois que le film chinois rencontre le mouvement vertical de l'appareil. Pour cadrer l'appartement

exigu dans le bidonville à Shanghai, SUN Yu a fabriqué un ascenseur avec l'aide de son ami ingénieur. C'est le premier ascenseur utilisé dans le tournage, et aussi le seul à Shanghai à cette époque.

Ce plan (voir ci-dessous) filmé par un travelling haut se situe à l'arrivée du couple au bidonville à Shanghai, après que le héros est expulsé par sa famille bourgeoise. Le couple monte l'escalier pour arriver à sa chambre au haut de l'appartement. Au début à la fin, le plan filmé par le travelling haut dans une vitesse régulière. Le mouvement vertical de l'appareil suit avec le déplacement rationnel des personnages. Compte tenu du niveau du cinéma chinois à 1932 qui n'a pas découvert grand-chose sur le mouvement de caméra, cette image représente une « avant-garde » dans le cinéma chinois.

En présentant l'espace de l'escalier dans la continuité de l'espace-temps, le cinéaste décrit exactement l'espace et l'ambiance de *Tingzhi jian* (un petit studio humide à Shanghai). La mise en scène admirable assigne à ce plan un effet de « ressemblance », qui relève de l'esthétique propre de l'image cinématographique.

Les cinq images du plan filmé par le travelling vertical :

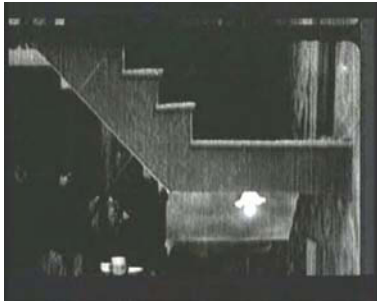


Image 1

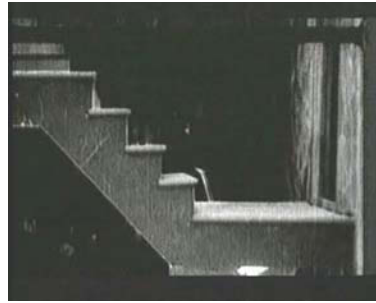


image 2



image 3



Image 4



image 5

Le travelling vertical se présente encore une fois dans ce film pour filmer une femme bourgeoise qui monte l'escalier dans une luxueuse salle de réception. On peut trouver aussi le travelling haut dans *Aube* (*Tian ming*, 1933) qui est utilisé aussi pour cadrer le déplacement du personnage dans l'espace de l'escalier. Pourtant, le travelling vertical est utilisé rarement dans le cinéma chinois muet.

Les mouvements de caméra les plus fréquents sont le travelling et le panoramique d'accompagnement, généralement horizontal, dans la scène en intérieur autant qu'en extérieur. Il y a un plan long très beau où la caméra accompagne l'héroïne qui traverse le village. En filmant le mouvement et le jeu de l'actrice, le cinéaste enregistre en même temps la physionomie du village et de la nature, en respectant la continuité de l'espace-temps.

Pourtant, c'est dans ce cas-là que parfois le cinéaste déplace la caméra sans réflexion. Dans le début de film où présenter la vie de l'héroïne dans le village de pêcheur, le panoramique est partout, et s'inscrit dans un rythme troublant. Cette imperfection nous fait penser au mouvement de caméra dans *Une orpheline* (1929), le seul film qui pratique vraiment le travelling et le panoramique dans les films des années vingt, un film qui n'a pas beaucoup de valeur esthétique. SUN Yu doit être plus prudent en utilisant cette technique en vue de la qualité du film.

On s'intéresse par la suite au travelling avant et arrière en tant qu'il permet de construire l'espace filmique. Cette intention caractérise le style de SUN Yu, et devient plus mure dans *Le Petit jouet* (*Xiao wan yi er*, 1933) et *La Reine du sport* (*Ti yu huang hou*, 1934). On peut en conclure que SUN Yu est le première cinéaste chinois qui découvre la valeur esthétique du mouvement au cinéma.

## 1.2 Espace narratif

Après *La Rose sauvage* (*Ye mei gui*, 1932), le mouvement de prise de vue dans les films de SUN Yu devient de plus en plus habile. Un des progrès évidents consiste à construire l'espace narratif par le mouvement de caméra, surtout avec le travelling arrière et avant. Cette intention apparaît déjà dans le film de *Rose sauvage* et elle se forme deux ans après dans *La Reine de sport* (*Ti yu hong hou*, 1934). On l'analyse ici plus profondément avec une séquence dans *La Reine de sport* pour étudier comment le réalisateur créer l'espace narratif avec le mouvement de caméra.

Cette séquence raconte le moment où l'héroïne entre dans la maison du frère aîné de son père après son arrivée à Shanghai. Elle se compose de 11 plans, dont le premier plan commence par un plan d'ensemble, qui montre clairement la salle de réception, voir les quatre images de ce plan ci-dessous. Au début, le plan est fixe, un serviteur marche de l'avant-plan au fond de l'image pour accueillir son hôte, voit le plan 1.1. Dès que la grande porte s'ouvre et que la



famille se présente, la caméra se met à se déplacer. SUN Yu emploie premièrement le travelling avant, tandis que la famille se déplace vers l'avant-plan, voit le plan 1.2 et 1.3. La direction inverse entre le mouvement de caméra et les acteurs accélère le rythme de plan. Plus important, elle renforce l'effet de mouvement de prise de vue. Quand les personnages s'approchent de la table qui se trouve dans l'avant-plan, le cinéaste adopte ensuite le travelling gauche pour montrer les personnages dans un autre angle de vue, voir l'image de plan 1.3 et 1.4. Le changement de mouvement de caméra crée une courbure dans l'espace de l'avant-plan, qui renforce l'ampleur de l'image.

Après ce plan d'ensemble, la séquence se met à une scène de conversation qui est composée par neuf plans : trois plans de l'intertitre, trois plans fixes et trois plans en panoramique d'accompagnement. Le premier plan se termine avec l'image 1.4, un plan moyen américain. Le cadrage de ce plan subsiste dans le plan suivant. Ici, on peut voir que l'importance du mouvement de caméra dans le premier plan : Le réalisateur présente directement les acteurs en avant-plan dans le premier plan de la scène. Le montage est omis dans la construction de l'espace narratif.

La mise en scène du cinéma chinois muet dans cette époque s'est détachée de la logique du plan de « une personne », elle préfère cadrer plusieurs personnages dans un plan pour monter le locuteur et l'auditeur en même temps. Le panoramique suit le mouvement de l'héroïne qui parle successivement avec plusieurs auditeurs. C'est la méthode de mise en scène pour filmer la conversation dans ce film.

Cette séquence se termine avec un autre plan d'ensemble. Ce plan D'abord est fixe, pour montrer que les servants descendent l'escalier jusqu'à l'arrière-plan, voir l'image de plan 2.1. La caméra bouge au moment où l'héroïne commence à marcher et monter au premier étage, premièrement le travelling avant (voit le plan 2.2 et 2.3) et puis le travelling droit (voit le plan 2.4). C'est un mouvement de caméra qui est pareil avec le premier plan de la scène.

Les deux plans de cette scène :



Plan1.1



plan1.2



plan1.3



Plan1.4



plan2.1



plan2.2



Plan2.3



plan2.4

Dans le plan suivant, il y a une mise en scène qui est plus proche du cinéma d'aujourd'hui. C'est un plan d'ensemble qui présente l'arrivée du neveu de la famille. La caméra suit le dos d'un serviteur en travelling avant qui marche au fond du plan pour ouvrir la porte ; un monsieur se présente en plan large et marche dans la salle jusqu'à se trouver en gros plan, et la caméra s'avance en même temps. L'idée du mouvement en direction inverse de prise de vue et du personnage est la même idée que le plan de l'arrivée de l'héroïne, mais ici la caméra s'avance plus vite. Cela confère une ambiance comique dans ce moment, qui indique la place de ce rôle dans ce film. Le mouvement de caméra ici participe la présentation d'un rôle par un moyen très agile : la caméra suit premièrement le déplacement d'un valet de dos pour induire l'arrivée d'un nouveau rôle. On sait que c'est un moyen usuel de la mise en scène dans le film parlant hollywoodien des années trente.

La mise en scène est formidable dans cette séquence, elle étend la sphère de l'espace narrative, par le déplacement de l'acteur à l'avant-plan, au plan-milieu, et à l'arrière-plan. Ce qui nous intéresse le plus dans cette analyse est le travelling avant, une technique qui est utilisée constamment en vue de construire l'espace narratif dans le film de SUN Yu.

Dans les trois plans en mouvement qu'on a étudié ci-dessus, le travelling avant attribue à l'image filmique une valeur de « vraisemblance » de l'espace à trois dimensions, comme dans le réel, grâce au mouvement sur l'axe de profondeur. Ce n'est plus la logique du film muet des années vingt, en Chine ou en Amérique, qui construisent l'allusion de trois dimensions avec un système de plastique pour créer la profondeur de plan: le décor, le mouvement des personnages, l'éclairage, etc. À travers ce changement, on peut dire que le cinéaste chinois possède une nouvelle conception du cinéma au début des années trente.

Le fait le plus important est que le cinéaste souligne la profondeur de l'espace filmique avec le mouvement de prise de vue. Le travelling avant libère le regard du spectateur en le menant en voyage dans l'espace filmique en profondeur. C'est une expérience extraordinaire sur l'espace et le temps qui ne peut s'acquérir qu'à travers l'image cinématographique. L'exemple le plus convaincant est le film *Russian Ark* (2002, Aleksandr Sokurov), qui est filmé presque par un plan, dont la plupart de mouvement de prise de vue est le travelling avant. Bien entendu, la

technique du cinéma des années trente en Chine ne permet pas au cinéaste de faire des essais assez entreprenants pour qu'on peut le considère comme un avant-gardiste. On souligne ici le fait que SUN Yu procède une idée très claire sur cette fonction de mouvement en profondeur de caméra.

### 1.3 Conception de l'espace chez SUN Yu

SUN Xu est un des cinéastes des années trente qui insistent sur l'« ontologie » de l'image cinématographique. Il a dit que l'atmosphère est importante dans le film, et c'est le milieu filmé qui peut créer davantage l'atmosphère ; en plus le film doit avoir un effet de « vraisemblance »<sup>112</sup>. Rappelons nous la scène de « marche dans la rue » dans *La route* (Da lu, 1934), que l'on a analysée dans la partie sur « la mise en scène des films muets des années trente », on peut constater que SUN Yu fait grand cas à créer l'espace filmique. Ce plan-séquence nous indique qu'il respecte sérieusement la continuité du temps dans le film.

C'est une tradition négligée dans les études du cinéma chinois. Des cinéastes ont fait attention à ce que l'image filmique puisse enregistrer la figure du réel dès que le cinéma est arrivé en Chine, mais cette idée est abandonnée immédiatement. Appuyons-nous sur ce qu'écrit ZHONG Dafeng dans ses études de la théorie de *Yingxi*:

*Les gens avaient réalisé la possibilité d'enregistrer des images dès que des films d'animation ont été introduits en Chine. Mais après la théorie de <Yi ngxi>, peu de gens l'ont mentionnée. C'est un exemple de restauration théorique du concept traditionnel d'art. La théorie de <Yingxi> a rarement souligné la recherche de réalisme. C'est seulement dans le jeu des acteurs que des mots tels que < naturel > et < réalisme > ont été souvent entendus*<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> SUN Yu. Parle de travail de réalisateur, 1934. *Le cinéma chinois muet* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p828.

<sup>113</sup>ZHONG Dafeng, translated by FU Binbin, «An Historical Survey of Yingxi Theory», George S. Semsel and others ed, *Film in Contemporary China-Critical Debates, 1979-1989*, London, Praeger, 1993.

Il est dommage que la recherche et la critique à propos de l'ontologie de l'image cinématographique soient rares dans l'histoire du cinéma chinois, car la tendance principale est d'étudier la fonction sociale du cinéma.

Le mouvement de caméra, faisant un plan dans un plan, s'attache plus à la mise en scène, et à construire une continuité de l'espace-temps, au sens réalisme et rationalisme. Comme la peinture ou la photographie, l'image filmique relève de la représentation d'un espace à trois dimensions sur une surface plane à deux dimensions, en créant une illusion de profondeur de l'image. La perspective linéaire qui domine le monde occidental depuis la renaissance, qui crée l'illusion de la profondeur dans l'image, est un schéma normal en Europe, tandis que la profondeur de l'image n'intéresse pas le monde chinois, même au début de XXe siècle, époque où est né le cinéma chinois. SUN Yu veut préserver l'intégrité de l'espace et aussi la continuité du temps. Par rapport aux autres cinéastes chinois, chez lui, la construction de l'espace filmique approche plus du film occidental.

## 2 Fluidité dans l'image, une autre philosophie

Il y a une autre tendance esthétique dans l'utilisation du mouvement de caméra dans le cinéma chinois. Les cinéastes représentatifs sont le réalisateur FEI Mu, BO Wangcang, et le chef opérateur HUANG Shaofen, etc. Pour eux, le mouvement de caméra ne sert pas uniquement à présenter un espace réel. Plus important, il a une fonction de création d'un espace abstrait dans un niveau spirituel, celui de l'imaginaire.

Le cinéaste LIN Niantong considère cette tendance esthétique de mouvement de caméra comme un caractère fondamental des théories du cinéma chinois, dans son ouvrage « Esthétique du cinéma chinois ». Appuyons-nous sur ce qu'écrit LIN :

*Depuis que le maître de l'expressionnisme allemand F.W. Murnau, dans le film le Dernier Homme (1924), mit en œuvre la technique des mouvements de caméra continus, ces derniers sont devenus de la plus haute importance dans la réalisation du plan-séquence. Ce procédé marque de son empreinte le cinéma chinois d'après les années 30, Zheng Junli fut le premier metteur en scène chinois qui utilisa les mouvements de caméra continus dans l'esprit de la tradition chinoise... liait les images à la façon des peintures horizontales sur rouleau.*<sup>114</sup>

Sur le fait que le cinéaste chinois attache de l'importance au mouvement de caméra dès les années trente, ce que dit LIN Niantong est juste. Cependant, la base de son livre s'appuie sur les études de cinéma chinois des années cinquante et soixante. En raison de la négligence de recherche sur le cinéma chinois des années trente et quarante, il n'est pas étonnant qu'il proclame Zheng Junli premier metteur en scène utilisant les mouvements de caméra continus dans l'esprit de la tradition chinoise.

De fait, dans les années trente, le metteur en scène FEI Mu et l'opérateur HUANG Shaofen ont pratiqué le mouvement de caméra dans l'esprit de l'esthétique traditionnelle. Heureusement, il existe un film muet *La chanson de Chine (Piété filiale, The Song of China, 1935)* avec lequel

---

<sup>114</sup> LIN Niantong, *Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle*. Cf *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p85. Cet article est une partie de son livre *Esthétique du cinéma chinois* (Taïpei : Edition de Yunchen, 1991).

on peut étudier l'originalité de cette tendance dans la période du muet. C'est une œuvre très élaborée sur le plan esthétique et un bon exemple de la production de qualité du studio *Lian hua*. Le film se construit sur un thème éminemment traditionaliste. A cette époque, les intellectuels chinois poursuivent une occidentalisation dans le but d'innover par rapport à la société féodale chinoise. Cependant ce film répand la tradition Confucianisme pour construire un monde charitable. Le titre du film en français *Piété filiale* exprime mieux le thème de cette histoire de quatre générations d'une famille intellectuelle et traditionnelle. Chez Confucius, la piété filiale (孝 *xiao*) est la clé de voûte de son humanisme. La relation qui fonde en nature l'appartenance de tout individu au monde comme à la communauté humaine est celle du fils à son père. La famille dans *La chanson de Chine* est un symbole utopique de la Chine.

Au niveau du décor, le cinéaste utilise la maison traditionnelle et la nature. Cela permet de créer un monde idéal qui est loin de l'influence occidentale. L'histoire se déroule dans une maison typiquement intellectuelle au sud de la Chine, qui se caractérise par des livres anciens, de la peinture chinoise, des meubles de dynastie Qing, la fenêtre transparente chinoise et le pilier dans la grande salle.

Il existe de nombreux plans d'ensembles qui sont filmés par un travelling horizontal. Quant à la conception de l'espace chez FEI Mu dans ce film, on peut distinguer deux idées esthétiques : une est typiquement traditionnelle, qui vise à créer une beauté imaginaire ; une autre l'utilisation d'un style expressionniste, avec effet plastique dans le plan.

Dans le plan de travelling, le déplacement des personnages est souvent caché par la fenêtre ou le pilier dans la salle. La caméra filme le personnage qui est au milieu de la scène. Dans ce sens, l'homme et l'environnement partagent la même importance dans l'image. On analyse ici deux plans dans la scène où la jeune fille quitte ses parents pour se marier avec un homme frivole.

La scène commence par un plan vide (plan 1). La caméra capture le changement de la lumière naturelle qui traverse la fenêtre pour indiquer le temps dans ce moment : l'aube. Avec le travelling gauche, la caméra traverse la salle de réception, et arrive à la porte de la chambre de la jeune fille. Après l'insert de deux plans moyens de la jeune fille, qui sort de la chambre avec sa valise, la scène commence un autre plan de travelling (plan 2). C'est toujours la salle de

réception qui est filmée dans ce plan, mais la caméra est placée dans le couloir, beaucoup plus loin que pour le plan 1. Le cinéaste choisit un point de vue calme et filme l'action du personnage depuis l'extérieur de la salle.

La première remarque de ces deux plans portera sur le rythme de l'image, avec le jeu de l'ombre et de la lumière, qui est inséparable du mouvement de caméra. C'est plus remarquable dans le plan 2. Au début du plan 2, c'est la fenêtre transparente qui se trouve au avant plan, à travers laquelle on peut voir la jeune fille marcher silencieusement en arrière plan. Le plan est rempli par le dessin du quadrillage de la fenêtre. En suite, le mur en bois entre dans le cadrage peu à peu, jusqu'à envahir tout l'espace du plan. Le plan devient vide pendant un moment, il n'y a rien à voir. Au fur et à mesure que le mouvement de caméra continue, l'ombre du mur disparaît peu à peu, et on voit à nouveau la salle avec une partie de l'ombre de mur. A la fin du plan, l'ombre dans l'avant plan a disparu, et le personnage se présente dans la salle au bord de la chaise de son père.

La beauté de ce plan vient de l'objet dans l'avant plan. FEI Mu est le cinéaste le plus créatif des années trente, et HUANG Shaofen est le chef opérateur le plus célèbre à cette époque. Ils ont compris en profondeur l'esthétique traditionnelle de la beauté, et l'ont transmise à l'image cinématographique.

En cadrant la fenêtre et le mur en bois, ils créent un rythme visuel avec le changement naturel de la lumière et de l'ombre. La fenêtre chinoise apporte à l'image une beauté vaporeuse, avec l'effet que la lumière et l'ombre s'entrelacent. L'ambiance devient dure quand l'ombre envahit tout l'espace dans le plan. C'est précisément dans le contraste de ces deux ambiances que se manifeste le rythme de l'image.

Il faut souligner le fait que le cinéaste cadre souvent les objets en avant-plan, dans le plan fixe ou dans le plan en mouvement. Dans le cinéma chinois, la conception de « cache » ne se limite pas à créer un espace plus étroit pour avoir un effet spécial ou pour centrer l'attention, comme dans *La Divine* (1934) de WU Yonggang. Si FEI Mu et HUANG Shao fen préfèrent cadrer l'objet dans l'avant plan, c'est parce qu'ils veulent créer un espace imaginaire dans une façon typiquement chinoise.



Les objets filmés dans l'avant-plan sont choisis d'après le cadre esthétique, soit pour l'effet visuel, soit en raison de la signification de l'objet. On a déjà analysé comment la fenêtre et le mur jouent avec la lumière et l'ombre dans l'image noir et blanc. Dans le cas de la signification, voir les deux plans ci-dessous (plan 3, plan 4). L'endroit filmé dans le plan 3 est une maison de prostitution. C'est un loisir de luxe dans la ville, où il y a beaucoup de confort, quotidien et artistique. Dans le film *La Fleur de Shanghai* (HOU Xiaoxian, 1998), tout ce que HOU Xiaoxian veut montrer, c'est la beauté dans cette culture de jouissance. Il n'y a qu'une scène de la maison de prostitution dans *La chanson de Chine*, cependant, FEI Mu manifeste bien l'atmosphère ambiguë et sexuelle de cet endroit particulier.

Dans l'avant-plan se trouve une feuille de lotus, au milieu du plan a lieu un banquet avec des hommes et une prostituée. Si le cinéaste avait filmé uniquement le banquet, il n'y aurait pas de différence de ce plan avec les nombreux plans de banquet dans le cinéma chinois muet. C'est la feuille de lotus qui donne à l'image une beauté inoubliable, en raison de la fréquence de son image dans la peinture et le poème chinois. Le lotus nous fait penser naturellement à l'élégance et au goût de la décoration dans cette scène. Autrement dit, ce détail de cadrage crée l'ambiance dans le plan, et montre l'environnement d'une façon allusive.

Avec le cadrage et le symbole filmé, le cinéaste exprime l'émotion, et provoque le *Yi-jing* du poème dans l'image filmique. C'est une démarche pour créer la beauté de la peinture chinoise dans le cinéma, une intention d'atteindre le niveau le plus haut dans l'art chinois représenté par la peinture, le poème et le calligraphe.

Dans tous les plans qu'on analyse, l'objet dans l'avant-plan approfondit l'espace de l'image à deux dimensions. Le cinéaste cache le déplacement des personnages pour attirer davantage notre attention sur la scène. À travers la feuille clairsemée, on observe le détail dramatique entre plusieurs hommes et une femme. Dans la scène où la jeune fille quitte la maison, on a encore plus envie de voir le personnage qui est caché par la fenêtre et le mur.

Le plan 1 et 2, travelling remarquable, voir de droite à gauche.



Plan 1-3



plan1-2



plan1-1



Plan2-3



plan2-2



plan2-1



Plan2-5



plan2-4



Plan 3



plan 4

La caméra se déplace comme un œil libre qui suit le personnage dans l'espace filmique. Le cinéaste veut plutôt présenter l'espace où le personnage se déplace que filmer l'action du personnage dans un espace.

Cette tendance devient plus remarquable dans les années quarante. Le cinéaste chinois se forme un style personnel avec le mouvement horizontal de caméra. On peut souligner ici les réalisateurs BO Wangchang, ZHU Shilin et FEI Mu, etc; et les chefs opérateurs HUANG Shaofen, ZHOU ke et ZHOU Shimu etc. Le style du mouvement de caméra dans le cinéma chinois des années cinquante que LIN Niantong favorise est une continuation de cette conception esthétique.

Appuyons-nous sur ce qui est écrit dans des études de *Le printemps dans une petite ville*, film de FEI Mu de 1949 :

*Dans les films occidentaux, on introduit de nombreux mouvements de caméra dans les plans d'ensemble, qui servent à faire un montage à l'intérieur du plan... Mais chez Fei Mu, quand par hasard la caméra bouge, c'est un déplacement latéral imperceptible (panoramique) ou bien un recul très court (travelling arrière) de façon à restituer complètement l'action tout en évitant que les ruptures envahissent l'espace<sup>115</sup>.*

Cette conception particulière qui s'appuie sur le mouvement de caméra dans *La chanson de la Chine* n'est pas un cas par hasard, FEI Mu perfectionne peu à peu cette technique.

Pour la conclusion du mouvement de caméra dans les films muets des années trente : Il y a deux tendances esthétiques dans l'utilisation du mouvement de caméra dans les années trente. SUN Yu représente l'école hollywoodien qui garde une conception d'espace-temps rationaliste occidentale. Tandis que chez FEI Mu, le travelling est au service d'une fluidité d'image, C'est une manifestation de l'esthétique chinoise traditionnelle dans le film. Le mouvement de caméra ne sert pas uniquement à présenter une espace réel. Le plus important est la responsabilité de

---

<sup>115</sup> LI Cheuk To, *Le Printemps d'une petite ville, un film qui renouvelle la tradition chinoise. Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p73.

créer une espace abstraite au niveau spirituel, qui est celui de l'imaginaire. À travers l'introduction simple de développement de la conception particulière de mouvement de caméra, et de la construction de l'espace, on peut dire que le cinéma chinois se forme des particularités dans le film de FEI Mu. Nous reviendrons plus loin sur la question de « symbole » et l'espace imaginaire dans la quatrième partie de ce mémoire qui consacre spécialement à l'esthétique chinoise dans le cinéma chinois muet.

## Chapitre IV : Trois tendances principales des années trente, études approfondies

### I Le film et le théâtre : étude sur *Deux sœurs* de ZHENG Zhengqiu

ZHENG Zhengqiu (1888-1935), un des premiers participants au cinéma chinois, est un réalisateur très important pendant les années vingt et trente. Au début de sa carrière, il crée et commente le théâtre moderne<sup>116</sup>. En 1913, il réalise avec ZHANG Shichuan la première fiction de Chine, *Un couple infortuné*, après laquelle il commence l'exploitation du nouveau théâtre<sup>117</sup>, compose et met en scène des pièces de théâtre. En 1922, la société Star est fondée et il retourne dans le monde du cinéma pour être réalisateur et scénariste. Parmi les films qu'il réalise, seulement deux films sont préservés, dont l'un est *Romance d'un marchand ambulancier* (*Love Story of a Labor, Laogong zhi aiqing*, 1922), l'œuvre coopérative achevée avec ZHANG Shichuan, et l'autre est *Deux sœurs* (*Zimei hua*, 1933), film parlant qu'il crée seul pendant les dernières années de sa carrière. Ce film se vend très bien et reçoit une bonne évaluation par le monde du cinéma, preuve de la maturité du style de ses films.

*Deux sœurs*, film adapté du drame *Le noble et le coupable*, laisse voir une tendance évidente à s'apparenter au drame. On pourrait dire que c'est un film théâtralisé. Metteur en scène, ZHENG

---

<sup>116</sup>Le théâtre moderne, l'embryon du théâtre parlé chinois, est diffusé du Japon à la Chine au vingtième siècle. En abandonnant graduellement le chant pour le dialogue et en soulignant le réalisme, le théâtre moderne ressemble plus au théâtre parlé occidental qu'à l'opéra chinois. On admet en général que le théâtre moderne a son origine avec l'Association Chunliu, fondée par des étudiants faisant leurs études au Japon, qui jouent *La dame aux Camélias* sur scène. Et puis cette forme de théâtre se diffuse à Shanghai et se propage. En 1913, ZHENG Zhengqiu écrit *La famille méchante*, qui devient le chef-d'œuvre du théâtre moderne. Au début, le théâtre moderne représente la réforme et la nouvelle culture ; mais plus tard beaucoup d'associations commencent à attirer le public par la noirceur et l'amour secret, sans attacher d'importance à la qualité. Après l'année 1914, le théâtre moderne devient petit à petit synonyme d'un art dégoûtant et vulgaire, et tombe en décadence.

<sup>117</sup>Le nouveau théâtre, englobant le théâtre moderne, est utilisé pour se distinguer du théâtre moderne vulgarisé. C'est la première période du développement du théâtre parlé chinois, durant de 1906 à 1914. En 1919, le mouvement de la nouvelle culture fait grand cas du théâtre social d'Henrik Johan Ibsen. De nouveaux développements apparaissant, le théâtre parlé chinois s'approche plus du théâtre parlé occidental. En 1928, HONG Shen traduit le mot anglais « Drama » par « Hua Ju » pour qu'il se distingue du théâtre moderne qui décline; d'où l'origine du nom du théâtre parlé chinois.

Zhengqiu commente l'opéra chinois, crée le théâtre moderne et le nouveau théâtre. Il est reconnu comme scénariste, réalisateur et critique très important dans le monde du théâtre au début du vingtième siècle. Il n'est pas étonnant que ses films soient théâtralisés. Peut-on faire l'hypothèse que le film parlant *Deux sœurs* représente son style au temps des films muets ? Généralement, les idées et méthodes de travail d'un réalisateur ne changent pas profondément pendant la phase de transition du cinéma muet au cinéma parlant. Le premier film parlant chinois *Pivoine Rouge, la chanteuse*, tourné par la société Star et projeté en 1931, utilise un disque de cire pour produire le son. Mais les films parlants ne remplacent pas immédiatement les films muets, ils coexistent jusqu'à l'année 1936. ZHENG, qui travaille dans le domaine des films muets depuis 1913, donne la projection de son film *Sœurs* en 1933. Sur ce film nous pouvons conjecturer que les idées et méthodes de tournage du réalisateur n'évoluent pas énormément en deux ans. L'autre preuve convaincante vient de HE Zhaozhang, technicien du son du film. Sur ce dont il se souvient du tournage du film, nous retiendrons l'idée que le caractère des images dans le film *Deux sœurs* est du style général de ZHENG, mais pas le résultat de la bande son.

HE Zhaozhang est un des premiers techniciens du son en Chine, c'est lui qui sonorise le film *Sœurs*. Dans une interview, l'intervieweur lui demande si la condition de l'enregistrement sonore de l'époque les empêche d'utiliser plus de travelings. HE répond,

*Non, ce n'est pas le cas. Pour Monsieur ZHENG Zhengqiu qui était metteur en scène du théâtre parlé, le travelling latéral ou avant-arrière importe peu, le plan moyen ou le gros plan non plus. Il était déjà un peu âgé à ce moment-là, et ne prêtait pas beaucoup d'attention à la technique.<sup>118</sup>*

Il existe une autre opinion qui suggère que l'on ne bouge pas la caméra de peur d'exposer le microphone, d'où vient l'inclination théâtralisée des premiers films parlants. Sur ce sujet, HE répond,

*On ne peut pas placer les choses sur le même plan...Pour des vieux réalisateurs ou ceux qui débutent en tant que metteurs en scène, la technique ne pèse pas très lourd. Par*

---

<sup>118</sup>LU Hongshi, A la recherche de l'histoire (1) ---une interview avec HE Zhaozhang. *L'art cinématographique*, 1997, vol.2, p 92.

*exemple, pour Monsieur ZHANG Shichuan et Monsieur ZHENG Zhengqiu, un film se compose généralement de plans généraux, plans moyens et plans rapprochés. Au cas où les cadreaux interviennent auprès des techniciens du son, ils réfléchissent un peu. Et s'ils sont d'accord, les cadreaux se mettent au travail. Eux mêmes n'y font pas beaucoup attention.*<sup>119</sup>

Les souvenirs de HE prouvent que ZHENG Zhengqiu ne porte pas une attention très grande ni au travelling, ni au montage, ni à la forme des images. Il préfère la méthode de plan général-moyen-rapproché, méthode qu'emploient les vieux réalisateurs (c'est-à-dire les réalisateurs de la première génération, ceux qui ont travaillé pendant les années 1910-1920, ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu étant les représentants) ou ceux qui débutent en tant que metteurs en scène. Par conséquent, l'arrivée du son ne conduit pas à de grands changements dans le style de ZHENG Zhengqiu. Ses créations sont profondément influencées par le théâtre parlé, depuis l'époque du cinéma muet jusqu'à la première phase du cinéma parlant. La théâtralisation montrée par le film *Deux sœurs* ne se produit pas à cause de la technique du son, mais représente bien la conception cinématographique de ZHENG Zhengqiu à travers la transition du cinéma. De ce fait, nous pouvons étudier à l'aide de *Sœurs* le style de ZHENG Zhengqiu, qui est un réalisateur très important pendant l'époque du cinéma muet, ainsi que l'influence du théâtre sur le langage cinématographique pendant la première période du cinéma chinois.

ZHENG Zhengqiu maîtrise bien la technique d'écriture d'un scénario attirant ainsi que la psychologie des spectateurs chinois. Pour lui, la réalisation d'un film se résume à une procédure de narration parfaite d'une histoire. En matière de langage cinématographique, il cherche à montrer à un degré suprême le facteur scénique et la représentation des acteurs dans un espace scénique fixe et bien rangé. Pour lui, la technique de tournage importe peu ou pourrait même être nuisible à l'esthétique dans sa conception. Dans le texte suivant, nous présentons une discussion en deux parties sur la manière dont l'art scénique peut influencer le style d'un réalisateur, la première sur l'idée conceptuelle de ZHENG Zhengqiu à travers des articles qu'il a publiés, la seconde sur sa pratique dans le domaine du langage cinématographique dans le film *Deux sœurs*.

---

<sup>119</sup>Idem.

## 1 Conception de *Yingxi*

Les chercheurs théoriques cinématographiques pendant des années 80 ont introduit la théorie du *Yingxi*, dont les idées sont présentées en détail dans le premier chapitre. Pour les premiers cinéastes, la conception du *Yingxi* est introduite dans le monde du cinéma par des intellectuels et devient graduellement la conception dominante. Parmi ces intellectuels, beaucoup ne sont que des critiques ou des cinéphiles, tels que GU Kenfu, XU Zhuodai, ZHEN Yimei, etc. Quant à ZHENG Zhengqiu, non seulement il écrit des articles pour faire de la publicité pour le cinéma chinois, mais il devient aussi un scénariste et un réalisateur très influent dans le monde du théâtre parlé et du cinéma. La société Star, fondée par ZHENG Zhengqiu et ZHANG Shichuan, mérite d'être qualifiée « d'initiatrice du *Yingxi* ». Commerçant, ZHANG ne s'intéresse pas beaucoup aux théories ni aux critiques, pendant que ZHENG est un lettré avec un fort sens de responsabilité social. Nous pouvons très bien considérer qu'il est fondateur et praticien du *Yingxi*, contribuant énormément à la formation de la conception cinématographique chinoise. Sa conception du *Yingxi* développe trois concepts fondamentaux.

### 1.1 Le réalisme

Pour les spectateurs des premiers films, rien n'est plus simple que d'accepter le film comme *xi*. Dans quelques dialectes, *Xi* est encore employé en référence au cinéma. Par exemple, *xi* en cantonais se rapporte aux films, alors que le *daxi* (grand xi) se rapporte à l'opéra chinois traditionnel. Cependant, les premiers critiques et praticiens du cinéma soulignent à plusieurs reprises que le *xi* signifie le théâtre occidental et pas un autre. Dans *La remarque du journal mensuel de la société Star*<sup>120</sup> publié en 1922, ZHENG Zhengqiu indique que le *yingxi* possède toutes les caractéristiques du théâtre à l'exception du son. L'article théorique le plus fiable à l'époque, *L'Introduction sur le yingxi* exprime plus directement que, *le Yingxi est une pièce de*

---

<sup>120</sup> ZHENG Zhengqiu, La remarque du journal mensuel de la société Star, Vol. 3. La magazine sur le Yingxi, 1922. *Le cinéma muet en Chine*, p220.



*théâtre tournée en film*.<sup>121</sup> Cette idée qui correspond à celle de GU Kenfu et plusieurs autres personnes, est aussi la pensée générale des chinois pendant des années 20.

Alors pourquoi est-il important de distinguer l'opéra chinois et le théâtre occidental l'un de l'autre ? La réponse est que, pour les intellectuels chinois de l'époque, les deux sont très différents voire même s'opposent au sens de la conception esthétique et de la signification culturelle. Au début du vingtième siècle, le théâtre occidental se diffuse via le Japon en Chine, c'est ce que l'on appelle « le théâtre moderne » ou « le nouveau théâtre ». Le théâtre occidental intervient dans la réforme de la société chinoise comme symbole de la civilisation occidentale. Il est réaliste en style et en contenu tandis que l'opéra chinois est trop formel par son style et démodé par son contenu caractérisé par des histoires entre un héros et une beauté. Le théâtre occidental se marque par le réalisme et l'esprit innovateur, tandis que l'opéra chinois devient le symbole de la culture féodale. Etant le produit de la technologie occidentale, le film revêt sans doute une particularité avancée et moderne aux yeux des intellectuels chinois. On peut ainsi comprendre que les cinéastes chinois insistent pour considérer que le *xi* signifie le théâtre occidental et non pas l'opéra chinois.

Ensuite, ZHENG Zhengqiu différencie le drame chinois et le film, en mettant l'accent sur le réalisme du film. Dans *La revue du journal mensuel de la société Star*<sup>122</sup>(1922), ZHENG indique que, selon la condition réaliste du théâtre occidental (le théâtre parlé chinois), la représentation d'un film doit être plus naturelle que celle d'une pièce de théâtre. Dans ce cas, il parle du réalisme du cinéma sous l'angle de la représentation. Il explique dans son article *La matière du Yingxi chinois* (1925) que, la raison pour laquelle le cinéma chinois trouve peu de matières dans le théâtre chinois est que :

*Tous les costumes et les gestes sont inscrits dans la tête des spectateurs, voilà une autre barrière pour tirer de la ressource de l'histoire, sauf si l'on met du temps pour changer*

---

<sup>121</sup>ZHOU Jianyun, WANG Xuchang, L'Introduction sur le Yingxi. *Le manuel de l'école par correspondance de Changming*, 1924 - 1925.

<sup>122</sup>ZHENG Zhengqiu, La remarque du journal mensuel de la société Star, Vol.3, *La magazine sur le Yingxi*, 1922. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p220.

*radicalement le maquillage, les costumes, les gestes et les expressions, pour que tout corresponde à la loi de la nature. Sinon, personne n'ose essayer.*<sup>123</sup>

Ici, le théâtre chinois dont il parle est en fait le drame au sens large, y compris l'opéra chinois et le théâtre parlé occidental. Il pense qu'un changement radical conduit par le réalisme du cinéma sera obligatoire si l'on veut transformer une pièce d'opéra en film, ce qui est très difficile.

ZHENG Zhengqiu est le représentant du nouveau théâtre en Chine, l'esthétique du théâtre réaliste occidental a une influence profonde sur lui. Cette conception esthétique apparaît dans ses films, et en même temps, sa conception de *Yingxi* se forme. Toutes ces réflexions nous amènent à une conclusion, cette conception se base sur une esthétique réaliste profonde. Voilà pourquoi il insiste en affirmant que le film appartient au théâtre occidental afin de le distinguer de l'opéra chinois. De plus, il signale que le drame (l'opéra chinois et le théâtre occidental) est différent du film, et qu'il faut, selon la caractéristique filmique, entraîner une transformation radicale et plus réaliste sur l'art de la représentation et les autres sortes. Evidemment, pour ZHENG Zhengqiu et les réalisateurs de son genre, le film est une façon de représenter par image une pièce de théâtre, surtout le théâtre réaliste au sens traditionnel. Par ailleurs, l'art cinématographique doit s'accorder avec des exigences esthétiques réalistes du théâtre occidental. En conclusion, il faut faire des modifications convenables et profondes pour transformer une pièce de théâtre en film ; un copiage mécanique ne réussira jamais.

## 1.2 L'art dramatique

Dans la société *Mingxing* que ZHENG Zhengqiu et ZHANG Shichuan dirigent, le film muet s'appelle aussi « le mélodrame », pour lequel on met l'accent sur l'art dramatique et la popularisation. Pour ZHENG Zhengqiu, dans un bon film ou une bonne pièce de théâtre, la chose la plus importante se situe dans l'histoire et le conflit. Dans *La matière du Yingxi chinois*<sup>124</sup>, la première chose qu'il indique est la différence entre le roman chinois et le film théâtralisé, en pensant que les romans chinois manquent de sens dramatique dû au mépris des lettrés chinois sur la littérature dramatique. D'après lui, à défaut de conflit intensif et fort, la littérature narrative

---

<sup>123</sup>ZHENG Zhengqiu, *La matière du yingxi chinois*, Vol.2, *L'édition spéciale de la société Star*, 1925. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p290.

<sup>124</sup>Idem.

telle que le roman chinois ne convient pas à l'adaptation. À la fin de l'article, il pose ses exigences pour l'art dramatique du thème; premièrement, il faut des troubles, des rebondissements d'une intrigue, des hauts et des bas ; deuxièmement, il faut que les acteurs fassent preuve d'abondance en gestes et expressions. Voilà l'accentuation de l'art dramatique recommandée dans la représentation cinématographique.

Pour ZHENG, l'accentuation de l'art dramatique est liée étroitement à la popularisation, car celle-là assure celle-ci en satisfaisant le goût et la demande du public général. Dans un article concernant le scénario du théâtre et du cinéma, il appuie sur la popularisation et la facilité à accueillir le spectacle, en opposant l'art pur qui se place au-dessus de peuple. Il écrit des phrases telles que, *j'approuve la popularisation du thème cinématographique; il ne faut pas le réserver à la classe dirigeante, et il ne faut pas satisfaire seulement la classe intellectuelle qui est minoritaire ; il faut recueillir pareillement la nouvelle et la vieille* (La nouvelle et la vieille, signifient ici la nouvelle culture et la vieille culture. Annotation de l'auteur).

En préconisant l'art dramatique et la popularisation, ZHENG Zhengqiu s'oppose à ce qu'on vulgarise le cinéma ou le traite totalement comme une sorte de divertissement. Suivant son opinion, le cinéma doit porter en lui un avis conscient, soit une influence active sur la morale sociale ainsi que sur les spectateurs. Avec une clairvoyance pour l'influence sociale du film, il pense qu'un professeur ou un médecin contribue moins pour la société qu'un bon film, tandis qu'un mauvais réalisateur nuit davantage à la société qu'un bandit ou une guerre.<sup>125</sup> Sa décision de partir du monde du théâtre pour le cinéma est prise suivant l'idée d'éduquer le peuple avec le cinéma et ainsi de faire prospérer la Chine. Pareillement, HONG Shen, docteur en théâtre de l'Université Harvard, choisit de devenir réalisateur, ce qui est d'un bas rang social. Après des années de coopération avec ZHENG, il se rend compte de l'importance de l'art dramatique dans le cinéma et de la stratégie de la popularisation. Tout en tenant ZHENG comme exemplaire, il apprend à créer des scénarios reflétant la vie réelle et plus facile à comprendre pour le public.

Différent des capitalistes de l'industrie cinématographique, tels que ZHANG Shichuan, ZHENG ZHengqiu souhaite « *sauver le pays et propager la morale par le moyen de la culture* »,

---

<sup>125</sup>ZHENG Zhengqiu, Depuis que je deviens réalisateur. *Star la revue bimensuelle*, 1925. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p397.

idée partagée par de nombreux intellectuels chinois de l'époque. Non seulement il favorise la popularisation et l'art dramatique par considération commerciale, mais aussi et surtout pour diffuser les pensées avancées et améliorer la connaissance et le goût artistique des chinois généralement mal éduqués.

### 1.3 Le jugement du rôle du réalisateur

Pour ZHENG Zhengqiu, comme réalisateur, le plus important est d'instruire les acteurs sur leur interprétation, ce qui s'accorde avec son jugement pour son propre rôle. Dans son film *Le couple dans l'adversité* tourné en 1913, c'est lui qui dirige les acteurs, ZHANG Shichuan contrôle la position de la caméra. Le premier film que ZHENG Zhengqiu réalise seul est *Le petit amant* (1926), de l'expérience duquel il tire deux réflexions. En premier, dans un long texte il expose comment diriger les acteurs, ensuite il met en question la coopération entre le réalisateur et son équipe pour que le réalisateur puisse accomplir sa poursuite de l'esthétique cinématographique<sup>126</sup>. Dans *La matière du yingxi chinois*, il réaffirme l'importance qu'il attache à la performance des acteurs. Il écrit :

*Il vaut mieux que l'on expérimente beaucoup de gestes et d'expressions, afin que les acteurs aient un plus grand espace pour développer leur talent.*<sup>127</sup> Aussi écrit-il dans *Depuis que je deviens réalisateur*, l'article qu'il publie en 1935 peu de temps avant sa mort, *il n'est pas facile d'être réalisateur. Guider les acteurs tout au long de l'histoire, petit à petit, scène par scène ; tirer l'attention des spectateurs et les émouvoir...ce sont toutes les responsabilités du réalisateur.*<sup>128</sup>

Nous voyons en cela que, jusqu'à sa mort en 1935, il considère la réflexion sur la représentation comme centre de gravité pour un réalisateur, ce qui correspond à son jugement sur le rôle de ce métier.

---

<sup>126</sup>ZHENG Zhengqiu, Un peu d'expérience tirée de la réalisation de *Le petit amant*, 1926, vol.12. *L'édition spéciale de la société Star. Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p308.

<sup>127</sup>ZHENG Zhengqiu, La matière du Yingxi chinois, Vol.2, *L'édition spéciale de la société Star*, 1925. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p290.

<sup>128</sup>ZHENG Zhengqiu, *Depuis que je deviens réalisateur*, 1925, *Star la revue bimensuelle. Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p397.

En commentant la réussite du film *Quatre héros des Wang*, il dit, *combien magnifique est le décor, combien merveilleux sont les actions, et combien prodigieux est l'interprétation de WANG Laowu*,<sup>129</sup> mais il ne mentionne guère d'autres aspects artistiques. Cela montre que ZHENG Zhengqiu s'intéresse plutôt au décor et à l'interprétation des acteurs, ce qui résume l'exigence des metteurs en scène pour la scène. C'est aussi ce que le film *Sœurs* prouve. Sérieuse création artistique, ce film montre un décor bien réaliste et esthétique, qui s'accorde parfaitement avec l'intrigue, chose rare dans les films laissés par Star. HU Die donne aussi une représentation merveilleuse en interprétant deux sœurs jumelles totalement différentes d'identité et de caractère. En comparaison avec ses représentations dans les autres films, celle dans *Deux sœurs* est sans doute la meilleure. Nous pouvons dire que par ce film, ZHENG réussit à réaliser une parfaite conception de film, c'est-à-dire un film dont l'histoire, le décor et la représentation sont une grande réussite.

Bien qu'il préconise sans cesse l'art dramatique et récréatif du cinéma, ZHENG Zhengqiu reçoit une profonde influence de l'art dramatique dans son jugement du rôle de réalisateur. Mais cela ne signifie pas qu'il ignore l'unicité de l'art cinématographique. Sa poursuite de l'esthétique cinématographique se manifeste dans le film *Deux sœurs*. Nous l'analyserons dans le langage cinématographique de la dernière scène de *Deux sœurs*, en étudiant le style de ses films.

## 2 Langage cinématographique

Le film *Deux sœurs* nous raconte une histoire de deux jumelles, incarnées par HU Die, une vedette pendant l'époque du cinéma muet. Dabao, une jeune dame jolie, habite avec sa famille dans un pauvre village. La guerre l'empêche d'aller à la ville pour gagner sa vie. Pendant que son mari travaille sur un chantier de construction, elle sert de femme de ménage pour la quatrième femme d'un seigneur de guerre, celle-ci étant en fait sa petite sœur jumelle Erbao dont elle était sans nouvelle depuis l'enfance. Son mari tombant et se blessant sur le chantier, Dabao éprouve un urgent besoin d'argent. Après avoir essayé sans succès d'emprunter à Erbao, elle tente de voler la serrure d'or entourant le cou du fils du seigneur. Malheureusement, la sœur du seigneur l'aperçoit

---

<sup>129</sup>ZHENG Zhengqiu, Siècle de la coopération, Vol.6. *La revue mensuelle du cinéma*, 1928. *Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996, p115.

et pendant leur querelle un vase tombe et met la sœur à mort. Dabao est envoyée en prison. Lorsque sa mère vient la voir, la mère rencontre le chef de police, qui se trouve être son mari qui l'a abandonnée des années au paravant. En considération de sa propre renommée, le chef de police s'oblige à réunir toute la famille pour le dîner. Erbao reconnaît sa mère et sa sœur. Le père a l'intention de condamner Dabao pour plaire au seigneur, alors Erbao condamne la conduite de son père, elle l'accuse de l'avoir donnée au seigneur comme concubine pour obtenir honneurs et richesses en dépit de son amour à elle, et maintenant de sacrifier la vie de Dabao, sa propre fille. Erbao emmène sa mère et sa sœur chercher le seigneur pour demander grâce pour Dabao. Toutes les trois montent dans une voiture. L'histoire s'arrête ici.

Ce film est du style typique de ZHENG et du genre le plus populaire de l'époque---le drame éthique social. Aussi a-t-il une intrigue sinieuse mais facile à comprendre, et dans certaines mesures une signification éducative sociale. En racontant une histoire pleine de coïncidences, le film propage la morale familiale présentée par la mère et Dabao, et aussi pour les femmes la prise de conscience de soi, idée assez avancée de l'époque, présentée par Erbao. Il critique le père dépourvu de morale familiale et sociale, qui fait de la contrebande, abandonne sa femme et sa fille malade, et ruine le bonheur de sa deuxième fille.

## **2.1 Caractéristique fondamentale du langage cinématographique**

Avant de faire une analyse approfondie de ce film, nous ferons d'abord une conclusion sur la caractéristique fondamentale de son langage. Tout d'abord, les scènes sont concentrées à l'intérieur, il n'y a que deux plans extérieurs. C'est donc en général un drame intérieur. Les plans extérieurs sont tournés dans la rue pour montrer le changement d'espace. Ce sont des plans éloignés très simples par soucis d'économies. Le premier est celui de la famille de Dabao sur la route où elles se réfugient, et le deuxième est le dernier plan, où les trois femmes prennent une voiture. Tous les deux sont des plans généraux du genre documentaire, ne correspondant pas au style scénique de l'ensemble du film. Comme déjà noté dans le texte ci-dessus, ZHENG fait extrêmement attention au décor du cinéma. Dans ce film-ci, le décor se présente fort délicat et en détail, en harmonie avec l'intrigue et les identités des personnages. Nous pouvons deviner que le décor représente une dépense importante. Puisque c'est un drame intérieur, les scènes sont

relativement centralisées ; l'histoire se déroule dans quelques espaces limités, et principalement à travers des conversations.

En plus, le réalisateur cherche à montrer à un degré maximal le facteur scénique et la représentation des acteurs dans un espace fixe et bien rangé. Il ne veut pas que la technique cinématographique domine. Voilà pourquoi il y a seulement trois plans travellings, et pourquoi les autres restent immobiles. Les trois plans travellings sont agiles et concis, montrent des espaces séquentiels par moyen cinématographique. Sont-ils des témoins du changement de style pour ZHENG ? L'interview de HE Zhaozhang citée ci-dessus pourrait expliquer l'origine de ces trois plans travellings dans *Deux sœurs*.<sup>130</sup> En fait, selon l'angle cinématographique, les trois plans travellings sont magnifiques, mais ils ne sont pas en concordance avec le style principal du film. Partant, il est possible qu'ils aient leur origine dans une proposition de l'opérateur, et non pas une modification spontanée de ZHENG. Et la raison pour laquelle ZHENG accepte la proposition est peut-être que le mouvement de la caméra ne fait pas obstacle à l'interprétation des acteurs et est capable de montrer leur action, comme l'arrangement des comédiens sur scène. Parmi les trois plans travellings, deux suivent le mouvement des acteurs dans l'espace, ainsi que l'entrée d'une salle à une autre, ou le passage de l'arrière-plan à l'avant-plan ; le dernier est fait par un travelling gauche pour faire entrer les personnages. L'utilisation des plans travellings détruit l'espace scénique créé par ZHENG et lui donne une forme de cohérence, différente du style principal du film.

Enfin, les plans dans ce film sont relativement longs, en employant le plus souvent des plans américains et des plans moyens. Comme nous en faisons l'analyse dans ce chapitre dans le paragraphe sur la composition des images, le cinéma chinois de l'année 1933, qu'il soit muet ou pas, évite consciemment le plan à un personnage et utilise autant que possible le plan à deux ou plusieurs personnages. Ce changement apparaît au cours du développement du cinéma parlant à Hollywood. Cette particularité se remarque dans le film parlant *Sœurs*, dont la composition est principalement de deux personnages ou plus, tandis que les plans américains et moyens sont relativement peu nombreux. Au moment où une passion vigoureuse se manifeste, un gros plan est utilisé, mais dans une proportion très limitée. D'ailleurs, dans ce drame intérieur où la

---

<sup>130</sup>LU Hongshi, A la recherche de l'histoire (un) ---une interview avec HE Zhaozhang, *L'art cinématographique*, 1997, vol.2, p92.

conversation prédomine, le plan américain et le plan moyen sont les mieux adaptés pour exposer dans l'espace deux personnages ou plus.

Nous remarquons que, souvent dans ce film, dans la composition du plan la partie supérieure d'un personnage est coupée. C'est un modèle normal dans le cinéma moderne, mais rare dans les films chinois au début des années 30. Cette composition permet d'accentuer le visage des acteurs dans les gros plans et les plans rapprochés, mais paraît déséquilibrée dans les plans américains et les plans d'ensemble. La raison la plus probable est que le réalisateur ne modifie pas la position de la caméra à temps. Par exemple, l'acteur est d'abord assis et puis se relève, mais le réalisateur ne réajuste pas la caméra, ne fait de traveling haut, par conséquent le haut de l'acteur est hors de l'image. Les plans 6 et 11 ci-dessous correspondent à cette situation. D'autres remarques peuvent être faites, par exemple, dans un plan à plusieurs personnages, le réalisateur a pour but d'assurer la position du rôle principal et néglige des figurants dont le sommet de la tête sort de l'image, comme dans les plans 8, 9 et 10-1.

Nous avons présenté ci-dessus les trois caractéristiques principales du langage cinématographique. A travers la dernière scène, nous ferons une analyse approfondie de la conception de l'espace de la logique du montage du film.

## **2.2 La conception de l'espace**

Les dernières vingt minutes et 25 secondes sont consacrées à la scène du « repas de réunion » de la famille. Il s'agit dans cette scène de 4 personnages et d'une grande salle de réception. Elle se compose de 40 plans, y compris 5 plans larges, 22 plans américains et des plans moyens, 9 plans rapprochés et 4 gros plans. L'ASL est 31 secondes. Le plan le plus long dure 143 secondes.

Cette scène est la partie que ZHENG traite le mieux dans le film, en empruntant le style de la scène théâtrale, concentrant l'apogée de l'histoire dans un seul espace. Dans cette scène clairement théâtralisée, le réalisateur incarne sa conception de l'espace scénique qui est fermement établie, et montre l'influence de cette conception dans son traitement de l'espace cinématographique.



### 2.2.1 La centralisation sur scène

L'espace de cette scène est clairement théâtralisé en ce que le conflit se déroule autour d'une table ronde située au centre de la salle. Le premier plan est un plan d'ensemble nous montrant la table ronde et quatre tabourets autour, où tous les personnages se réunissent. En outre, le déroulement de l'histoire est assuré par la règle d'entrée et sortie de l'image pour les personnages; et, plus important encore est que cette règle délimite la caractéristique scénique de l'espace.

Dans le premier plan, tous les arrangements s'étalent autour de la table au centre de l'image. D'abord, le père marche de l'arrière-plan à l'avant-plan, et reste debout à gauche de l'image, soit aussi à gauche de la table (plan1-1). Puis un serviteur entre par la porte droite de l'arrière-plan et va vers la droite de la table. Le père lui dit quelque chose et le serviteur quitte par la droite de l'avant-plan (plan1-2). A ce moment, Erbao entre, aussi par la porte droite de l'arrière-plan (plan1-3). Elle marche vers l'avant-plan tandis que le serviteur entre par la droite de l'avant-plan et prend le manteau d'Erbao, passe derrière elle vers la gauche de l'arrière-plan (plan1-4). Erbao s'assoit à la droite de la table pendant que le père reste debout à la gauche de l'image, et c'est le moment où le serviteur et un soldat entrent et quittent l'image à gauche de la table sur le milieu de plan (plan1-4). A l'arrière-plan, on voit des soldats patrouiller à travers la fenêtre. Cette scène détermine trois caractéristiques principales de l'espace :

Premièrement, la règle d'entrée et sortie de l'image dans cet espace ressemble à celle d'une scène de théâtre. La droite et la gauche de la salle donnent sur l'extérieur et les personnages peuvent la traverser. Dans cette scène, les trois personnages entrent tous par la porte droite de l'image. Et dans la scène suivante, Dabao entre par la porte gauche et la mère par celle de droite. L'avant et l'arrière de la salle sont deux murs. La fenêtre à l'arrière-plan indique que celui-ci n'est pas lié à l'extérieur, la composition subtile rend sensible le fait que la scène est devant un mur. L'avant de l'espace fait face aux spectateurs pour communiquer avec eux, soit aussi comme un quatrième mur théâtral. La gauche et la droite de l'espace peuvent communiquer avec le monde extérieur tandis que les deux murs avant et arrière sont bloqués. Par conséquent, les personnages ne peuvent qu'entrer par la gauche et la droite, comme dans une pièce de théâtre.

Dans les deux points qui suivent nous ferons une analyse sur le conflit théâtral autour de la table ronde et l'ordonnement des acteurs.

Deuxièmement, la table ronde au centre de l'image a pour effet de diviser l'espace. Sur l'axe longitudinal, la zone de table ronde se compose de trois parties, soit l'avant-plan, le milieu du plan, et l'arrière-plan. Sur l'axe transversal, la table divise l'espace en deux, la droite et la gauche. Ces zones servent de base pour l'ordonnement des acteurs dans le premier plan, donnant à l'image un sens de hiérarchie. Au cours du développement de l'histoire, nous découvrons que les zones spatiales prennent part au conflit théâtral du film. Nous commencerons par la division gauche-droite. Erbao et le père restent dans la zone droite divisée par la table alors que Dabao et la mère restent dans celle de gauche. C'est une disposition spatiale fondamentale entre quatre personnages, en représentant de la division familiale. Le père et Erbao vivent ensemble une vie riche et privilégiée, alors que la mère et Dabao vivent ensemble en étant pauvres, et prisonnière pour Dabao. La division spatiale reflète l'écart de statut social. Ensuite regardons l'arrangement de l'espace avant-arrière. Les trois femmes se situent autour de la table, soit l'avant-plan ou le milieu du plan de l'image. Mais le père s'assoit dans une chaise à l'arrière-plan, non pas autour de la table. Cet arrangement fait allusion au conflit entre les deux sexes. Le père se montre comme rôle négatif, et les femmes représentent la bonté. Enfin, il y a aussi une allusion de conflit entre les femmes selon l'arrangement de l'espace. En tant que prisonnière, Dabao reste toujours à gauche de la table ; représentante du pouvoir, Erbao reste à droite. Et la mère, communicatrice de ses filles, s'assoit au milieu de la table, entre les deux filles. Grâce aux efforts de la mère, Dabao pardonne Erbao pour ses insultes, en même temps celle-ci décide de sauver sa sœur.

Troisièmement, l'ordonnement des acteurs se déroule aussi autour des zones divisées par la table ronde. Observons d'abord l'ordonnement de Dabao. En tant que prisonnière, elle entre par la gauche de l'image. Ne voulant pas approuver ce que représente Erbao, elle reste dans la zone de gauche, loin de la table, soit aussi du coin gauche de l'image. Puis la mère vient pour la persuader et l'attire auprès de la table. La diminution de distance signifie l'adoucissement de la tension entre les deux sœurs. Revenons à l'ordonnement de la mère. Etant personne qui convainc, elle entre par la droite de l'image et va vers la gauche, elle reste à côté de Dabao dans la zone de gauche. Pour persuader Erbao de son identité de mère, elle se déplace dans la zone

droite. Après l'avoir convaincue, elle retourne à gauche pour persuader Dabao d'approuver sa sœur. Puis elle met Dabao sur le tabouret et s'assoit entre ses filles, en accord avec son rôle de médiatrice. A la fin, l'ordonnement du père est aussi bien théâtralisé. Dans le premier plan, il est à la gauche de l'image et de la table tandis qu'Erbaio occupe la droite de la table. A l'entrée de Dabao et de la mère, il change et va à droite pour former la disposition spatiale fondamentale entre les quatre personnages. Lorsque Dabao lance sa plainte contre Erbaio, le père qui est le défenseur du pouvoir, vient au milieu de l'image pour lui faire ses reproches. Quand les deux sœurs se réconcilient, il se recule à l'arrière-plan dans la zone droite, ce qui signifie l'affaiblissement de son pouvoir. Les différentes zones portent en elles de différentes significations, et ceci donne la saveur théâtrale dans cet ordonnancement des personnages.

Ainsi, il convient de dire que depuis le premier plan, cette scène délimite un espace ressemblant à une scène de théâtre par l'usage des accessoires et l'ordonnement des personnages. Cet espace est lié au monde extérieur par ses côtés droit et gauche. Tous les conflits se lancent autour d'une table ronde au centre de l'espace. Les zones divisées par la table figurent de différentes forces. Les changements de position représentent l'adoucissement ou le raidissement des conflits. Eliminer une zone centrale à l'aide d'accessoires et organiser l'arrangement des personnages autour de cette zone est une caractéristique fondamentale de l'espace théâtral. Le réalisateur conçoit l'espace de cette scène en employant la méthode scénique, prend des accessoires fixes comme référence de l'ordonnement des personnages, il attribue ainsi une forte caractéristique théâtrale au film.

Cinq images de premier plan de la scène :



Plan1-1



plan1-2



plan1-3



Plan1-4



plan1-5

### 2.2.2 Jouer à l'avant-plan

Évidemment, Zheng n'appuie pas sur la profondeur de champ. Dans la plupart des cas, il demande aux acteurs de jouer à l'avant-plan pour mettre l'accent sur leur interprétation, ce qui ressemble beaucoup à l'arrangement de scènes théâtrales. Le premier plan du film montre un espace profond et la logique d'entrée et de sortie de l'image. Dans les plans suivants, la notion de la profondeur de champ n'est pas exprimée suffisamment. Dans la plupart des cas, le réalisateur dispose des acteurs à l'avant-plan, affaiblissant l'illusion sur la profondeur de champ.

Commençons par l'ordonnancement des acteurs dans une scène à plusieurs personnages. Prenons les plan2-1 et plan2-2 ci-dessous comme un exemple. C'est le plan le plus long dans cette scène, avec une durée de 2 minutes 23 secondes. Il commence par la mère qui évoque l'enfance de la fille. Le plan se concentre sur la mère située à gauche de l'avant-plan ; le père et la fille sont à l'arrière-plan pour faire ressortir la mère, tous les deux restent silencieux. Lorsqu'Erbao est touchée et veut rejoindre sa mère, elle marche lentement vers elle à l'avant-plan. Son langage corporel amène l'attention des spectateurs à l'avant-plan. Ce plan dure un peu plus de temps, mais le centre de démonstration reste toujours à l'avant-plan ; la table ronde au milieu du plan et le père derrière la table paraissent découpés, la porte et la fenêtre à l'arrière-plan sont aussi vagues. L'extrudage des personnages de l'avant-plan et du milieu du plan affaiblit l'illusion de la profondeur de champ sous l'angle de l'effet visuel, l'image étant aplatie. C'est un exemple typique, où le réalisateur arrange les personnages de cette façon dans un plan à plusieurs personnages, faisant le maximum pour mettre le centre d'intérêt à l'avant-plan.

Quant au plan à un personnage, que ce soit un gros plan ou un plan moyen, l'acteur se trouve souvent remarquablement à l'avant-plan. Comme le plan 3 ci-dessous, dont le personnage est la cadette interprétée par Hu Die, où l'échelle du plan est le plan moyen. Elle est au centre de l'image, à gauche de laquelle nous entrevoyons une bouteille de vin rouge. Du fait que tout est concentré sur l'acteur à l'avant-plan, le milieu du plan et l'arrière-plan ne se distinguent pas très clairement, de même la chaise et la peinture traditionnelle chinoise sont aussi très floues. Par ailleurs la caméra est positionnée pour une composition dans laquelle Hu Die reste assise, donc quand elle se relève, nous pouvons voir une composition très moderne, une partie de la tête de

l'acteur se trouvant hors de l'image tandis que l'image commence par la naissance des cheveux, ce qui accentue le visage de l'acteur sous un angle qui donne un effet visuel. De plus, l'espace est aplati, l'accent se porte encore plus sur l'acteur, il en résulte que cela paraît peu naturel. Pour le plan rapproché, c'est la même problématique. Comme dans le plan4 et le plan5, Hu Die interprète Dabao et Erbao dans un plan rapproché au centre de l'avant-plan. Cet arrangement dans un plan rapproché rend la composition plus rigide, mais en même temps, l'acteur peut parfaitement présenter ses expressions faciales .

Il arrive aussi dans cette scène que les personnages soient disposés au milieu du plan, comme dans le plan 6 et le plan 7. Des tabourets et la table à l'avant-plan servent de paravent, nous distinguons bien l'avant-plan, le milieu du plan et l'arrière-plan. La profondeur de champ s'accroît, et l'effet stylistique arrive à une balance. Cependant, non seulement cette sorte de composition représente une petite proportion du film, mais elle ne joue qu'un rôle de transition, dans laquelle les acteurs n'ont presque pas de présentations importantes. Lorsqu'il y a une présentation importante, le réalisateur met principalement les acteurs à l'avant-plan.

Mettre les acteurs à l'avant-plan a pour effet d'accroître la représentation, c'est aussi une manifestation des conceptions cinématographiques de ZHENG. Comme nous le montre l'analyse dans le texte précédent, d'après lui, le film est une pièce de théâtre tournée avec une caméra ; bien qu'il faille utiliser des manières spéciales filmiques, l'intrigue et les acteurs restent toujours les éléments les plus importants. Pour un réalisateur, la tâche la plus importante est de guider les acteurs dans leur représentation. Si on met les acteurs à l'avant-plan, le plan le plus marquant dans une image, on peut montrer aux spectateurs à un degré extrême le corps et les expressions des acteurs. Notamment dans les années 30, limitées par les conditions techniques, la profondeur de champ filmique n'atteint pas un haut niveau, la sensibilité des films non plus. Mettant les acteurs à l'avant-plan, la définition sera assurée, tandis que les personnages et leurs représentations ne seront pas flous. Mais cette composition néglige la construction de la profondeur de l'espace filmique. Partant, l'image paraît aplatie, tandis que la trace de théâtralité se montre clairement.



Plan 2-1

plan 2-2



Plan 3

plan 4

plan 5



Plan6

plan7



### 2.2.3 Jouer face au public

Une autre caractéristique importante de l'espace dans cette scène est que les personnages jouent face à la caméra, face au public. Cela ressemble au principe de la présentation sur la scène théâtrale.

Les dialogues constituent la partie principale dans le film. Dans toutes les scènes du film, s'il s'agit d'un dialogue entre deux personnages, le réalisateur les cadre souvent dans le même plan et expose leur conversation dans un plan fixe d'une durée plutôt longue. Pour la composition de l'image, soit les deux acteurs restent face au public côte à côte, soit ils montrent leur profil, face à face. Mais dans ce dernier cas, la durée est très courte, et tout de suite, le personnage principal va tourner son visage et son corps vers la caméra et commencer à parler au public à la place du personnage en face de lui. Quand il s'agit d'une scène de dialogues à plusieurs personnages, le réalisateur emploie un découpage, et met la caméra en face de celui qui prend la parole.

La dernière scène concerne quatre personnages principaux et une intrigue compliquée, donc le réalisateur applique le découpage ainsi que le plan fixe et long. Comme dans le plan 2 qui est le plus long de cette scène et que nous avons analysé dans le texte ci-dessus, le réalisateur demande aux acteurs d'entrer dans le même plan et jouer en face de la caméra. Quant au montage, il donne une prise de vue frontale à ceux qui parlent en utilisant le découpage. Au cas où il y a un changement de position, il faut aussi respecter le principe de faire face au public. Si un acteur bouge, il arrive qu'il montre son profil au public. Mais dès qu'il commence à parler, le plan change et devient frontal.

A travers les analyses, nous apprenons que les acteurs jouent généralement à l'avant-plan. En résumé, le plus souvent dans cette scène les acteurs à l'avant-plan jouent en face du public. Bien que cette composition soit un peu rigide, elle accentue la représentation des acteurs à un plus haut degré pour les effets visuels, les détails de leurs expressions se manifestant parfaitement. C'est une tactique qu'applique le réalisateur pour attirer le public, elle donne au film un ton théâtralisé manifeste, en représentant la conception de l'espace scénique du réalisateur.



#### 2.2.4 L'angle théâtral de prise de vue

L'angle de prise de vues dans cette scène est confiné dans une ouverture à 180 degrés devant le quatrième mur virtuel du théâtre, montrant principalement l'espace de la scène qui s'étend devant le public.

Le premier plan nous indique l'emplacement de la caméra principale, qui se tient en face de la scène, tel que dans le plan 8 (soit le plan 1 dans le texte précédent). Nous l'avons déjà analysé avec minutie. L'emplacement de la caméra principale fait aussi point d'appui pour le réalisateur dans le choix des angles dans les plans suivants. En d'autres mots, il place les caméras au niveau de l'axe parallèle au quatrième mur virtuel du théâtre.

Le réalisateur donne aussi un emplacement pour une caméra non-théâtrale, qui tourne avec un angle latéral, mais cela compose seulement trois plans. Dans le plan 9, la caméra tourne depuis un point situé derrière le dos d'Erbao bloquée par un bonsaï, son père en face d'elle. Cet emplacement montre bien la rencontre de Dabao et de la mère, qui entrent respectivement par deux côtés de la scène. Elles se rejoignent à l'arrière-plan. Ensuite, cette prise de vue apparaît encore une fois sous forme d'insert, mais ne dure qu'un instant. La troisième fois, Dabao et la mère quittent la salle par la porte de droite à la fin du film. Le réalisateur leur donne un angle frontal pour montrer clairement leur départ. Ces trois angles latéraux se distinguent distinctement des 37 autres angles de prise de vues, colorant l'espace filmique avec une originalité ainsi qu'une étrangeté. Pourtant, ils occupent une proportion très petite et sont indépendants l'un de l'autre, ils n'ont pas formé non plus de lien avec les plans contigus, par conséquent, ils rompent en vain l'unité des angles de prise de vue de cette scène.



Plan 8



Plan 9

En somme, le réalisateur applique manifestement une technique scénique pour arranger cette scène, en mettant une table ronde comme accessoire au centre du plan, en déroulant la disposition des acteurs autour de la table (il a ainsi créé une zone clé dans l'espace), et en divisant l'espace unique en plusieurs zones. Comme réalisateur riche en expérience scénique, du début à la fin du film il encadre la disposition, le mouvement et l'interprétation des acteurs avec les principes qui sont pour lui les plus essentiels, pour focaliser l'attention sur eux il les place à l'avant-plan, et lorsqu'un acteur prend la parole il le filme frontalement pour encore accentuer son expression faciale. A propos de l'angle de prise de vues, il respecte principalement le principe du quatrième mur virtuel, déroulant l'histoire sous les yeux du public qui est face à la scène.

### **2.3 La règle du montage**

Avec l'analyse du texte précédent, nous apprenons que les réalisateurs qui commencent leur carrière comme metteurs en scène tel que ZHENG n'ont pas l'habitude d'utiliser le travelling. Pour eux, la représentation des acteurs est beaucoup plus importante que la technique filmique. Quant au montage, cette conception se traduit par une concentration de l'image autour des expressions et des dialogues des acteurs, et sur par les plans qui restent fixes. Le montage du film met l'accent sur les éléments dramatiques et le jeu des acteurs, on ne peut pas parler d'une réelle technique de montage. Cette logique se manifeste particulièrement dans la dernière scène.

### 2.3.1 La règle du montage fondée sur les dialogues

Le montage de cette scène se déroule autour des dialogues. C'est-à-dire, tourner vers le visage de celui qui parle. Un acteur dans ce film n'a pas de gestes compliqués; ce qui compte, est de montrer le langage corporel et l'expression faciale en accord avec son texte. Le premier plan de cette scène montre l'espace du film, ensuite le réalisateur se concentre sur les dialogues, moteurs du déroulement de l'intrigue, ne manifestant presque aucun intérêt pour l'utilisation de l'espace.

Le premier plan est un plan d'ensemble qui nous démontre l'atmosphère et la relation entre les emplacements des personnages. Ensuite, le réalisateur emploie 9 plans pour décrire l'entrée de Dabao par la porte à gauche de l'avant-plan, et celle de la mère par la droite de l'arrière-plan. Enfin, il donne un autre plan d'ensemble en vue latérale, qui sert d'achèvement de l'introduction pour l'atmosphère et la relation entre les emplacements des personnages. Dans les 30 plans suivants, l'angle de prises de vue se fixe sur un côté de l'axe de 180 degrés dans la scène, nous montrant les dialogues entre les acteurs. Par ailleurs, il faut remarquer qu'une fois les relations des emplacements déterminées, ils ne changeront ensuite pas beaucoup. Dabao reste à gauche de la table ronde, Erbao à droite, et la mère s'assoit entre elles sur un tabouret derrière Erbao.

Le plan10 ci-dessous est en effet le onzième plan de la scène. Faisons une recherche sur la règle du montage du film à partir de ces 9 plans consécutifs. Le plan10 est une répétition du deuxième plan de la scène, plan-moyen du père et d'Erbao dans lequel la caméra principale montre de nouveau l'espace et la relation entre les positions des personnages. Le père lui dit que la vieille femme pauvre est sa mère tandis que la prisonnière est sa sœur aînée. Dans le plan11 la caméra change de position; c'est encore un plan-moyen mais les personnages occupent une proportion plus importante dans l'image pour être en accord avec la composition suivante où la mère et Erbao forment les parties essentielles de l'image. La mère entre par la gauche, et, située à l'avant plan, raconte ce qui s'est passé pendant l'enfance d'Erbao (plan 11-1), puis Erbao marche vers l'avant-plan et se réconcilie avec la mère (plan 11-2). Dans le plan 12, la mère va vers Dabao et lui demande de reconnaître sa sœur; Dabao éprouvant des sentiments complexes lance quelques sarcasmes. Le plan13 utilise de nouveau un plan d'ensemble, encadrant le père, et, dans le coin, la mère et la fille aînée. Comme Dabao refuse de s'asseoir à côté de la table, le père la

réprimande, donnant prise à ~~la~~ une querelle entre les parents. Dans le plan14, Erbao essaie de persuader Dabao de venir à table. C'est un plan-moyen d'Erbao. Ensuite dans le plan15, la mère réussit à convaincre Dabao, toutes les deux reviennent à table tandis que le père furieux retourne s'asseoir dans la chaise à l'arrière-plan. Dans le plan16, Erbao porte un toast à sa sœur. On entend, en voix off, des apaisements de la mère. Puis la main de la mère entre dans l'image et saisit le verre. Le plan 17 est un plan rapproché de Dabao, qui boit le verre, avec la main de la mère à droite de l'image. Le réalisateur change légèrement la position de la caméra dans le plan 18 pour encadrer la mère et Dabao. Celle-ci commence à demander pourquoi la famille s'est dispersée. A son côté, la mère raconte ce qui s'est passé.

Par une analyse simple, nous constatons que la technique du montage que le réalisateur préfère est de changer de plan d'une manière agile et nette. Dans ces 9 plans, tous les changements de plan respectent la logique de la conversation, c'est-à-dire qu'il donne un plan frontal à celui qui prend la parole.



plan 10



plan 11-1



plan 11-2



Plan 12



plan 13



plan 14



Plan 15



plan 16



plan 17



Plan 18



### 2.3.2 La rupture de l'espace

La technique de montage autour du dialogue a pour résultat de diviser l'espace, le rendant discontinu et sans extensions possibles.

Tout d'abord, le changement des plans interrompt le placement des acteurs, coupant la cohérence de l'espace. Les changements de position des acteurs ne sont pas nombreux mais tous sont parallèles au quatrième mur dans la scène. Nous voyons deux changements de plus haut degré, l'un se compose du mouvement de la mère, qui marche du côté d'Erbao vers Dabao, et l'autre est du père marchant de droite de l'arrière-plan vers le milieu du plan pour réprimander Dabao et puis revenant à droite. Ces mouvements sont tous les deux interrompus par le montage, parce que, pour le réalisateur, le mouvement des personnages dans l'espace est secondaire et que le principal est de pointer la caméra vers celui qui commence à parler. Par conséquent, les mouvements de la mère et du père ne se voient pas entièrement mais sont coupés chacun en deux plans.

Analysons en détail les ruptures spatiales forcées dans cette scène dues au montage. Il y en a au total trois, chacune d'entre elles apparaît parmi des 9 plans que nous avons mentionnés plus haut. Regardons d'abord la première rupture. Dans les plans 11 et 12, le 11 étant le plus long dans la scène, la mère entre dans l'image par la gauche et sort aussi par la gauche après s'être réconciliée avec Erbao. A ce moment-là nous arrivons déjà au plan 12, dans lequel la mère entre par la droite et se tient debout à côté de Dabao. Le réalisateur ne montre pas le mouvement de la mère mais seulement son changement de position par le passage d'un plan à un autre. Le mouvement de la mère étant interrompu, l'espace dans lequel Dabao et Erbao se situent étant coupé, ce n'est que par la relation logique entre les espaces dedans et dehors de l'image que nous pouvons estimer qu'elles sont dans le même espace, ce qui n'est pas montré devant nos yeux.

La deuxième rupture est celle du mouvement du père. Dans le plan 15 (plan d'ensemble), la mère et Dabao se trouvent à gauche de l'avant-plan, le père à côté droit de la table ronde, la distance indiquant leur fossé d'incommunicabilité. Puis Erbao prend la parole, et le plan passe à

un milieu-plan (plan16). Dans l'arrière-plan, le père se rassoit dans la chaise. Ce mouvement est aussi coupé par le montage qui se base sur la tour de parole.

La troisième rupture se trouve entre les plans 16 et 17, liés par une main de la mère. Dabao et Erbao, jouées toutes les deux par Hu Die, s'assoient des deux côtés de la table, la mère entre elles. Dans le plan16, Erbao porte un toast à Dabao, une *voix off* présentant la réconciliation avec la mère. Puis, une main de la mère paraît à gauche de l'image et enlève le verre. Dans le plan suivant (plan17), une main de la mère entre dans l'image par la droite et passe le verre devant Dabao. Ce changement de plan ressemble à celui de la première rupture. Le réalisateur fait exprès de lier les deux plans par la main de la mère, il introduit ainsi l'impression que les deux filles sont dans le même espace, en même temps il s'épargne l'usage d'effets spéciaux délicats. Mais cette sorte de montage interrompt des actions normalement consécutives et les rend peu naturelles.

À travers les exemples ci-dessus, nous pouvons constater que ce type de montage affaiblit la conception de la mise-en-scène et interrompt l'espace. Originellement il y a d'excellents ordonnancements de positions dans cette scène mais ils sont tous coupés par le montage. Les images sont liées par les dialogues, l'espace se brise en morceau sans aucune extension ni cohérence.

La rupture de l'espace résulte aussi de la compréhension du réalisateur sur le champ contre-champ. Il faut expliquer qu'à priori le réalisateur n'utilise pas le champ contre-champ pendant une conversation. Dans le cas de la conversation, généralement les acteurs sont mis côte à côte, ou face à face, et dialoguent dans un plan fixe et long, généralement c'est un plan moyen ou un plan américain. C'est la raison principale pour laquelle le rythme est lent, l'ASL de cette scène est 31 secondes. C'est un point commun avec *Rires et larmes du mariage*, le film muet de ZHANG Shichuan en 1932. Revenons cependant à cette scène de la réunion familiale dans *Les deux sœurs* qui semble plus élaborée car il y a quatre acteurs dans la salle. Le réalisateur utilise aussi le montage pour présenter la conversation. Il existe une autre solution dans le montage qui ressemble à la règle de champ contre-champ, mais ce n'est pas tout à fait le champ contre-champ comme dans les films Hollywoodiens à la même époque.

Dans les plans ci-dessus, le film nous présente les positions de Dabao et Erbao. Dans le plan 19, elles sont face à face, relativement de chaque côté de la table. Pour montrer leur conversation, il faut utiliser le champ contre-champ. C'est aussi ce que le réalisateur essaie, comme dans les plans 20 et 21. Les deux plans sont des plans rapprochés, sans allusion pour montrer qu'elles sont dans le même espace. Il n'y a ni l'épaule ni aucune autre partie du corps de l'autre, il n'y a non plus aucun objet qui puisse faire allusion au fait qu'elles sont dans le même espace. Il n'y a que le plan rapproché de Dabao ou Erbao à l'arrière-plan dans chaque plan.

Mais il faut bien noter que les deux filles sont interprétées par Hu Die. C'est aussi la raison pour laquelle le réalisateur décide d'utiliser le plan à un personnage. Selon le niveau technique de l'époque, il était réalisable de les mettre dans le même plan avec un effet spécial, mais à condition que le plan dure peu de temps, tel que dans le plan 19. Lorsqu'il s'agissait d'expressions et de gestes compliqués, il était difficile de mettre les deux personnages interprétés par une personne dans une image. Dans ce cadre, les conversations entre Dabao et Erbao se déroulent dans des plans à un personnage, ce qui diffère du principe du réalisateur sur le traitement des conversations, pour lesquelles il encadre toujours les personnages dans le même plan.



Plan 19



plan 20



plan 21

Dans un sens véritablement correct, cette série de plans n'est pas du champ contre-champ, parce que le réalisateur n'a pas pris en considération la cohérence de l'espace. Dans les années 20, Hollywood utilise déjà très généralement le champ contre-champ, surtout le champ contre champ par-dessus l'épaule. En effet l'espace se déstructure facilement si l'on tourne des deux côtés de l'axe de 180 degrés. Pour garder une cohérence spatiale dans deux plans à un personnage, il faut soit une partie de l'autre acteur soit un objet dans l'espace qui suggère que les deux personnages sont dans le même espace. Pour un film hollywoodien, il est très important de représenter une conception spatiale bien claire, il y a obligation de mettre une allusion entre deux plans pour que l'espace soit cohérent. Pour un réalisateur chinois à cette époque, le champ contre-champ n'est pas ce à quoi il est habitué, même s'il l'imité, il ne peut pas percevoir la conception spatiale. En conséquence, nous voyons dans cette scène les plans rapprochés de Dabao et Erbao dans un espace divisé. Il semble qu'il n'existe pas de relation spatiale entre elles. Nous ne pouvons qu'estimer que c'est un champ contre champ à travers l'analyse sur la logique des plans. En matière d'effet visuel, cette relation spatiale n'est pas montrée. La réalisation de champ contre-champ n'a pas pour effet de faire allusion à la cohérence de l'espace.

Ce montage, qui se concentre sur le dialogue, montre principalement la présentation faciale des acteurs, et non la mise-en-scène ni l'espace. Nous voyons ainsi un espace divisé. L'imitation du champ contre-champ n'a pas montré la relation spatiale entre les deux plans. Cela implique évidemment que la cohérence spatiale et gestuelle ne se manifeste pas dans la conception cinématographique du réalisateur. Pour lui, l'espace filmique se caractérise par l'influence du théâtre au début de l'histoire filmique, cela est différent de la tendance esthétique que le film apprend apporte au théâtre après la seconde guerre mondiale consistant à montrer un espace cohérent.

Comme conclusion sur le caractère du langage filmique de ZHENG Zhengqiu, nous appelons ses films « théâtre filmé ». A travers la conception spatiale et la logique du montage montrées par cette scène, le réalisateur crée un espace filmique théâtralisé, puis coupe la cohérence de l'espace par l'intermédiaire du montage. Tourné dans un studio cinématographique, le film utilise à peine la prise de vue extérieure. Les échelles des plans les plus souvent utilisées sont les plans moyens et les plans rapprochés, dans lesquels les acteurs occupent une proportion importante tandis que

le décor une très petite place. Les acteurs et l'espace sont indépendants, produisant en vain un effet rhétorique. Avec le décor, la mise-en-scène et l'angle de prises de vue, le réalisateur confine l'espace filmique à un degré théâtralisé. Le quatrième mur encadrant la prise de vue, les acteurs jouant autour d'une table ronde au centre et face au public, cela ressemble à un espace théâtral clos.

Le réalisateur ne s'intéresse pas à la technique filmique, ou en d'autres termes, il ne veut pas que la technique influence son style filmique. Il n'aime pas changer la position de la caméra, ni le montage compliqué; au contraire, il aime lier deux plans fixes par un découpage très simple. Le montage se déroule autour de la conversation des personnages, c'est-à-dire qu'il se focalise sur le visage de celui qui parle pour souligner la présentation faciale. Cette règle interrompt le mouvement des acteurs et divise l'espace. En même temps, le plan fixe et le renforcement de la présentation faciale rend le caractère théâtralisé plus fort. Ces moyens donnent au film un style simple et fixe, faisant école dans le cinéma des années 30.

## **Conclusion :**

En conclusion, résumons le style de ZHENG Zhengqiu réalisateur. ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu sont les fondateurs de la société Star et collaborateurs cinématographiques depuis l'année 1913. La société Star applique la tactique du mélodrame, fabrique souvent des films de morale. Les deux réalisateurs créent dans ce cadre, et mettent l'accent sur l'intrigue et la représentation des acteurs. Autrement dit, ils sont tous les deux des réalisateurs de la « vieille école » parmi les réalisateurs chinois des années 30. Mais en matière de style cinématographique, ils ne se ressemblent pas. Les films de ZHANG sont des « histoires filmées » ; il suffit de raconter l'histoire sans prendre en considération la forme spatiale. Tandis que pour ZHENG, ses films sont du « théâtre filmé » ; il a une conscience claire de la forme spatiale des plans. C'est la manifestation la plus importante pour lui en tant qu'artiste.

ZHENG possède une conception mûre sur le théâtre moderne ainsi que sur le cinéma. Il insiste sur l'idée que le film est une sorte de théâtre occidental, mais plus réaliste que l'art scénique. De par sa longue carrière en tant que scénariste du théâtre moderne, il sait que les films chinois doivent mettre l'accent sur le caractère théâtralisé pour satisfaire le goût esthétique des spectateurs. Sa conception du rôle du réalisateur se limite aussi à celui de metteur en scène. A travers les articles qu'il publie, nous voyons que sa carrière dans le théâtre exerce une profonde influence sur sa création cinématographique. Il forme un style très spécial que nous appelons le « théâtre filmé ». Quant à sa conception spatiale, ZHENG présume que l'espace filmique est un espace théâtral clos. Cependant, sa connaissance du montage l'entraîne à couper la cohérence de l'espace théâtral ; il ne possède pas encore la conscience de l'intégrité de l'espace dans son esthétique cinématographique. C'est aussi le reflet de l'influence du théâtre sur les premiers films chinois, différemment de ce qu'a appris l'art cinématographique occidental après la seconde guerre mondiale pour maintenir la cohérence de l'espace filmique.

Dans le chapitre cinq, nous continuons la discussion sur la problématique du maintien de la cohérence de l'espace dans un film théâtral et sur la relation entre le théâtre et le cinéma. Ce changement du cinéma théâtral, reflet évident de l'évolution de la conception esthétique du cinéma chinois, est un point très important. Pour faire une étude sur l'existence d'un style

cinématographique chinois, la transformation de la conception spatiale du cinéma théâtral est un excellent objet.

## II Modèle hollywoodien en Chine : analyse de *La Divine* de WU

### Yonggang

Le film de SUN Yu est une attestation pour dire que le modèle hollywoodien a une influence profonde au cinéma chinois. Dans chapitre III de la thèse, on a analysé précisément le mouvement de caméra dans le film de SUN Yu et son concept d'espace, c'est un aspect qui prouve l'influence de l'esthétique hollywoodienne dans le cinéma chinois. Cependant, SUN Yu ne s'intéresse pas à la psychologie des personnages. C'est pourquoi son film n'a pas atteint un haut niveau au point de vue de l'esthétique cinématographique. Pour étudier plus clairement l'influence du film hollywoodien dans le cinéma chinois, on prend le réalisateur WU Yonggang comme un autre objet d'étude.

Wu Yonggang (1907-1982) a appris les beaux-arts avant qu'il devienne décorateur dans le studio de Lian Hua. *La Divine* est le premier film qu'il dirige. Ce film raconte la tragédie d'une prostituée qui est en même temps une mère. Dans les films chinois muets préservés, son seul film muet préservé *La Divine* (Shen nü, 1934) est le film le plus souvent analysé par les spécialistes du cinéma chinois. Il est considéré comme le plus grand chef d'œuvre en terme de film muet chinois. Il y a deux raisons principales pour lesquelles ce film est évalué si haut. La première consiste au contenu du film. Le cinéaste chinois des années trente étudie principalement comment raconter l'histoire, WU Yonggang lui a déjà compris comment décrire la mentalité du personnage. Cela donne à son film un style fin et sentimental. La deuxième raison s'appuie sur la forme de ce film. Le metteur en scène utilise sagement le modèle de film hollywoodien, en même temps, il attache de l'importance au détail de l'image, et à créer le caractère de l'image visuelle du film. C'est pourquoi *La Divine* est le film qui possède le plus de nuances dans le cinéma chinois muet.

Avant d'analyser le film, il est nécessaire de préciser que la version DVD du film a été retravaillée par la cinémathèque chinoise. C'est particulièrement évident quand on compare les



versions chinoise et anglaise (la troisième image du générique, l'utilisation du bas relief par exemple) et l'intertitre illustrant la parole qui est ré-introduit. A ce stade je ne dispose pas d'information précise pour savoir si le montage du film a été modifié ; si oui, dans quelle proportion ? Savoir si la copie transcrit le film original d'époque et si l'analyse porte sur la version originale reste une question sans réponse. C'est une des principales difficultés quand on analyse l'image d'un film ancien.

## 1 Analyse du générique

Le générique de début du film dure 45 secondes. Il est constitué de trois images fixes. La première est un plan large consacré au titre du film, dont la toile de fond est un bas-relief de style européen, représentant une nourrice, nue et attachée, voir plan 1 ci-dessous. Ce bas-relief symbolise la situation de l'héroïne, visuellement et explicitement. Dans la version anglaise du film, dans chaque plan l'intertitre est en insert, présentant ainsi une explication ou une critique (une autre forme d'intertitre est utilisée pour illustrer la parole), et ce texte apparaît en superposition de l'image.<sup>131</sup> La répétition et l'utilisation régulière de cet effet de relief donne à l'image un sens symbolique profond. Du fait que l'intertitre a été refait par la cinémathèque chinoise, on ne peut pas dire si cette intention rhétorique est d'origine et provient du réalisateur, ou si c'est un travail de mise en valeur de la cinémathèque.

Ce bas-relief d'une femme nue est une manifestation de la culture du « modern » à Shanghai. On peut trouver l'influence de l'art d'avant-garde européenne des années vingt et trente à Shanghai. « Mo-deng » (Traduction en chinois de Modern) est un mot populaire qui représente la multiculturalité à Shanghai, plus précisément, la coexistence de l'épicurisme occidentale et du luxe chinois. Dans la littérature, cette école « néo- impressionniste » est née dans ce contexte, et décrit les sensations de la vie, dont l'inquiétude et la séduction sexuelle dans cette métropole. Dans les journaux et les revues publiées à cette époque, on voit souvent la nudité de femmes dans beaucoup de styles, tandis que la nudité au cinéma chinois est très rare. Le réalisateur SAN Duyu

---

<sup>131</sup> Dans la version chinoise sur le même DVD, cette image apparaît uniquement dans le plan titre et dans le premier intertitre.

a tourné quelques films qui présentent le corps nu de femme, jouée par sa femme YIN Mingzhu. Malheureusement, ses films n'ont pas beaucoup de valeur artistique, et échouent commercialement. Dans ce film muet chinois préservé, ce bas-relief est la seule image du corps nu qu'on peut voir aujourd'hui<sup>132</sup>, et ce n'est pas une femme réelle.



Plan 1

Autres plans du générique du film :



plan 2



plan 3



plan 4(Plan 3 version anglaise)

<sup>132</sup> Cette image apparaît déjà dans le générique du film *La lumière d'une mère*, film muet de BO Wangchang, tourné en 1933.

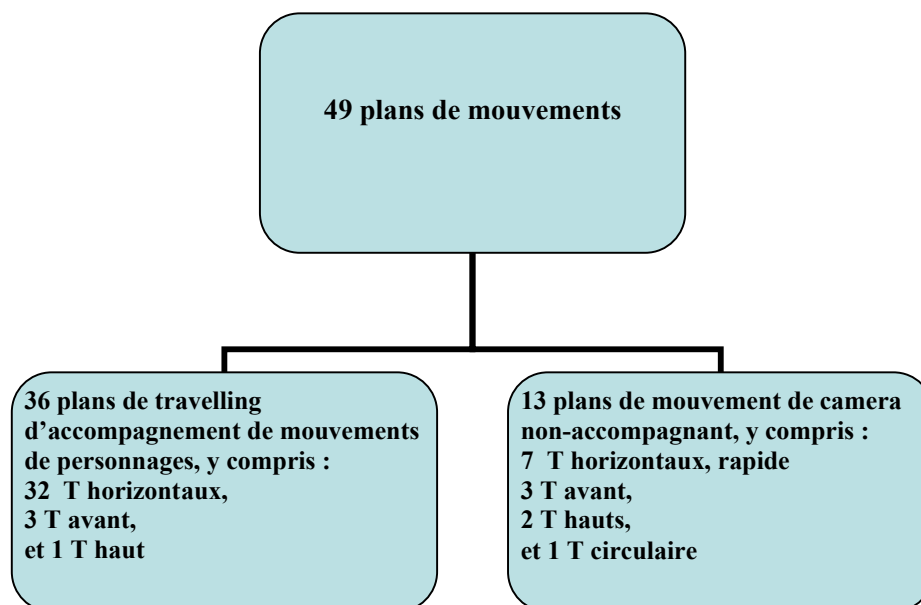
Le deuxième plan présente les éléments d'information relatifs à la production et au personnel du film, voir plan 2. En arrière plan on nous montre en plan fixe l'image d'un appareil photo sur trépieds, un spot ainsi que d'autres éléments nécessaires au tournage d'un film. La troisième image est une photo de la mère et de son fils joue contre joue et souriants, présentant les noms de quatre acteurs principaux. Dans les versions anglaise et chinoise, la photo est différente, voir plan 3 et plan 4.

Les trois plans du générique ne sont pas identiques dans leur portée, et chacun a sa fonction : le plan 1 est une présentation visuelle de la beauté de tragédie, l'essence de ce film. Le plan 2 met en évidence des éléments relatifs à la production pour présenter les respects de l'art du cinéma. Le plan 3 est le portrait des deux acteurs importants, il fonctionne comme l'affiche du film. Les trois images fixes nous donnent une impression profonde avec une beauté fort plastique. La succession de trois images confère un effet « statique » à ce générique, correspondant bien au style général du film.

## 2 Analyse de l'image cinématographique

### 2.1 Image statique

Le film dure 62 minutes pour 475 plans (y compris les intertitres et sans compter le générique). Il y a 426 plans fixes, 49 plans avec mouvement, dont 36 plans de travelling qui accompagnent le déplacement des personnages et 13 prises de vue de personnages immobiles (voir le tableau ci-dessous).



Ce nombre de plans accompagnant les mouvements met en évidence la rareté de ce type de plan, de plus c'est le travelling qui est privilégié et il accompagne dans le silence les personnages, ce qui rend le mouvement moins perceptible par le spectateur. Il existe une autre manière de calculer pour mettre en évidence la prédominance de la fixité de l'image : dans les 49 plans en mouvement, il y a 39 travellings horizontaux et 7 plans seulement sont d'une vitesse rapide<sup>133</sup>, les 32 autres plans sont lents et doux. Si on ajoute les 10 autres plans de mouvements non-

<sup>133</sup> Ces 7 plans avec travelling horizontal sont utilisés pour montrer la relation spatiale entre deux personnages dans un même plan. On peut dire que c'est une façon de faire le montage dans le plan. Voir la troisième partie « Montage ».

horizontaux, on peut dire qu'il y a 17 plans sur 475 qui donnent au spectateur une impression sensible de mouvement de caméra.

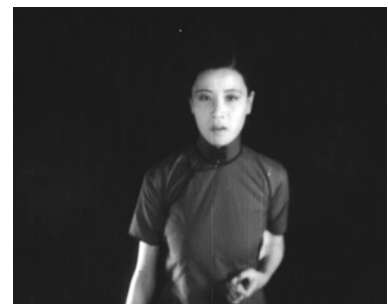
Pour l'esthétique chinoise, la représentation dans une image du mouvement horizontal lent constitue un élément naturel et élégant. Celle-ci correspond au regard du spectateur quand il contemple une peinture chinoise, ou regarde un opéra traditionnel. Dans l'image filmique cette règle existe aussi et elle contribue à l'esthétique. C'est le réalisateur qui crée cette forme de vue par le déplacement de caméra, le mouvement des personnages et la mise en scène. De plus, l'angle de ses économies, l'héroïne est en colère. Elle marche dans la nuit de Shanghai, à la recherche du voyou pour lui réclamer son argent. Ici, WU Yonggang filme avec un plan fixe, C'est l'actrice qui marche vers le public.



Plan 4-1



plan 4-2



plan 5

On peut constater que la fixité et la lenteur de l'image sont une caractéristique particulière de *La Divine*. Grâce à cette fixité et cette lenteur, on peut mieux éprouver le monde intérieur de l'héroïne.

## 2.2 L'entrée dans un champ vide

La façon de traiter l'entrée dans un plan est évidente : en premier le champ est vide puis le personnage entre le plan, par la gauche ou par la droite de l'image. Pour sortir du plan, il n'existe pas de règle évidente. Cette façon d'entrer dans l'espace filmique assure la fixité et le calme de l'image.

## 2.3 Utilisation de Gros plan

Du point de vue des échelles de plan, *La Divine* se construit autour de nombreux plans rapprochés et des gros plans. Il y a presque 70 gros plans, mais les plans rapprochés sont plus nombreux. Le réalisateur filme le visage des acteurs en gros plan pour exprimer l'émotion des personnages et il filme autant une partie du corps de l'acteur que l'accessoire pour exprimer son idée.

Le fait de filmer le visage des acteurs en gros plan est une manière de montrer l'évolution des émotions en donnant un sentiment de proximité. L'héroïne est une prostituée qui a son caractère. Dans la plupart des cas, le gros plan est utilisé pour cadrer son visage. On peut découvrir ses sentiments : joie, haine, angoisse, mépris, folie, sérénité, satisfaction, des émotions qui viennent de la profondeur de son cœur. Afin de renforcer l'aspect tragique, à la fin du film le gros plan du visage de l'héroïne est plus fréquemment utilisé, avec la répétition et le « cache ». Le réalisateur filme aussi une partie du corps de l'actrice, plus souvent les jambes avec la robe. C'est une manière elliptique et directe de rappeler son activité.

Le fait de filmer la main du directeur en gros plan n'a pas de signification particulière ou spécifique. Il existe plusieurs explications y compris sexuelles. Le directeur met sa main dans le dos de l'héroïne lors de leurs deux rencontres : la première à la maison pour les besoins de l'enquête, la seconde en prison. Il veut exprimer sa sympathie et sa compassion face aux difficultés de cette jeune mère. C'est seulement un signe de soutien car il ne peut rien faire face à la pression sociale. En pensant à l'héroïne qui est une prostituée, le directeur représente l'unique

individu qui se soucie d'elle mais c'est peut être une allusion à la relation ambiguë entre un homme<sup>134</sup> et une femme.

## 2.4 Eclairage

La technique de l'éclairage dans ce film est variable. La plupart des scènes de ce film sont tournées en studio, et le réalisateur a recours à la lumière artificielle. Il existe quelques scènes tournées en décor naturel, le cinéaste utilise alors la lumière naturelle : paysage d'usine, la nuit de Shanghai, la rue de la ville, etc. Parfois, la scène d'extérieur est corrigée par l'éclairage artificiel, pour faire ressortir la « vedette ». voir le plan 6, le garçon le plus lumineux est le fils de L'héroïne. Le jeune acteur est le fils du directeur du Studio Lianhua, c'est une vedette des années trente.

Le film muet chinois des années trente apprend généralement la technique hollywoodienne des «trois points» d'éclairage comme le standard correct. Dans la plupart des scènes d'intérieur de *La Divine*, la technique hollywoodienne des «trois points» d'éclairage est adaptée afin de modifier l'image des acteurs. Pourtant, il y a une exception : le réalisateur filme le visage des acteurs avec deux lumières, un moyen de rhétorique dans l'image (voir la partie de *Rhétorique* en texte suivante).



Plan 6

---

<sup>134</sup> Dans la tradition de la narration en Chine, pour l'homme, la seule façon de sauver une femme du malheur en raison de sa pauvreté est de l'épouser.

## 2.5 Décor

Le studio *Lian hua* était une grande société de production de films dans les années trente, avec plusieurs ateliers. La plupart des scènes de *La Divine* est tournée en intérieur, dans le studio. WU Yonggang est le réalisateur, en même temps le décorateur. La chambre de l'héroïne est un décor reconstitué et on ne voit que trois murs dans le film, derrière la fenêtre, le cinéaste utilise un rideau comme la toile de fond pour montrer la ville. Voir plan 7, la chambre est un décor intérieur reconstitué, la vue sur la ville est une image dessinée sur un rideau.



Plan7

Pour les scènes extérieures, il possède un décor reconstitué et il utilise aussi un décor naturel. Le plan 8 est une rue de la ville, c'est un décor extérieur reconstitué, on voit en même temps que le réalisateur utilise la lumière artificielle. Le plan 9 est un décor naturel. Cette image est tournée dans la ville en réalité, éclairée par la lumière naturelle.



Plan 8



plan 9





### 3 Analyse de rhétorique

Un point important dans ce film réside dans le fait que le cinéaste ne profite pas de la facilité de la rhétorique traditionnelle chinoise<sup>135</sup>. Il utilise un procédé plastique et proprement cinématographique pour exprimer l'émotion.

#### 3.1 « Cache »

Le film *La Divine* utilise souvent la technique du « cache » dans l'image, une technique importante dans le cinéma expressionniste allemand. On dit que le réalisateur fréquentait les cinémas pour voir les films hollywoodiens et le cinéma expressionniste allemand. Il n'est pas étonnant qu'il soit influencé dans son film par cette forme d'expressionnisme.

On peut analyser l'utilisation du « cache » dans ce film en deux catégories : La première, pour montrer l'ambiance de la nuit. La plupart des scènes est tournée dans la chambre de l'héroïne, la nuit, avec un éclairage artificiel pour modifier l'image du personnage, et aussi avec la lumière de la lampe du plafond comme accessoire. En raison de l'éclairage, la zone où se trouve le personnage, souvent au milieu du plan, est plus lumineuse que le bord de l'image, voir plan 10. Dans ce cas, le « cache » nous donne l'impression que la chambre est un petit nid à l'abri qui protège l'héroïne et l'éloigne de cette ville scélérate.

Dans la seconde catégorie, le réalisateur utilise le « cache » pour créer un monde fermé et sombre, à travers le cadrage et l'éclairage. Cette sorte de « cache » se trouve à la fin du film, quand l'héroïne est mise en prison, voir le plan 11. Pour compléter, il existe un plan célèbre de « cache » qui utilise le cadrage de « triangle », pour montrer la pression de l'homme sur l'héroïne<sup>136</sup>, voir le plan 12 en ci-dessous.

---

<sup>135</sup> Le *fu* (procédé narratif, décrire), le *bi* (comparaison) et le *xing* (allégorie, incitation). C'est la rhétorique de la poésie et, en même temps, c'est la grammaire de la langue dans la poésie.

<sup>136</sup> Dans les films chinois des années trente et quarante, la raison du malheur de la femme se manifeste souvent par un homme diabolique de ville.



Plan 10

« Cache » par l'éclairage



plan 11

par l'éclairage et le cadrage



plan 12

par le cadrage.

### 3.2 Répétition de l'image

La répétition de l'image est une caractéristique majeure de ce film et elle se combine avec l'image fixe.

#### 3.2.1 Paysage urbain : économie et répétition

Par rapport aux autres films chinois, les plans de paysage dans *La Divine* sont relativement rares. On peut trouver quatre scènes de paysage:

A/ au début du film, un plan général pour montrer le paysage de Shanghai et ensuite deux plans larges consacrés à l'environnement de la maison de l'héroïne. Ce sont les premiers trois plans du film sans compter le premier intertitre.

B/ la nuit dans la rue de Shanghai, un lieu animé et moderne où l'héroïne fait le trottoir.

C/ l'aurore de Shanghai, l'héroïne sort de l'hôtel, deux plans généraux répétés.

D/ le paysage de l'usine, quatre plans.

Il existe deux techniques de répétition : Une consiste à répéter l'image, les deux plans répétés de l'aube de Shanghai (cas c) sont aussi une répétition du premier plan du film. Le paysage de nuit de Shanghai est une image fréquente dans le film, et il devient un symbole du péché de la

métropole. Une autre façon consiste à répéter l'élément dans le plan. Voir les quatre plans du paysage de l'usine (plan 13-16). Dans les films d'OZU, c'est une technique particulière qui appartient à son style. Economie et répétition, c'est la façon de traiter le paysage urbain dans *La Divine*, et une manière importante pour construire le style de ce film.

Quatre plans de l'usine :



Plan 13



plan 14



plan 15



plan 16

### 3.2.2 Entrées et sorties de plan

C'est plus flagrant dans la manière d'entrer et de sortir la chambre de l'héroïne. Le réalisateur utilise le plan dans le même cadrage, et avec le même geste d'acteur. Cette répétition de plan peut se trouver dans une seule scène, ou dans des scènes différentes. La technique de répétition dans le montage donne ce film un style calme et sentimental.

## 4 Analyse de métaphore

### 4.1 Bas-relief en pierre

La métaphore du relief d'une nourrice nue a été mentionnée dans l'analyse du générique.

### 4.2 Paysage de la nuit de Shanghai



Plan 17



plan 18

Pour présenter le lieux où l'héroïne fait le trottoir, la séquence commence par deux plans d'ensemble du paysage de nuit de Shanghai, dont le cadrage est diagonal, liés par la surimpression (voir les deux plans ci-dessus). C'est le même cadrage que Murnau choisit pour montrer l'image de New York, un métropole moderne et scélérate, dans le début du film *Aurore*(1927).

Dans le reste du film, le cinéaste utilise la même façon pour montrer la nuit de Shanghai. La signification de ce symbole est plus évidente à la fin du film. Après avoir appris que son fils est renvoyé de l'école, l'héroïne regarde dehors. Ici, il y a un insert de paysage de nuit de Shanghai, et l'héroïne décide de quitter Shanghai. Dans la séquence suivante, après avoir découvert que le voyou avait volé ses économies, l'héroïne montre sa colère. Elle marche dans la nuit de Shanghai, et veut réclamer son argent au voyou. Le cinéaste utilise trois plans de nuit et insère un plan fixe où l'actrice marche vers la caméra (voir les quatre plans ci-dessous). L'image de Shanghai la nuit est une métaphore de tous les malheurs des années trente à Shanghai. La marche de l'héroïne indique qu'elle va lutter contre cette ville et l'injustice dans sa vie.

Les quatre plans sur la nuit de Shanghai:



Plan 19



plan 20



plan 21



**Plan 22**

### 4.3 Plastique

Dans les paragraphes ci-dessus, on a déjà indiqué la plastique de l'image : le « cache » et « cadrage » dans le plan du paysage de Shanghai la nuit. Il existe une autre plastique moins évidente, mais plus fréquente : dans le cadrage, l'héroïne se trouve toujours plus bas que l'homme (le directeur de l'école dans le plan 23 et le voyou dans le plan 24 et le plan 25) ; une position de faible. Dans le plan 25, c'est un cadrage troublant pour manifester la pression sur cette jeune femme : l'héroïne et son enfant sont au milieu des jambes du voyou, filmé en plongée.



Plan 23



plan 24



plan 25

### 4.4 Plongée et contre plongée

L'angle de prise de vue dans ce film est aussi un moyen rhétorique. Dans ce film, la plupart des angles de prise de vue est horizontal, et l'angle non-horizontale est rare. Le cinéaste utilise la plongée pour filmer l'héroïne (voir plan 27), et le contre-plongée pour filmer le voyou (voir plan 28). La signification est évidente : pour exprimer la sympathie pour le faible et pour montrer la férocité du fort. Dans l'exemple 1 ( plan 27), c'est une plongée verticale utilisée dans la comédie musicale hollywoodienne des années trente. C'est plutôt un plan à la mode, et sa signification n'est pas représentative.



Plan 26



plan 27



plan 28

#### 4.5 Eclairage

Dans les scènes intérieures, le cinéaste utilise deux lumières des deux côtés pour avoir de l'ombre sur le visage des personnages. Dans le cas de l'héroïne, c'est pour exprimer sa tristesse et son malheur, et dans le cas du voyou, pour modeler un visage dur.

On peut constater que pour créer le personnage avec un moyen plastique et cinématographique, le cinéaste utilise synthétiquement la plastique dans l'image, l'angle de prise de vue et l'éclairage.



Plan 29



plan 30



## 5 Analyse du Montage

### 5.1 Modèle de montage

*La Divine* est tournée à 1934, une époque où le cinéaste chinois apprend la technique à travers le cinéma hollywoodien et européen, pour faire un « bon » film. Cependant, il cherche son propre moyen de représentation. On peut constater que dans *La Divine*, coexistent plusieurs modèles de montage.

#### 5.1.1 Montage par « transparence »

*La Divine* est influencée profondément par le modèle hollywoodien classique. Le montage est en « transparence », avec la « ponctuation » (fondu et surpression) et le raccord (mouvement des acteurs, geste, regard, etc.). Il n'y a presque pas de montage qui ne soit raccord quand il s'agit d'un mouvement ou d'un regard<sup>137</sup>.

Dans la plupart des scènes tournées dans la chambre reconstruite, le cinéaste respecte le « quatrième mur », filme l'action d'un même côté (la règle de 180°), et construit la scène par variation de l'angle (la règle des 30°). C'est une marque des films hollywoodiens des années vingt et trente.

*La Divine* adopte souvent la technique du champ et du contre-champ, en plus, le cinéaste sait filmer sur l'épaule le contre-champ. C'est une marque des films hollywoodien des années trente.

Le cinéaste utilise le montage alterné pour insister sur une situation de tension. Voir la séquence où l'héroïne cache son l'argent dans un trou dans le mur, en même temps que le voyou rentre dans la maison<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup>C'est étonnant pour un film des années 30, et c'est une raison pour laquelle on doute que le montage de ce film ait été « corrigé » par la Cinémathèque Chinoise.

<sup>138</sup> Voir chapitre III, II étude sur la mise en scène, 2Continuité de l'espace-temps et la mise en scène, 2.1 la mise en scène dans *La Divine*.

### 5.1.2 Montage Eisenstein

Il existe le montage Eisenstein dans ce film : montage accumulé et montage accéléré; un plan très court est inséré dans une séquence à un rythme normal.

### 5.1.3 Caractère propre

Dégagé de l'influence du modèle hollywoodien, *La Divine* possède son propre caractère : Une spécificité est l'image répétée, qui a été analysée dans la deuxième partie. L'autre est de filmer l'action de deux personnages dans un plan d'ensemble, fixe ou avec un travelling horizontal.

### 5.1.4 Montage dans le plan

Le cinéaste utilise dans un même plan le travelling horizontal pour montrer la relation spatiale entre deux personnages. On peut dire que c'est un montage dans le plan. L'accessoire est aussi un autre moyen. En utilisant le miroir, le cinéaste crée un montage dans le plan. L'héroïne rentre chez elle, elle est debout devant le miroir ( voir plan 31), soudain, elle voit le visage du voyou dans le miroir, et elle se tourne vite (plan 32). Le voyou entre dans la chambre, filmé par le contre-champ (plan 33). Le reflet du miroir dans plan32 suggère le personnage dans le hors-champs, et montre simultanément l'action de deux personnages. Le montage dans le plan renforce l'intensité de l'ambiance tragique pour l'héroïne.



Plan 31



plan 32



plan 33

5.2 Analyse de séquence

5.2.1 Analyse de début du film



Plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



Plan5



plan 6



plan 7



plan 8-1



Plan8-2



plan 9



plan 10



plan 11

Après le plan de l'intertitre (voir plan 1) qui donne un bref résumé de l'histoire, le film commence avec trois plans consacrés à l'environnement où habite l'héroïne. Ces trois plans défilent dans un ordre logique : de loin à proche et du plus général à plus près. Plan 2 : filme le paysage de Shanghai dans un plan d'ensemble, fixe ; Plan 3 : c'est un plan large avec travelling avant pour présenter l'endroit devant l'appartement ; et plan 4 filme la fenêtre de la chambre de l'héroïne. C'est le même moyen que le cinéaste adopte pour commencer un autre paragraphe narratif : L'héroïne a déménagé pour échapper au voyou. Le cinéaste présente le nouvel environnement avec quatre plans de l'usine (Voir la répétition de l'image).

Le début est représentatif du film chinois muet. C'est-à-dire qu'avant de présenter le personnage, il décrit le contexte social ou historique, donne une conception générale au spectateur. Souvent, c'est le paysage naturel ou urbain dans un plan d'ensemble qui débute le film. Cette méthode est cohérente avec la tradition de la narration en Chine.

Dans la scène pour présenter l'héroïne et sa chambre, le cinéaste adopte une autre modèle de représentation. Le cinéaste montre quelques détails de la chambre (plan5, 6, 7) ; ensuite il filme l'héroïne avec un travelling haut (plan8) jusqu'à plan approche (plans 8, 10), avec l'insert d'un gros plan de la montre (plan9). Enfin, le cinéaste utilise un plan large pour décrire l'espace de la chambre (plan11). C'est le plan pour finir cette scène qui présente l'espace et l'identité de l'héroïne : elle est une mère, et en même temps, les deux robes de luxe nous font comprendre qu'elle est une prostituée. Dans ce plan et les plans suivants, le réalisateur filme le mouvement de l'héroïne qui se déplace dans cet espace.

Comment construire l'espace dans une scène? Dans *La Divine* le cinéaste présente les éléments dans l'espace avec l'échelle de plan plus proche, et à la fin il donne un plan large ou un plan d'ensemble pour expliquer la relation spatiale de tous les éléments (voir aussi l'analyse de la scène de conversation). La logique de construction de l'espace d'une scène est différente par rapport à celle qui commence un paragraphe narratif.

### 5.2.2 Filmer une conversation

Il y a quatre moyens de présenter une conversation dans ce film :

--a, par le montage : avec plan de « single » et plan de deux personnages, filmé d'un même côté de 180°.

--b, dans un même plan d'ensemble ou plan large.

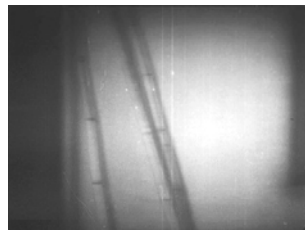
--c, en utilisant le champ et contre-champ

--d, avec le travelling horizontal

C'est le dernier cas qui est différent par rapport au film hollywoodien des années trente. On l'analysera avec une scène plus évidente, voir ci-dessous.



plan 1-1



plan 1-2



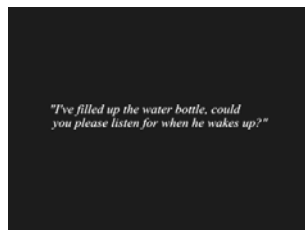
plan 1-3



plan 1-4



plan 1-5



plan 2



plan 3



plan 4



Plan 5

Dans cette scène, le plan 1 commence par un plan américain de l'héroïne ; avec un travelling gauche, le plan montre la vieille femme ; ensuite avec un travelling droit, la camera retourne à l'héroïne. Ici, insert d'un plan de l'intertitre de la parole, entre deux plans américains répétés. A la fin de la conversation, le cinéaste utilise un plan d'ensemble pour montrer l'espace, et la relation spatiale entre les deux personnages. Dans le plan5, l'héroïne rentre dans la chambre. C'est une répétition du dernier plan de la scène précédente, où héroïne ouvre la porte et appelle la vieille femme.

### **III Film chinois et esthétique traditionnelle : Etude de FEI Mu et SHI Dongshan**

#### **1 Etude sur SHI Dongshan**

A la fin des années vingt, le cinéaste chinois est confronté à une crise. La critique en général prétend que les cinéastes chinois soit copient les films de Hollywood, soit produisent des films de mauvaise qualité. Il faut réaliser un « vrai » film chinois pour le spectateur populaire en Chine. Les critiques mettent en cause premièrement l'eupéanisation du décor et du comportement des personnages dans le cinéma chinois. Plus important, ils posent la question du niveau du style et de l'esthétique. Comment créer un style national dans le cinéma chinois ? C'est aussi une difficulté principale pour le cinéaste chinois. La recherche dure toute la période des années trente.

Parmi les cinéastes chinois célèbres des années trente et quarante, SHI Dongshan est considéré comme un metteur en scène important qui cherche la valeur de l'esthétique traditionnelle dans le cinéma, c'est aussi comme un esthète. Il a beaucoup d'affection pour les beaux-arts et la musique. Différent de la plupart des cinéastes chinois qui s'intéressent plus à l'histoire, SHI Dongshan attache une grande importance à la plastique de l'image et à la forme du film. Son goût de la beauté donne à son film un style relevant de l'esthétisme.

*Deux vedettes* (1931) est le seul film muet de SHI Dongshan qu'on peut voir aujourd'hui. La beauté de ce film vient de la composition d'un plan. Bien que le mouvement de caméra soit remarquable dans quelques plans, la plastique de l'image est plus importante pour provoquer l'émotion, et pour créer l'ambiance du film. C'est différent du film chinois qui, plus tard, utilisera assez souvent le travelling de caméra pour créer « l'air » dans l'image<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Par exemple, « Le printemps d'une petite ville » (FEI Mu, 1948), « La famille » (Bo Wangcang, 1941), « Le Rêve dans le pavillon rouge » (Bo Wangcang, 1944) et « Histoire secrète de la cours des Qing » (ZHU Shilin, 1948), etc.

## 1.1 Image

Les six films des années vingt préservés sont des films populaires, ils s'intéressent plus à raconter l'histoire. D'après l'histoire du cinéma chinois, il existe une autre tendance de l'esthétisme dont SHAN Duyu et SHI Dongshan sont les metteurs en scène représentatifs. Malheureusement, leurs films des années vingt sont perdus. Dans «*Deux vedettes*», son film du début des années trente, SHI Dongshan continue son style d'esthétisme.

### 1.1.1 Paramètre cinématographique

En comparaison avec les films des années vingt que l'on a étudiés, le paramètre cinématographique dans ce film est employé systématiquement au service de la plastique de l'image. En général, l'angle de prise de vue est horizontal et un peu plus haut. C'est aussi une technique importante dans le cadrage. En même temps, la plongée et contre-plongée sont employées souvent pour présenter une large vue, ou bien un grand champ, et autant pour filmer le personnage. C'est un aspect significatif qui montre que le cinéaste SHI Dongshan commence à attacher une grande importance à la plastique de l'image. Le plan à gauche (plan1) est le deuxième plan du film, pour présenter le musicien. Le cadrage avec la plongée verticale donne une impression profonde au spectateur. Le plan à droite (plan 2) est filmé en contre-plongée, un cadrage excellent pour présenter le petit chemin de montagne.



Plan 1



plan 2



*Deux ve dettes* adopte beaucoup la technique du « cache » dans l'image. En raison de l'éclairage artificiel et décoratif, la zone où se trouve le personnage, souvent au milieu du plan, est plus lumineuse que le bord de l'image. La fonction de « cache » dans ce film vise à souligner le point intéressant dans le plan, voir le plan 1 et le plan 3. Il y a une particularité dans l'utilisation de la lumière. Le cinéaste éclaire souvent l'accessoire avec une lumière forte et particulière. Voir le plan 3, la fleur dans le vase se trouve au milieu du cercle lumineux, plus remarquable que le personnage. Même si le cercle lumineux constitue une ambiance théâtrale dans le plan, l'intention du cinéaste s'attache à renforcer la figure de l'image.

Au début des années trente, *Aurore*, de Murnau, chef d'oeuvre du film muet européen est projeté magistralement à Shanghai. Le film expressionnisme allemand donne une impression profonde aux cinéastes chinois. On voit souvent le « cache » de l'image comme une technique de création de la figure cinématographique dans les films muets chinois des années trente, dont le film *Deux vedettes* est représentatif.



Plan 3

La profondeur de champ apparaît encore une fois dans ce film chinois du début des années trente, et il devient une technique fondamentale pour créer l'esthétique chinoise cinématographique, avec le plan d'ensemble et le plan demi-ensemble. On l'analysera dans le texte suivant.

### 1.1.2 Rhétorique

Bien que le paramètre cinématographique serve fondamentalement à la plastique de l'image, le cinéma chinois fait face à une autre question plus importante. Comment suggérer l'émotion du personnage ? Comment créer de « l'air » dans l'image filmique. La solution principale dans ce film est de présenter l'environnement correspondant.

L'environnement est la métaphore de l'émotion. C'est une démarche principale en comparaison avec les films des années vingt. Dans le début de l'histoire du cinéma chinois, le cinéaste imite le film hollywoodien. Il présente clairement l'espace, et aussi la continuité de l'espace. Par exemple, dans *Un collier de perles* (1925, LI Ze yuan, HOU Yao), le cinéaste adopte le plan d'ensemble pour montrer l'espace d'une scène, et il filme la porte et le couloir chaque fois qu'un personnage sort ou entre dans la chambre. Même si l'environnement joue un rôle important dans les films des années vingt, on a l'impression qu'il se sépare du personnage. L'environnement est uniquement une présence concrète de l'espace filmique, et il n'a pas beaucoup de rapport avec l'émotion du personnage.

L'environnement dans *Deux vedettes* est étroitement lié au sentiment et « l'air » dans le film. Selon FEI Mu, « l'air » est un élément important dans le cinéma. Dans un article *Parler de l'air* en 1934, il a écrit :

*Je pense personnellement que si le cinéma voulait saisir le spectateur, il faut que celui-ci soit captivé par l'ambiance du film. Pour atteindre ce but il est nécessaire de créer de « l'air » dans le cinéma. Il existe quatre façons pour cela, la première, en utilisant la caméra elle-même; la deuxième, par l'objet qui est filmé ; la troisième, par l'insinuation; la quatrième, à travers le son<sup>140</sup>.*

---

<sup>140</sup> 费穆, 《略谈空气》, 1934, 《百年中国电影理论文选, 1897 - 2001》, 两册, 丁亚平主编, 北京: 文化艺术出版社, 2002, p 216.

FEI Mu, Parler de « l'air », 1934. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 216.

Les quatre façons dont FEI Mu parle sont liées l'une avec l'autre. Quant à la troisième façon, « par l'insinuation », il s'agit plutôt d'une façon de représentation. Les trois autres sont plus concrètes. Ces idées sont cohérentes pour le cinéaste chinois qui recherche l'ambiance du film. A travers le film *Deux vedettes*, on peut dire que SHI Dongshan a fait la même recherche.

Comme nous l'avons déjà indiqué au début, le mouvement de caméra dans *Deux vedettes* n'est pas bien abouti. L'objet filmé et la plastique de l'image sont plus remarquables. L'ambiance de ce film est la tristesse de l'amour et la nostalgie du temps passé. Cependant, le film montre aussi la vie florissante des vedettes de cinéma à Shanghai.

Voir les deux plans avec la grande profondeur de champ. Le plan 4 filme une salle de banquet dans le style européen. Le cinéaste emploie la perspective occidentale, et le cadrage symétrique pour décrire la figure géométrique dans la métropole. L'ambiance de la vie florissante et moderne est tout exprimée à travers l'objet filmé dans le plan.

On analysera plus précisément comment le cinéaste exprime la tristesse de l'amour. Le deuxième plan (plan 5) filme un jardin chinois. La concubine s'assoit devant l'étang dans le pavillon, chante la tristesse et la solitude de la vie sans l'amour en palais. Le cadrage afocal ici est choisi d'après l'art du jardin chinois. Même si le plan est fixe, le point de vue est mobile en raison de plusieurs sommets de paysage. Un autre point important dans cette image est l'espace du plan. Le cinéaste s'appuie sur le plan d'ensemble et demi ensemble pour créer une espace bien ouvert.



Plan 4



plan 5

L'étang, le pont, le pavillon et l'arbre en fleurs sont les symboles fréquents dans les poèmes chinois classiques. Ils deviennent le *Yi-xiang* (image d'âme, signification - image) dans le contexte de la culture chinoise. Dans les études de l'imagination esthétique de la poésie, le *Yi-xiang* est l'intermédiaire qui est né dans la poésie, et à travers qui on peut atteindre le *Yi-jing* (densité d'âme, idée -paysage), ou bien « l'air » de l'image.

Cette image suggère plusieurs poèmes classiques qui chantent la tristesse de l'amour et la solitude d'une jeune femme noble. On peut dire que c'est une image dans l'imagination. Cela explique aussi pourquoi l'angle de prise de vue est un peu haut, ce qui permet au spectateur de libérer son esprit. Tous les éléments dans le plan ont servi à exprimer l'émotion par l'insinuation. L'image est symbolique, donc rhétorique. L'environnement est une représentation concrète de l'émotion.

Avec le cadrage et le symbole filmé, le cinéaste exprime l'émotion, et provoque le *Yi-jing* du poème dans l'image filmique. C'est une démarche qui consiste à créer la beauté de la peinture chinoise dans le cinéma, une intention d'atteindre le niveau le plus haut dans l'art chinois qui est représenté par la peinture, la poésie et la calligraphie.

Dans son film parlant *La Marche de la jeunesse* (1937, SHI Dongshan), le cinéaste cadre un paysage ressemblant fortement à la peinture chinoise, voir le plan 6, même si l'esprit de cette image contredit le sujet du film qui est la révolution. En comparaison avec l'image dans *Deux vedettes* de 1931, cette image est plus proche de la peinture, tant au niveau plastique qu'au niveau de l'esprit.

Plan 6



Le temps dans la peinture chinoise est l'aspect le moins discuté. Avec l'accompagnement de la musique, le film suggère plus évidemment le temps dans l'image. Il y a plusieurs séquences dans ce film qui sont accompagnées avec une chanson chinoise. Dans la scène où la concubine s'assoit dans le jardin et chante sa tristesse, le temps dans l'image est plus intéressant. Cette scène dure plus de cinq minutes, contient quatre plans fixes. Ces quatre plans sont le plan d'ensemble ou le plan demi-ensemble, dont l'angle de prise de vue ne change pas beaucoup. C'est-à-dire que pendant cinq minutes, on voit quatre plans presque pareils.

Comme on l'a déjà analysé, c'est l'image dans l'imagination. Le cinéaste crée un espace abstrait et ouvert. Le temps se produit dans l'espace. La longue durée du plan nous conduit à mieux ressentir le temps qui passe. Dans ce film muet, l'accompagnement musical présente le rythme du temps à l'image.

## 1.2 Plan-séquence

Dans les années soixante, SHI Dongshan insiste sur le fait que pour respecter la continuité de l'émotion, et la continuité de l'espace-temps, le plan long est un moyen supérieur, si cela est cohérent avec le rythme du film<sup>141</sup>. Cette intention est déjà remarquable dans « *Deux vedettes* ». On analysera deux cas : un plan avec le travelling, et un plan fixe.

Dans la scène qu'on a analysée où la concubine chante sa tristesse, voir le plan 5, après les quatre plans fixes, le cinquième plan utilise premièrement le travelling droite, pour filmer l'empereur qui se présente dans autre côté du pavillon; et puis, la caméra suit le déplacement de l'empereur qui traverse le couloir, avec le travelling gauche, jusqu'à ce qu'il embrasse la concubine Mei. Ce plan dure 86 secondes. Le travelling horizontal crée une ambiance douce et amoureuse pour cette rencontre.

---

<sup>141</sup> SHI Dongshan, Quelques particularités de la représentation dans le cinéma, 1963. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p404.

Un autre cas est le plan fixe. Voir les trois images ci-dessous, coupées dans un plan long (43 secondes). Pendant la rencontre de la concubine Mei et de l'empereur, la concubine Yang (la concubine chérie) vient. L'empereur se cache dans la chambre, et Yang traverse le pont à l'avant plan (Plan 7). L'empereur se présente encore une fois au jardin pour accompagner Mei après que Yang ai traversé le jardin ( Plan 8). Soudain, Yang se retourne. Elle reste au milieu du pont, et regarde l'empereur. Celui-ci panique, et quitte la concubine Mei immédiatement (Plan 9). Grâce à la grande profondeur de champ et le décor, le cinéaste peut présenter la dramaturgie des trois personnages dans un plan unique.

Les trois images d'un plan long :



Plan 7



plan 8



plan 9

Dans les années cinquante, cette sorte de plan long est nommée comme plan séquence dans la théorie du cinéma en Europe. Bien entendu, le découpage est choisi plus fréquemment pour construire la scène et pour présenter la dramaturgie. Le plan séquence est un moyen spécial qui est employé dans les cas importants dans ce film.

Généralement, le plan-séquence est un plan d'ensemble ou demi-ensemble; et souvent il est réalisé avec une grande profondeur de champ. C'est une caractéristique de ce film, et aussi dans d'autres films chinois des années trente.

### 1.3 Montage

Le cinéaste s'appuie aussi sur le montage pour manifester l'émotion. Le cas le plus évident se trouve à la fin du film. Le héros quitte l'héroïne, la femme qu'il aime, car il a déjà épousé une autre femme. Longtemps après, il retourne à la maison de l'héroïne dans la montagne, où ils se sont rencontrés la première fois. Le héros montre le chemin, et s'approche de la maison. La chanson de l'héroïne résonne. Le cinéaste filme en alternance l'héroïne qui s'assoit tranquillement dans la chambre, voir le plan 12, et le héros qui flâne devant la maison. A la fin, le héros se retourne, et part sans rien dire à son amour. Le film finit avec le dos du héros dans le chemin de montagne, voit le plan 13. Dans cette séquence, la logique d'enchaînement de plan est plutôt sentimentale que narrative.

La fin de ce film nous évoquent plusieurs poèmes connus en Chine qui décrivent la nostalgie du passé et de l'amour. Par exemple, le *Cithare ornée de brocart* de LI Shang yin et *Le manoir sud de la capitale* de CUI Hu de Dynaste Dang, etc :

Deux phrases de *Cithare ornée de brocart* de LI Shang yin

此情可待成追忆,

Cette passion pouvoir durer / ce sentiment a patienté jusqu'à devenir un souvenir qu'on poursuit.

只是当时已惘然,

Seulement instant même/ Seulement c'est du passé <sup>142</sup>.

Le poème *Le manoir sud de la capitale* de CUI Hu:

去年今日此门中, L'année passée, à l'intérieur de cette porte,

人面桃花相映红, Le visage de la belle et les fleur de pêcher rivalisaient de beauté.

人面不知何处去, Je ne sais où est le visage,

---

<sup>142</sup> 此情可待成追忆, 只是当时已惘然, LI Shang yin, *Cithare ornée de brocart*.

桃花依旧笑春风。 Mais les fleurs de pêcher rient toujours au vent printanier. <sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> CUI Hu, 《题都城南庄》, *Ecrire pour le village au sud de la capitale.*



Si on étudie le montage dans le sens large, on peut constater que le cinéaste utilise le contraste du passé et du présent, un moyen de la rhétorique. C'est justement la méthode pour exprimer l'amour et le sentiment dans le poème *Le manoir sud de la capitale* qu'on cite ci-dessus. Dans le début du film, c'était un endroit animé avec l'ensemble des comédiens et le groupe de tournage du film, voir le plan 11. La fille s'assoit avec son père et le musicien, et chante sa nouvelle œuvre, voir le plan 10. A la fin du film, la fille est toute seule avec la chaise de son père décédé, voit le plan 12. Il n'y plus personne sur le chemin devant la maison. L'environnement est toujours le même. Rien n'a changé, mais la belle et l'homme ne sont plus comme avant. On peut dire plus simplement « je retourne déjà dans le même endroit, mais où pouvons-nous chercher notre amour et le temps passé ». Le contraste provoque fortement la nostalgie du temps passé.

Les quatre plans de film *Deux vedettes* :



Plan 10



plan 11



Plan 12



plan 13

En conclusion, *Deux vedettes* est un film qui s'appuie fortement sur la représentation d'un seul plan. Le cinéaste utilise systématiquement le paramètre cinématographique pour créer la plastique de l'image, et il pense aussi à atteindre le but de l'esthétique chinoise à travers la composition et la durée du plan. Le plan séquence est un des caractères principaux du cinéma chinois. Il se manifeste avec une grande valeur esthétique dans ce film du début des années trente. Le cinéaste développe la fonction sentimentale du montage dans ce film, tandis que le film chinois des années vingt a plutôt découvert sa fonction narrative.

## **2 Etude de FEI Mu**

FEI Mu est un homme sérieux qui aborde prudemment l'art de la réalisation cinématographique. Dans les années vingt et trente du vingtième siècle, dans le domaine de la critique et de la création cinématographique l'attention se porte en général sur le contenu. À la différence de cette tendance, FEI Mu affirme sa volonté d'apporter sa recherche sur la forme du film. Et, fait remarquable, Fei Mu possède un point de vue original sur l'esthétique au cinéma. Il ne cherche pas à copier l'étranger, c'est à dire principalement le film hollywoodien, comme beaucoup de réalisateurs chinois, mais explore la part de sa propre personnalité, la part de la culture du peuple chinois. Dans ses articles et dans ses films, nous pouvons découvrir cette démarche originale. Dans cette première partie, nous commencerons par un simple exposé de la conception de FEI Mu sur l'esthétique au cinéma, ensuite nous exposerons une étude de la place de la peinture chinoise dans la vision cinématographique de Fei Mu, ainsi que les recherches du réalisateur relativement à la « dé-théâtralité ». Dans la deuxième partie, nous présenterons une analyse de l'image caractéristique de la femme dans "Piété filiale", et nous conclurons par un exposé sur l'évolution du sens de l'image symbolique des portraits de personnages.

### **2.1 La pensée de FEI Mu sur l'esthétique du cinéma**

Depuis les années trente, FEI Mu écrit une série d'articles exposant les corrélations entre l'opéra traditionnel chinois et le monde cinématographique. La période qui a suivi le Mouvement du 4 mai 1919 correspond à un changement, beaucoup de personnes cultivées se sont exprimées sur le sujet, l'opéra traditionnel chinois symbolise la culture d'une époque féodale, ce sont des productions faites par des réactionnaires jeunes ou vieux, c'est donc, pour tous, mentalement à exclure. Dans ces circonstances, dans le monde du cinéma très peu de personnes étudient l'opéra traditionnel auprès de professionnels, mais beaucoup vont étudier le cinéma des Etats-Unis ou de l'Europe en imitant une démarche standard. Mais FEI Mu est totalement différent, il prône que le cinéma chinois peut profiter de l'étude de l'opéra traditionnel et de la peinture chinoise. À partir des articles qu'il a écrit, nous pouvons découvrir l'importance de l'apport de la peinture chinoise

aux conceptions du réalisateur, relativement à ce qu'il dit, la peinture chinoise non seulement est un médium qui enrichit l'expérience mutuelle qui se crée entre l'opéra traditionnel et le cinéma, mais aussi permet au cinéma d'atteindre un niveau esthétique normé. Par rapport au cinéma, il adopte le concept de "dé-théâtralité", il préconise la séparation du cinéma et du théâtre pour aller vers une expression artistique indépendante. Ces deux formes sont l'éclairage d'une esthétique cinématographique moderne.

### 2.1.1 La peinture chinoise et le film chinois

À propos de l'opéra chinois classique, Fei Mu écrit que l'opéra traditionnel est semblable à la peinture chinoise, « la peinture n'est pas une représentation réaliste de la nature, mais celle d'une impression authentique »<sup>144</sup>. En d'autres termes, nous pouvons dire que la peinture chinoise est impressionniste, les personnages représentés ne sont pas réels et les paysages ne sont pas des copies de la réalité. Les personnages dans l'espace de l'opéra chinois ne sont pas non plus des portraits de personnes réelles, mais appartiennent au monde de l'esthétique. « Impressionnisme » est le mot qui définit le plus précisément l'idéal de FEI Mu pour la peinture. La dynastie Tang est la période où la peinture chinoise atteint sa pleine maturité, un style en particulier a marqué toutes les générations suivantes, celui de WANG Wei (699-759), tout à la fois peintre et poète, mais surtout grand adepte du bouddhisme Chan (Zen pour les japonais). Wang Wei a inauguré la voie de la peinture « impressionniste ». Reflet du mysticisme et de la méditation, caractéristiques de l'idéologie philosophique Chan, ce style de peinture est progressivement devenu l'idéal suprême de l'esthétique.

François Cheng, écrit à propos de cette peinture:

*C'est faute de mieux que nous nous sommes servi de l'adjectif « impressionniste » pour qualifier la troisième tendance majeure de la peinture des T'ang. Il s'agit en effet de ce style qui vise d'abord à saisir les tonalités d'un paysage dans leurs infinies nuances, à capter les vibrations secrètes des objets baignés par les invisibles « souffles » dont*

---

<sup>144</sup> 费穆, 《关于旧剧电影化的问题》, 1942, 《百年中国电影理论文选, 1897 - 2001》, 上册, 丁亚平主编, 北京: 文化艺术出版社, 2002, p 291。

FEI Mu, Questions à propos de l'évolution du film d'opéra traditionnel. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol.I) / ed. par DING Yaping, Beijing: Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 291.

*l'univers est animé. Ce que cherche à traduire cette peinture est en réalité un état d'âme dans la mesure où elle est toujours le résultat d'une longue méditation.*<sup>145</sup>

Par une coïncidence singulière, François CHENG prend le même mot que FEI Mu, "impressionniste", quand ils discutent de la peinture chinoise. Bien sûr, la peinture chinoise dont les deux auteurs parlent est « l'œuvre d'esprit divin » (*shen-pin* en chinois). Elle fait déjà partie du monde mental des lettrés et des artistes et se retrouve dans leurs œuvres, et reflète le fond d'idéologie philosophique du bouddhisme Chan qui est derrière la conception chinoise de l'esthétique. Le mot "impression" décrit dans une mesure convenable la notion de "combinaison du vide et du plein"<sup>146</sup> caractéristique des arts visuels chinois, ou comme le déclare Fei Mu, de l'artificial peut résulter le sentiment d'authenticité. Cette formalisation radicale vient de l'immense intérêt que Fei Mu porte à l'esthétique pour ses recherches en art cinématographique.

FEI Mu se réfère à la peinture chinoise pour aborder la connaissance de l'opéra traditionnel ; avec la peinture, l'opéra chinois et le cinéma ont en commun un lien avec la culture d'un peuple :

*"Un rôle sur scène est entièrement différent du portrait qui a été écrit, c'est un portrait peint, c'est une œuvre d'art, ce n'est plus le corps d'un homme. Le maquillage du visage de l'acteur et le rôle du vieil homme à la longue moustache de viennent des éléments importants de la représentation artistique. Ce n'est pas seulement sur la scène de l'opéra que cette transformation doit se produire, mais au cinéma cette rupture est le résultat d'un travail difficile."*<sup>147</sup>

Pendant ses années passées en occident, FEI Mu n'a pas étudié la sémiologie, mais à travers ses écrits se révèle son intérêt pour l'étude des signes. L'acteur n'est absolument pas une personne

---

<sup>145</sup> CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p19.

<sup>146</sup> Le sens que dégagent les formes stimule l'imagination. Mais un état poétique ne peut être visualisé que par instants; en conséquence, chaque tentative pour créer à l'écran un « état poétique » doit aussi prendre en considération la nature fugitive de cet état. Pour rendre perceptible un état poétique visualisable, on utilise des images et des formes concrètes (shi). Pour transmettre un état poétique non-visualisable, on doit saisir le sens au-delà des mots et le pénétrer grâce à l'imagination (xu).

<sup>147</sup> 费穆, 《关于旧剧电影化的问题》, 1942, 《百年中国电影理论文选, 1897 - 2001》, 上册, 丁亚平主编, 北京: 文化艺术出版社, 2002, p 291。

FEI Mu, Questions à propos de l'évolution du film d'opéra traditionnel. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol.I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 291.

réelle mais un symbole possédant de nombreuses significations fonctionnelles. Il n'est pas étonnant que plus tard l'occident symboliste adopte l'expression « le monde du symbole » pour décrire l'art classique chinois. Grâce à cette expression forte, la peinture chinoise comme l'opéra chinois font naître dans l'esprit une réelle perception de l'esthétique. C'est à ce niveau que se trouve l'authenticité de l'art.

On peut aussi écrire que la peinture et l'opéra traditionnel chinois ont changé le cinéma, que l'art réaliste est à l'origine de l'ontologie de l'image photographique, et de la même façon transposer le niveau de l'esthétique de la peinture et de l'opéra chinois au cinéma. Fei Mu à de nombreuses reprises tente d'appliquer son principe : " Je répète sans arrêt qu'au cinéma l'image se compose comme une peinture, mais chaque fois j'échoue. Que c'est difficile. "<sup>148</sup> Au début il pensait filmer lui-même les opéras traditionnels chinois, mais son niveau de maîtrise de l'esthétique ne le satisfait pas, et cette question reviendra continuellement. "<sup>149</sup> Ainsi au cinéma le concept important est une forme d'art réaliste, interprétée comme un opéra surréaliste chinois, ce n'est pas l'idée simple de bouger la caméra qui permet d'accomplir cette mission difficile". Comment filmer un opéra traditionnel chinois tout en en préservant l'esthétique, sur ce sujet le réalisateur écrit :

*D'abord le réalisateur voit dans l'opéra de Pékin un drame musical, et décide que le script résultera d'une disposition méthodique de tableaux chantés et dansés. Puis il assimile autant que possible l'essence même du spectacle et l'ingéniosité de la création dans l'opéra chinoise, ce qui conduit à l'apparition d'un style nouveau dans l'art cinématographique. Enfin, au moment de filmer l'opéra, dans l'esprit du réalisateur prend naissance une humeur créatrice et apparaît une image picturale, c'est ce qui est le plus difficile. "<sup>150</sup>*

FEI Mu à propos de la réflexion sur le film de l'opéra, et en réalité sur le cinéma chinois, a réalisé une étude d'une valeur exceptionnelle. Malheureusement nous n'en avons que des rudiments, nous ne pouvons faire que des conjectures et des extrapolations raisonnables. Prenons tout d'abord le premier point, la différence principale entre le film musical et la fiction est que le

---

<sup>148</sup> Idem.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Idem.

but de celui-la est de présenter les scènes de chant et de danse, la trame dramatique n'est qu'un arrière plan qui relie les scènes entre elles et ne constitue pas le corps principal du film. Avec la méthode se basant sur les scènes chantées et dansées pour réaliser un film d'opéra traditionnel, le film doit se focaliser sur la présentation du chanteur ou sur le mouvement du danseur, l'essentiel est ce que l'on entend et ce que l'on voit, approfondir la réflexion cinématographique vise à atteindre une qualité visuelle et sonore unique, et non à développer une œuvre littéraire. Le deuxième point suggère que le cinéma doit traiter l'étude de l'opéra traditionnel comme l'imagination (xu) permet d'établir une relation entre le monde de la réalité et l'art, entre la littérature et les arts audiovisuels, entre un très haut degré du sens de la forme et le symbole du personnage représenté, et ainsi accomplir la narration de l'histoire. Le troisième point concerne les exigences du visuel au cinéma, il vise à ce que le cinéma atteigne le niveau de la peinture. Dans la peinture chinoise les fleurs, les oiseaux et les personnages appartiennent à un univers de symboles qui éveillent en nous de délicieux sentiments d'esthètes, l'usage d'un art spontané a un sens dans la philosophie chinoise. Actuellement quand FEI Mu tourne un film, non seulement dans les films d'opéras, mais de fait aussi dans les films de fiction, il filme avec la philosophie des peintures chinoises. Depuis que Fei Mu a réalisé "Piété filiale" et "Printemps dans une petite ville", nous pouvons constater qu'il y a une part de peinture chinoise dans tout film chinois.

Le premier point suggère que pour le réalisateur les éléments audiovisuels doivent être plus importants que la narration, et Fei Mu recommande d'explorer l'aspect formel du film. Finalement ces deux propositions concernent les exigences au regard de l'esthétique formelle des arts chinois. Fei Mu souhaite que le cinéma chinois ne soit pas simple et naïf et n'imité pas le cinéma d'Hollywood, mais qu'il puisse commencer à se construire à partir des leçons acquises avec l'expérience de la peinture et de l'opéra chinois, qu'il devienne l'univers mental artistique formel des créateurs, qu'il soit le cinéma de la culture du peuple chinois.

FEI Mu pense que pour le cinéma atteindre le niveau de la peinture est extrêmement difficile, nous pouvons observer que dans le cinéma de Fei Mu l'idée de la peinture chinoise est majeure. L'opéra traditionnel est un art théâtral, la peinture et le cinéma appartiennent tous deux à l'espace des arts visuels. En tant qu'art multimédia, le cinéma et le théâtre sont plus proches, mais uniquement depuis que l'image formelle est apparue, le cinéma est devenu plus proche de la peinture. Plus important, dans le formalisme de l'art traditionnel, par rapport à l'opéra le statut de

la peinture est plus élevée, la théorie sur la peinture plus mature. En conséquence, dans sa réflexion sur le formalisme esthétique de l'opéra filmé, Fei Mu pense naturellement à utiliser la peinture comme passerelle. En même temps qu'il poursuit sa réflexion sur l'esthétique dans le film d'opéra, il mène la même réflexion sur le film de narration.

### 2.1.2 Dé-théâtralité

Par rapport à la forme de la narration dans le cinéma, Fei Mu n'adhère pas à la méthode d'Hollywood. Il porte beaucoup d'intérêt aux sensations simples et naturelles, ceci est le deuxième point important de son combat pour l'esthétique cinématographique. Il s'agit du concept de "dé-théâtralité". Au moment du film "Mer de neige parfumée" (1934), Fei Mu fait le bilan et écrit " J'ai un préjugé, je pense que le théâtre et la littérature se sont déjà réciproquement différenciés, et avec celui-là est apparu un formalisme de l'art indépendant et un mature. Le cinéma a pu se séparer plus tôt de la forme théâtrale, et devenir une forme artistique indépendante"<sup>151</sup>. Selon le réalisateur, l'élément déterminant qui a permis au cinéma de se séparer du théâtre est le concept de narration. Dans son travail de création cinématographique il s'est obstinément appliqué à éviter toute forme présentant un " point signifiant de théâtralité ", et à utiliser un style semblable à celui de la vie ordinaire. Il reste attentif et sensible à la simplicité et au naturel. Il explique qu'après avoir insisté particulièrement sur la psychologie des personnages et créé une ambiance, le réalisateur accroche l'émotion du spectateur, c'est la caractéristique formelle de "dé-théâtralité" au cinéma. Pour les cinéastes des années 30, ce point de vue représente une importante rupture pour l'esthétique, difficile à accomplir. FEI Mu explique que le film "Mer de neige parfumée" est un essai qui inévitablement pourra paraître naïf.

Dans un article *Parler de l'air* en 1934, FEI Mu exprime sa pensée sur un principe de formalisme au cinéma, il écrit :

*Je pense personnellement que si le cinéma veut saisir le spectateur, il faut que celui-ci soit captivé par l'ambiance du film. Pour atteindre ce but il est nécessaire de créer de* <

---

<sup>151</sup> FEI Mu, Agir en " Bousculant la narration" et en " Suspendant l'idée", 1934. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 214.



*l'air » dans le cinéma. Il existe quatre façons pour cela, la première, en utilisant la caméra elle-même; la deuxième, par l'objet qui est filmé; la troisième, par l'insinuation; la quatrième, à travers le son<sup>152</sup>.*

Les quatre façons dont FEI Mu parle sont liées l'une avec l'autre. Quant à la troisième façon, « par l'insinuation », il s'agit plutôt d'une façon de représentation. Les trois autres sont plus concrètes. Les quatre façons proposées par FEI Mu sont applicables à son idée de l'esthétique au cinéma. Sa réflexion sur la fonction de la caméra inclut le mouvement de la caméra et l'ontologie de l'image cinématographique. L'objet filmé égale le symbole. « En insinuant » est la façon de s'exprimer de la tradition dans la poésie chinoise, et c'est l'objectif que sert le système de *Fu, bi et xing*<sup>153</sup>.

« L'air » dont FEI Mu parle équivaut au « souffle » utilisé dans les ouvrages de François CHENG. C'est le Shen-yun (résonance divine) et l'état poétique dans le cinéma. Le metteur en scène expose la position artistique du cinéma. Il a l'intention que le film puisse devenir un art visuel, et montrer l'esthétique chinoise dans le niveau le plus haut, comme la peinture chinoise.

Bien que FEI Mu effectue ses recherches sur l'esthétique à certains moments jugés inopportuns, et fasse l'objet d'importantes critiques, infatigablement il ne cesse jamais ses travaux. Aujourd'hui, *Le printemps dans une petite ville* (1949) est devenu un classique du cinéma chinois, les critiques du monde entier s'accordent pour reconnaître que c'est un grand film, mais à son époque Fei Mu était seul, rejeté par le peuple et par le monde du cinéma. En réponse aux nombreuses critiques sur son film, Fei Mu répondit honnêtement :

*Pour représenter de sombres sentiments, j'utilise une construction de plans-séquences dans une attitude de "d'é-théâtralisation" pour la narration (sans technique)*

---

<sup>152</sup> FEI Mu, Parler de « l'air », 1934. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 216.

<sup>153</sup> On peut trouver l'origine des procédés artistiques dans la poésie chinoise dans "*Classique de vers*". MAO Chang, au début de la dynastie de Han (II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) a créé des termes pour ce système de représentation : le *fu* (procédé narratif, décrire), le *bi* (comparaison) et le *xing* (allégorie, incitation). C'est la rhétorique de la poésie et, en même temps, c'est la grammaire de la langue dans la poésie.

*particulière), je fais un essai audacieux et présomptueux. Sur la pellicule le résultat est excessivement oppressant.*<sup>154</sup>

Dans sa réponse, il apparaît que c'est une conception du cinéma chinois qui s'approche de l'esthétique du cinéma moderne<sup>155</sup>. L'utilisation fréquente de plan-séquence et la technique narrative de « dé-téâtralisé » (ou "ralenti" avec le vocabulaire de FEI mu) est la base d'une méthode de production d'un art cinématographique moderne. Après la deuxième guerre mondiale la théorie du cinéma d'André Bazin devient le fondement de l'esthétique du cinéma moderne, avec une nette différenciation par rapport au cinéma hollywoodien, et s'impose comme base théorique de l'art cinématographique européen. Pour Bazin le cinéma doit être la représentation d'un monde réel. La réalité du monde peut sans doute être écrite à la manière d'un documentaire, mais elle peut aussi refléter la réalité d'un monde imaginaire. Au regard de l'esthétique chinoise, cette authenticité peut se traduire par l'expérience d'un sentiment esthétique intérieur. Après avoir vu les films *Piété filiale* et *Le printemps* dans une petite ville de FEI Mu, Bazin se consacre aux films dont l'expression est celle de la réalité et à l'authenticité du monde de l'esthétique traditionnelle chinoise. Relativement à ce style de films, par rapport au cinéma occidental, les films chinois ont un sens plus profond, ils sont le miroir de l'esprit du peuple chinois et de son plaisir d'apprécier l'esthétique traditionnelle.

Pour faire suite à cet exposé, la peinture chinoise traditionnelle a eu une importante influence sur le cinéma de Fei Mu, elle a été source d'expérience pour le réalisateur et objet de référence en tant que modèle de vision cinématographique. Le style que poursuit Fei Mu est l'antithèse du style hollywoodien, il est beaucoup plus proche du cinéma contemporain. Il pense que le cinéma doit se différencier du théâtre, acquérir une identité d'art indépendant, ne pas s'exprimer dans un mode théâtrale, mais être semblable à une peinture en miroir de l'âme humaine. Ses réflexions sur la " dé-théâtralité " du cinéma et sur la peinture chinoise sont liées, la voie vers la "non-narration" du cinéma est un changement qui nécessite le passage par un modèle de portrait pour exprimer sentiments et ambiance. En général, l'objet filmé dans le cinéma est semblable à celui de peindre,

---

<sup>154</sup> FEI Mu, Agir en « Bousculant la narration » et en « Suspendant l'idée », 1934. *Anthologie de la théorie chinoise de cent ans de cinéma, 1897-2001*(vol.I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 373.

<sup>155</sup> Le cinéma moderne est une conception dans l'histoire du cinéma qui se distingue du cinéma classique.

il faut avoir la fonction significative de *Yi-xiang*<sup>156</sup>. D'après la théorie occidentale, on peut dire qu'il faut fonctionner comme le "symbole visuel". On peut ainsi voir que la recherche incessante de Fei Mu pour une formalisation du langage cinématographique a conduit à la production de films typiquement chinois.

---

<sup>156</sup>*Yi-xiang* (意象, image d'âme) et *Yi-jing* (意境, image de paysage). *Yi-xiang* est l'intermédiaire qui est née dans la poésie grâce au système de *Fu, bi, xing* et le symbolisme, et à travers lequel on peut atteindre le *Yi-jing*. On peut dire que dans l'imagination esthétique ou l'état poétique, *Yi-xiang* (意象) est le symbole, tandis que *Yi-jing* (意境) est le paysage qui se crée dans l'esprit.

## 2.2 La femme dans la peinture: étude sur la femme comme symbole visuel dans *Piété filiale*

En ce qui concerne l'image de la femme dans le cinéma muet chinois, ce sont certainement les rôles féminins qui sont interprétés par Ruan Ling Yu, Hu Die et Li Lili qui sont les plus célèbres. Elles ont de forts caractères, et leurs histoires tragiques et compliquées laissent une impression profonde. Mais parmi les films muets chinois dont nous disposons, dans *Piété filiale* (1935, "Tian Lun" en chinois, déjà traduit par "La chanson de Chine, The Song of China ") l'image de la femme possède néanmoins un caractère pictural dont les traits ne sont pas figés et dépendent du maquillage que choisit FEI Mu parmi son univers cinématographique. En disant qu'avec le film *Piété filiale* FEI Mu essaie de créer une fable visuelle sur les vertus de la tradition chinoise, ce sont les personnages féminins qui assurent les fonctions des symboles visuels les plus importants de cette fable. Ceci est très différent pour les autres images de femme données dans les autres films muets chinois.

*Piété filiale* est le seul film qui nous soit resté de sa filmographie en cinéma muet c'est maintenant la plus ancienne de ses œuvres qui nous soit possible d'étudier. Parmi les productions, un film a été signé par le patron du studio *Lian Hua* nommé LUO Ming You, Fei Mu a été le deuxième réalisateur, mais les historiens de l'histoire du cinéma experts en cinéma chinois jugent que FEI Mu est le seul réalisateur de génie. Le maître LUO Ming You était en même temps un homme d'affaires, il ne s'engageait pas totalement dans son travail de réalisateur, il considérait que ses activités commerciales étaient plus importantes. C'est le 21 juin 1936 à Hollywood aux Etats Unis que le théâtre *Four Stars Theater* montre un film au public pour la première fois, c'est le premier film chinois exporté aux Etats Unis, et c'est le premier film projeté à Hollywood, on peut dire que c'est le film dont la Chine est la plus fière dans les années trente. Le film dont nous disposons est une copie de la version américaine, elle était déjà incomplète, il ne reste que 45 minutes de film; la première partie est à peu près complète, mais à partir du moment dans l'histoire où la jeune fille quitte la maison familiale, le film est relativement très endommagé.

FEI Mu dit que les personnages de l'opéra et de la peinture ne correspondent pas à des personnages réels, mais à des impressions, à des symboles artistiques, et que le cinéma doit porter

cette idée à un plus haut degré. Pour FEI Mu cette recherche pour "sortir de la théâtralité" est plus mature dans *Piété Filiale* que dans *Flocon de Parfum*, le caractère symbolique de l'expression cinématographique est plus marqué. Pour la narration de l'histoire de ce film, le modèle hollywoodien de synopsis a totalement été abandonné, Comme le dit le réalisateur, cette théâtralité caractéristique a été rejetée, et de fait son travail cinématographique s'oriente vers une expression artistique indépendante. Plutôt que d'estimer, à partir des images et du montage, que *Piété Filiale* est un film classique, ne vaudrait-il pas mieux dire que c'est un film se rapprochant du modèle contemporain MTV. Le développement du film n'est pas une histoire, mais la description du statut du personnage dans son cadre de vie, ou dans un monde de symboles pris comme objets esthétiques.

L'histoire de *Piété Filiale* tourne autour de la vie d'une famille, il y est fait l'éloge du bon fils empli de piété filiale et de la morale traditionnelle. Les personnages féminins principaux présentés sont la mère, la belle fille et la jeune fille. Les femmes s'expriment pour montrer ce qu'est la morale traditionnelle, et sont l'objet esthétique visuel du film. L'article parle aussi du personnage d'une prostituée qui apparaît uniquement dans quelques plans, pour montrer la diversité de l'image de la prostituée dans le cinéma chinois muet. Cet article s'intéresse principalement à l'apparence visuelle des personnages symboliques. La deuxième partie du film a presque entièrement été perdue, une autre image féminine apparaît, mais il ne subsiste que quelques séquences filmées de la belle fille du petit fils, et il n'est pas possible d'en faire une analyse.

### 2.2.1 La mère

La tradition et la morale chinoise édictent que la conduite éthique d'une mère se résume à être une bonne épouse et une bonne mère. "Piété Filiale" reprend donc cette posture symbolique traditionnelle pour la mère. Quand elle apparaît à l'écran au début du film, elle est encore une jeune mariée, son mari s'en va pour un long voyage, elle reste seule à servir le grand père couché et malade, et à s'occuper de deux jeunes enfants. Le jugement le plus important sur sa conduite exemplaire est donné par le grand père mourant, devant le mari celui-ci lui adresse des louanges : "Tu es l'épouse parfaite de mon fils, et la mère parfaite des enfants". Le rôle de la mère est tenu

par LIN Chuchu, deuxième femme de LI Ming Wei<sup>157</sup>. Quelques années avant elle avait joué le rôle d'une jeune femme, ensuite un rôle spécial de mère avait été créé mieux adapté à son âge. Ce rôle féminin dans le film est représentatif de son œuvre, c'est l'image standard et typique "de l'épouse vertueuse et de la mère aimante et attentive à la bonne éducation de ses enfants".

La mère représente le rôle féminin, dans les représentation picturales ces rôles sont inférieurs aux rôles masculins, tout ceci étant en accord avec la tradition et le statut des femmes chinoises dans la maison. Dans les plans 1 et 2, le père et le fils sont en avant, la mère est au second plan. Lorsqu'il y a une présentation de l'image de la femme, il y a toujours des enfants autour d'elle. Au début, elle élève seule deux enfants, plus tard le fils se marie mais celui-ci et son épouse gaspillent l'argent sans compter, et elle, encore, s'occupe des langes de son petit fils. Dans la plupart des séquences où elle est présente, elle s'occupe de ses enfants ou de son petit fils. Lorsqu'elle apparait à l'écran, elle porte deux petites filles, elle se tient devant le lit du grand père malade. Dans l'image 1, elle porte tendrement son jeune petit fils et se tient au côté de son mari. Dans l'image 2, le petit fils est déjà grand, elle est encore à côté. On peut voir que la morale traditionnelle s'appuie sur l'image de la femme bienveillante et laborieuse.



Plan 1



plan 2

---

<sup>157</sup> LI Minwei est nommé comme le père de cinéma Hongkong, En 1913 ( ou 1914), le premier film de fiction à Hongkong *ZHUANG Zi (Tchouang-tseu) éprouve sa femme*, est tourné par LI Minwei dans le studio Huamei<sup>157</sup>. C'est un studio créé à Hongkong par la famille de LI Minwei sur la demande et avec l'aide financière du studio *Yaxiya*, créé par le commerçant américain Benjamin Brodsky. Le film fait naître la première actrice chinoise YAN Shanshan, la première femme du réalisateur LI Minwei. LI Minwei est le directeur de studio *Lian hua* des années trente à Shanghai. LIN Chuchu est sa femme après YAN Shanshan.

La mère a un regret, son fils et sa belle fille courent après l'aisance mais n'aiment pas le travail, ne s'occupent pas des petits enfants et n'ont aucune piété filiale envers leurs parents. Dans la deuxième image la scène expose dans une certaine mesure une situation opposée entre le père et le fils. Le père a passé sa vie dans un modeste village, son fils et sa bru rêvent d'une vie dans l'opulence de la ville. Le fils s'adresse à son père, le petit fils doit être conduit à la ville. A gauche de l'image, on ne voit qu'une partie du profil du fils, à droite le père est de face, il occupe un relativement grand espace. Dans cette perspective, les deux hommes, forment un bloc, et paraissent réussir à faire obstacle à quelque chose de cacher, le mari et le fils sont devant l'espace de la mère. Bien que la mère soit au milieu de l'image, les corps des deux hommes font barrage, la mère paraît encore plus faible et petite. Elle ne peut pas s'opposer au fils ni au père, elle ne peut qu'avec angoisse regarder le départ du fils. Au côté de la mère, le petit fils paraît bien petit et faible, le tableau montre que c'est la dernière extrémité de la situation. La mère sait que le moment est venu du départ du fils, elle est extrêmement angoissée pour l'avenir de son petit fils. Elle tient son petit fils la tête contre elle, il ne pourra plus venir tout seul se blottir vers elle, elle a peur de ne plus le voir. Plutôt que d'avouer que son angoisse vient du départ de son fils, elle préfère dire que la séparation d'avec son petit fils en est la cause. Bien que le fils et la bru n'aient pas de piété filiale, et que maintenant il faille partir loin, la mère, résignée, ne dit pas un mot. Par rapport à l'image de l'homme "strict et sévère" du père, elle représente le symbole de la douceur et de la patience, elle représente la norme de la morale chinoise traditionnelle pour l'image de la femme parfaite.

### 2.2.2 La belle-fille

Dans le film, la belle-fille a un rôle opposé et négatif, elle est à l'origine du dysfonctionnement harmonieux de la famille. L'image 3( voir plan3) est la première apparition à l'écran de la belle-fille, elle regarde par la fenêtre son mari qui flirte avec une prostituée, la colère apparaît sur son visage, elle s'en va furieuse. Dans l'image 4 (voir plan 4), suivie par la caméra elle a traversé la foule pour aller faire la morale à la face de son mari, et elle lui pince l'oreille pour l'obliger à quitter le banquet. Dans le film il n'y a pas de plan de l'intertitre, l'usage de deux plan permet d'évoquer qu'il s'agit de l'image d'une femme cruelle et démoniaque. Il est important de noter ici

que le concept est apporté par une subtile composition créée grâce à l'emploi de deux images. Regardons d'abord l'image 3, sur un fond délicat et gracieux de claire-voie, la belle-fille apparaît dans une lumière contrastant avec le cadre en bambou de la fenêtre. La fenêtre de bambou dans l'avant-plan et l'arrière-plan évoque une beauté classique qui peut laisser penser qu'il s'agit du boudoir d'une jeune mariée. Mais l'apparente ambiance exquise est incompatible avec l'expression féroce de son visage. Regardons de nouveau l'image 4, le premier plan établit un contraste avec des feuilles de lotus dans une jarre, dans le plan-milieu on voit le mari et un compère en train de plaisanter avec une prostituée, dans le plan arrière il y a un mur avec une petite fenêtre. Soudain, l'épouse apparaît venant du côté droit de l'image, elle attrape et tord l'oreille de son mari, donnant à la scène une tonalité de comédie.

Bien que le propos soit la fureur de l'épouse, l'image est réalisée avec une très grande esthétique ; cette esthétique de l'image est une caractéristique constante pour tout le film. Pour la composition de l'image, les deux plans distinguent clairement l'espace entre l'avant-plan, le plan-milieu, et l'arrière-plan, ce qui donne plusieurs degrés d'émotions dans les images, et apporte plus de profondeur de champ à l'image. En outre, le réalisateur est très attentif aux objets filmés, la petite fenêtre en hauteur, le bambou devant la fenêtre et la feuille de lotus, dans l'esthétique traditionnelle chinoise, tout cela a un parfum de romantisme et d'harmonie. Enfin, dans l'image 4 le réalisateur choisit des mouvements de caméra horizontaux pour filmer toute la scène, avec la parfaite technique du caméraman renommé Huang Shao Fen, ainsi apparaît devant nos yeux un mouvement du cinéma qui ressemble au regard de « you <sup>158</sup> » dans la peinture chinoise.

La noirceur du contenu et la beauté formelle de l'image forment un criant contraste. A partir de ce point on peut dire que le réalisateur n'a pas de critique fondamentale à l'encontre de la belle-fille, mais qu'elle représente un autre aspect du symbole de la femme. La mise en scène de la bru avec ses sombres pensées devant la quadrillage de la fenêtre prend une forme métaphorique. Plus loin, quand l'épouse s'ennuie dans sa vie quelconque dans le petit village et ne pense qu'à quitter la demeure des beaux parents pour aller vivre en ville, le réalisateur reprend la composition avec la fenêtre. Regardons maintenant l'image 5, l'épouse est debout derrière la fenêtre, derrière elle se

---

<sup>158</sup> You, 游, c'est à dire vagabonder, un mot principal dans l'esthétique de la peinture chinoise. Une peinture chinoise doit inviter le regard à vagabonder entre les formes peintes, les vides et les détails.



tient le mari. Les deux sont légèrement de côté, les expressions sont fermées et froides, devant eux le cache partiel de l'image par la structure quadrillée de la fenêtre fait particulièrement ressortir l'expression de leurs visages. Comme d'habitude le réalisateur ne fait pas de détour, il reste droit et inflexible, tel une statue de pierre il nous demande d'être sensibles aux sombres et tristes sentiments de l'épouse puisque ceux-ci résultent des contraintes de sa vie quotidienne. Le cadrage de cette image nous donne une impression fortement asphyxiante.

La belle-fille en tant qu'épouse, est perfide envers son mari; en tant que belle-fille elle ne fait pas preuve de piété filiale pour le grand père; en tant que mère elle ne s'occupe pas de ses propres enfants et de plus n'apprécie que le plaisir et le confort; en tant que belle-sœur elle est la cause du désastre du mariage de la jeune fille de la famille; finalement la jeune fille est abandonnée par son mari. En résumé de l'histoire de la deuxième partie du film, il s'agit d'une belle-mère malfaisante qui maltraite la femme de son fils. Comme elle n'a pas respecté scrupuleusement les règles qui définissent les responsabilités traditionnelles des femmes, elle a brisé toute une famille. On peut donc dire qu'elle représente l'opposé de l'image idéale de la femme, qu'elle est l'antithèse de l'image de la femme "épouse vertueuse et mère aimante et attentive à la bonne éducation de ses enfants". A la fin du film, la bru et le fils changent, ils rentrent au village natal et font leur devoir de piété filiale auprès des parents, mais comme une grande proportion de seconde partie du film est détériorée, il est impossible de savoir et d'expliquer ce qui est arrivé et a provoqué le changement. Cette sorte de fin doit être l'aboutissement d'une morale idéale, en espérant que la bonté puisse vaincre le vice, et finalement ramener l'harmonie.



Plan 3



plan 4



plan 5

### 2.2.3 La jeune fille

L'image de la jeune fille est en troisième position, c'est une image changeante, elle reflète l'évolution de la jeune fille qui est en train de mûrir. La deuxième partie du film est trop abîmée, il ne nous est pas possible d'analyser pourquoi son mariage est un échec. Dans la première partie du film on ne peut qu'entrevoir qu'une charmante jeune fille qui quitte sa maison en fuyant, ensuite l'image la montre d'un seul coup plus âgée. Quand on la voit adulte pour la première fois, elle apparaît sur le lit d'un boudoir. Voit l'image 6, elle regarde sa mère qui est venue lui rendre visite et lui parle, et elle console sa mère qui est triste à cause de sa belle-sœur.

C'est l'image d'une jeune fille allongée dans sa chambre, elle a un visage innocent à l'expression sereine, elle représente le modèle d'une jeune fille délicate et charmante étendue sur son lit, mais elle nous donne l'impression d'une sorte d'état maladif. Elle change au moment du banquet pour l'anniversaire de son père, car un jeune homme la flatte, et soudain elle s'éveille à l'amour. Dans l'image 7, sous le regard intéressé du garçon elle éprouve du plaisir, mais elle reste timide. Les ornements dans ses cheveux et la fleur de pivoine sur sa poitrine mettent en valeur son joli visage, la richesse et la splendeur de ces ornements laissent penser qu'elle n'est plus la jeune fille innocente, et qu'une romantique histoire d'amour peut s'épanouir. Sous l'œil de la caméra apparaît le moment précis où le changement se produit et où elle passe d'un aspect maladif à une beauté rayonnante. Le réalisateur sans autre détour nous demande d'être capable de ressentir cette expérience universelle de l'éveil d'une jeune fille.

Les parents refusent la demande en mariage que fait le garçon, la jeune fille reçoit le soutien de sa belle-sœur, puis elle décide de fuguer. Dans l'image 8, elle quitte la maison sous l'œil de la caméra. Derrière le quadrillage de la fenêtre, elle recule doucement, fuyant avant l'arrivée des parents, finalement elle atteint la porte et sort. A ce moment, le plan utilisant l'image de la silhouette de la jeune fille derrière la fenêtre il y a une métaphore avec la belle-sœur, derrière les croisées de la fenêtre la jeune fille a une expression effrayée et dure, totalement différente du visage doux et charmant des images précédentes. Les croisillons de la fenêtre font comme une toile d'araignée qui la recouvre, c'est le reflet du conflit qui occupe son cœur. Le réalisateur fait faire à la caméra un travelling droit horizontal en suivant le mouvement de recule de la jeune fille,

ce qui donne un goût de mystère imprévisible, et procure psychologiquement au spectateur la sensation que la scène s'étend dans la durée. Avec cette forme de composition esthétique pour traiter la fugue de la jeune fille, le réalisateur semble suggérer que sa fuite ne sera pas couronnée de succès, qu'elle s'en va vers une destinée misérable, rejetée par son mari.

Le réalisateur fait une description du processus du changement des sentiments de la jeune fille de façon immédiate et directe, il n'y a pas d'histoire élaborée, il choisit seulement quelques moments cruciaux, et expose les images des changements visuels de la jeune fille. Même si on ne peut pas parler de la façon dont la jeune fille a changé, du début à la fin elle est jolie, elle ressemble à un modèle pour la peinture, elle reste modeste, ainsi elle représente le symbole de la jeune fille.



Plan 6



plan 7



plan 8

#### 2.2.4 La prostituée

Dans le film il n'y a que quelques images de la prostituée, c'est un personnage secondaire, cependant son analyse est très intéressante. Dans tous les films préservés d'avant 1949, particulièrement les films muets, toutes les images de prostituées sont fortement imprégnées de l'idéologie de l'époque. La prostituée est le reflet d'une ancienne société nauséabonde, c'est la femme d'une classe sociale très opprimée. Aussi la prostituée devient le symbole de la misère de l'ancienne société. Elle ne peut pas faire apparaître au spectateur de plaisir esthétique. Mais dans

"Piété filiale", malgré tout la prostituée n'est pas touchée par cette idéologie, elle apporte au banquet une ambiance plus festive. L'image 9 est la scène du banquet du mari, la fleur de lotus contraste avec la prostituée qui flirt avec les hommes, si son visage n'exprime pas une tragique amertume, elle n'affiche pas non plus de sourire forcé. Elle apparaît déjà dans l'image 4 prise pour l'analyse de la belle-fille, le mari et son ami rivalisent pour la séduire, elle se penche vers le mari, c'est à ce moment que la belle-fille surgit réprimandant son mari. Comparé à la violence de la belle-fille, l'image de la prostituée donne une meilleure impression. Nous ne pouvons pas imaginer qu'elle se comporte comme une prostituée, elle apporte seulement une touche de beauté esthétique, comme la fleur de lotus devant la caméra.

C'est la particularité de l'image de la prostituée dans "Piété filiale". C'est un personnage qui intervient comme symbole visuel. Ce qu'elle nous apporte est un spectacle esthétique, ce n'est pas le reflet de la misère du monde réel. En raison de la formalisation du point de vue esthétique, le réalisateur abandonne la présentation de la laideur de la vie réelle. Cette recherche de l'esthétisme se manifeste plus clairement sur l'image de la prostituée.



Plan 9

En résumant les analyses des quatre images de la femme à travers *Piété filiale*, on peut voir que le réalisateur utilise deux moyens essentiels pour montrer les caractères des personnages. Le premier s'appuie sur des méthodes visuelles qui permettent de développer le caractère principal du personnage, cela donne au film un haut degré d'émotion formelle et d'idée symbolique. Les personnages du film ne sont pas décrits avec les contradictions qu'entraîne l'artifice de l'art

dramatique, c'est la technique du visuel cinématographique qui permet de développer la psychologie des personnages. Nous pouvons analyser le caractère et la psychologie des personnages à travers la représentation de l'image, sans beaucoup d'aide de l'histoire. C'est une caractéristique du pouvoir de l'image dans le film de FEI Mu. Parmi les films chinois muets préservés, c'est un cas très rare que n'ont pas pu atteindre d'autres réalisateurs.

Le second est une recherche formelle de l'esthétique à travers le spectacle donné par le film, le réalisateur n'a pas un propos sur le vice et la vertu mais sur l'influence de l'impression esthétique. Même dans les scènes où la belle-sœur se montre "féroce", le réalisateur est particulièrement attentif à l'aspect harmonieux et esthétique du tableau. Dans le film, le moment où la jeune fille quitte la maison marque un important basculement de la morale traditionnelle, mais là encore le réalisateur n'apporte pas de jugement moral sur le personnage, et il utilise la métaphore du quadrillage des croisées de la fenêtre dissimulant partiellement l'image pour montrer que psychologiquement la jeune fille est déjà tombée dans un piège. La belle-fille comme la jeune fugueuse possèdent toujours à l'image une parfaite tenue esthétique.

On peut voir que FEI Mu ne veut pas exposer la réalité, ou on peut dire qu'il abandonne les règles classiques de narration, et il ne veut pas critiquer les côtés bons ou mauvais des personnages, ni se placer au niveau des valeurs du bien et du mal. Le propos du réalisateur est de montrer que dans cette fable universelle les symboles représentés par les quatre personnages ont des sens très différents. Dans son langage ils agissent comme des marionnettes, comme des esprits démoniaques, ce ne sont pas des êtres humains réels. "Piété filiale" est un film de style symbolique. FEI Mu avec sa maîtrise académique de la représentation et la parfaite technique photographique de l'opérateur HUANG Shaofen nous entraîne dans une composition symbolique d'une beauté universelle pour nous montrer le haut degré esthétique de ces quatre portraits.

## Chapitre V : La « tradition » du cinéma chinois

Nous avons indiqué clairement dans l'introduction de la thèse que l'intention d'étudier le système de représentation du cinéma chinois muet vient d'une question du mémoire que l'auteur a consacré à un cinéaste chinois contemporain JIA Zhangke. Pour cette étude des recherches ont été faites sur l'importance de ses films en ce qui concerne la modernisation du cinéma chinois, un des sujets principaux dans le cinéma chinois depuis le début des années quatre-vingt. Plus intéressant, l'auteur a découvert la particularité de la représentation cinématographique, à la fois « moderne » et « traditionnelle », dans les films de JIA Zhangke. C'est sur les définitions de « modernité » et de « tradition » du cinéma chinois que l'auteur n' a pas pu trouver de réponse assez claire dans les études existantes sur le cinéma chinois. Il reste de nombreuses questions sur la modernisation du cinéma chinois. Puisque ni les cinéastes chinois, ni les critiques n'ont pas suffisamment réfléchi sur la « tradition » du cinéma chinois, comment peut-on définir la « modernité » du cinéma chinois ?

Les études consacrées sur le cinéma chinois muet n'ont pas trouvé le style formé qui peut être nommé comme la tradition du cinéma chinois. Pourtant, on a trouvé la tentative d'intégrer l'esthétique chinoise dans le cinéma chez des cinéastes comme FEI Mu, SHI Dongshan et BO Wancang dans les films muets des années trente. Dans le dernier chapitre de la thèse, on continue à étudier le développement de cette tendance dans les films chinois des années quarante et les films d'opéra traditionnel après 1949. Pour connaître la particularité de cette tendance esthétique dans le cinéma chinois, on introduit ensuite la théorie générale de l'esthétique chinoise à travers la « poésie », et les études sur l'esthétique traditionnelle au domaine du cinéma. Après avoir défini la « tradition » du cinéma chinois depuis l'époque du muet, on discute sur la question de la « modernité » dans le cinéma chinois depuis la fin de la Révolution Culturelle jusqu'à présent.

## **I L'opéra chinois et le cinéma chinois**

Le cinéma chinois est influencé par le cinéma hollywoodien depuis l'époque du cinéma muet, base du langage cinématographique chinois. Pourtant, il faut remarquer que le cinéma chinois a trouvé son propre caractère grâce à l'imitation de ce cinéma hollywoodien, comme l'avait fait le cinéma japonais. À travers la recherche des films muets des années trente, nous découvrons que la plupart des films commerciaux chinois sont à la hauteur du cinéma américain de l'époque, comme ceux de WU Yonggang et de SUN Yu. Des réalisateurs comme BO Wancang, SHI Dongshan, ZHU Shilin tentent d'intégrer la poétique chinoise dans le cinéma. FEI Mu est un homme qui possède une connaissance précise à cet égard. Il commence à explorer l'intégration de l'esthétique chinoise dans la création cinématographique afin de créer une culture nationale du cinéma chinois. Malheureusement, on ne dispose que de très peu de copies des films muets ou parlant des années trente. Cela nous enlève la possibilité d'étudier le style acquis chez certains réalisateurs et de faire une définition temporelle précise sur l'évolution du langage cinématographique chinois. Afin d'avoir une connaissance sur l'influence de l'esthétique chinoise dans le cinéma et l'établissement d'une culture nationale, nous ajouterons deux objets d'études, le cinéma parlant classique chinois des années 40 et le cinéma d'opéra traditionnel depuis 1949.

L'étude du cinéma classique des années quarante fait partie de la recherche des réalisateurs du cinéma muet, dont la plupart continuent à produire des films parlant et à perfectionner professionnellement leur technique. En analysant les films des années quarante, on pourrait avoir une idée claire sur la manière d'affecter au cinéma chinois les trois tendances esthétiques des années trente, c'est-à-dire, le cinéma théâtralisé de ZHENG Zhengqiu, le cinéma hollywoodien de SUN Yu et de WU Yonggang, le cinéma classique de FEI Mu et de SHI Dongshan. Plus remarquable, on pourrait prouver que le cinéma chinois se forme un style particulier en comparaison du film hollywoodien dans le début des années quarante.

L'analyse des films d'opéra chinois nous permet de faire une comparaison entre le cinéma d'opéra et le cinéma narratif, d'envisager les effets de l'opéra dans le cinéma. Vous verrez comment les réalisateurs chinois dénouent la contradiction entre le cinéma réaliste et le cinéma impressionniste, l'un étant l'essence de l'image cinématographique, l'autre le critère de l'esthétique classique chinoise, et nous explorerons enfin la particularité du cinéma chinois narratif par comparaison au cinéma d'autres pays. Le cinéma devient-il la forme artistique pour exprimer des idées et transmettre une philosophie ? Ce sont des questions essentielles à propos de la formation d'une culture particulière du cinéma chinois.

## **1 Le cinéma de l'esthétique classique des années quarante**

De ce peu de films des années quarante qui restent aujourd'hui, nous pouvons trouver deux tendances claires. Le cinéma narratif hollywoodien en est une. Ce sont essentiellement des films en intérieur, qui imitent le film hollywoodien des années quarante par tous ses aspects, par exemple, la narration classique accompagnée d'un montage transparent, des plans avec une grande profondeur de champ, et une mise en scène spectaculaire. Cette tendance incarne l'esthétique hollywoodienne qui considère comme un but, la narration constituée par l'exposition claire du temps et du lieu de l'action, la description des personnages et l'achèvement de l'action. On trouve quelques films de cette tendance, comme *L'éventail de Madame* (*Shao nai nai de shan zi*, dirigé par LI ping qian, 1939), *Vive la femme* (*Tai tai wan sui*, dirigé par SANG Hu, 1947), *Le corbeau et le moineau* (*Wu ya yu ma que*, dirigé par ZHENG Junli, 1949). Il faut remarquer que ces films se servent abondamment des plans champ contre-champ pour représenter le dialogue, contrairement au cinéma muet des années 30 qui rejette l'usage de champ contre-champ. Ce changement traduit que la plupart des films commerciaux des années 40 adoptent la conception spatiale du cinéma hollywoodien et qu'ils affinent leur imitation.

Une autre tendance est incarnée par FEI Mu, BO Wancang, SHI Dongshan ou ZHU Shilin. Ce cinéma englobe l'art scénique, le cinéma hollywoodien et l'esthétique classique chinoise, c'est-à-dire les trois tendances esthétiques des années 30, pour devenir un cinéma commercial unique. Il



ne s'agit pas d'un essai d'artiste, mais plutôt un style de cinéma commercial au niveau du cinéma hollywoodien. Si, chez FEI Mu, la poursuite d'intégrer l'esthétique chinoise dans le cinéma est trop artistique et élitiste, ce n'est pas le cas des trois autres. BO Wancang, SHI Dongshan, ZHU Shilin mettent plutôt l'accent sur la création de films commerciaux. Leur apport principal dans le cinéma des années trente et quarante consiste à intégrer un lyrisme imprégné du goût esthétique classique dans la création du cinéma narratif commercial, et d'associer, d'une manière initiative, la technique narrative hollywoodienne et l'esthétique visuelle chinoise. Nous appellerons cette tendance dans les pages suivantes le cinéma d'esthétique classique chinoise ou le cinéma classique, pour faciliter la présentation.

Les critères esthétiques de ce cinéma commercial se constituant à la fin des années trente deviennent une esthétique mature dans les années quarante. À partir de 1949, les cinéastes émigrés à Hongkong introduisent cette esthétique, qui restera la référence principale du cinéma hongkongais, surtout le cinéma des arts-martiaux, jusqu'en 1978 qui marquera le début de la nouvelle vague. Quant à CHU Yuan, réalisateur de la génération précédente qui attache une grande importance à l'esthétique traditionnelle chinoise, il garde toujours le style (Qi) de l'esthétique classique au cours de la création de ses films des arts-martiaux. En Chine continentale, l'exploration de cette intégration de l'esthétique chinoise au cinéma commercial reste très active de 1949 à la révolution culturelle. Se rendant compte de l'importance de s'inspirer des genres artistiques traditionnels, comme la poésie, la peinture et l'opéra, pour créer une esthétique cinématographique chinoise, les cinéastes obtiennent un résultat fructueux dans le domaine de la création comme dans celui de la théorie. Même si il est interdit de faire des recherches sur l'esthétique traditionnelle pour les cinéastes chinois pendant la Révolution Culturelle, cette conception esthétique continue dans les films modèles d'opéra moderne<sup>159</sup>, dans le cadre du langage cinématographique.

---

<sup>159</sup> Les huit opéras modèles (opéras révolutionnaires) de la Révolution culturelle sont : *La lanterne rouge* (*Hongdeng ji*, 1970), *La prise de la montagne du Tigre* (*Zhiqiu we ihushan*, 1970), *La détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun*, 1971), *Shajia bang* (*Shajia bang*, WU Zhaoti, 1971), *Attaque surprise sur le régiment du Tigre blanc* (*Qixi baihushan*, 1972), *La fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü*, ballet, 1972), *Ode au longjiang* (*Huanghe*, 1972), *La port* (*Haigang*, 1972). A cette liste de huit, on peut ajouter : *La montagne aux azalées* (*Du juan shan*, XIE Tielì, 1974), *La Baie des rochers* (*Pan shi wan*, XIE Jin, 1976) et *Ode au mont Yimeng* (DONG Shanhe, 1976). Pendant plusieurs années, la radio, la télévision, les écrans ont exclusivement diffusé ces œuvres modèles. C'est seulement à partir de 1974 qu'on a pu entrevoir un début de renouveau du cinéma chinois. cf. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p 244.

À cause du manque de sources, nous ne pouvons pas effectuer une analyse systématique sur les réalisateurs comme SHI Dongshan, ZHU Shiling chez qui se traduit cette tendance esthétique. Les films de BO Wancang sont relativement mieux conservés. On trouve aujourd'hui encore des films parlants comme *L'engagement militaire de Mulan* (*Mulan cong jun*, 1939), *La famille* (*Jia*, 1941) (Une mise en scène collective de 8 réalisateurs), *La fille du pêcheur* (*Yu Jia nv*, 1943), *Le rêve dans le pavillon rouge* (*Hong lou meng*, 1944), parmi lesquels *La famille* et *Le rêve dans le pavillon rouge* montrent une maturité artistique. Nous prenons ces deux films comme objet d'étude principal pour faire un bilan des caractéristiques du langage des films qui incarnent l'esthétique classique chinoise.

### **1.1 Plan d'ensemble et plan avec la grande profondeur de champ**

On trouve dans ces films beaucoup de plans d'ensemble qui montrent l'ambiance et les personnages de la scène entière. Selon l'esthétique chinoise, le milieu, de la même importance que les personnages, est la réalisation concrète de l'imagination (xu). Si l'on n'insiste que sur les personnages, on risque d'être trop réaliste et de ne pas pouvoir montrer ce qui est au-delà de la figure humaine. En représentant l'homme dans un milieu, on met les deux en relation rhétorique. La prise de vue de l'environnement nous permet de montrer, d'une part, l'ambiance d'une certaine situation, par exemple, la rivalité entre les personnages, la joie du mariage, etc., d'autre part, le caractère du personnage, par exemple, le caractère de LIN Daiyu, beauté et tristesse sont symbolisés par le bambou, la fleur morte et le livre.

Le plan d'ensemble dispose souvent d'une profondeur de champ, ce qui donne plusieurs degrés d'émotions dans les images. En ce qui concerne la composition de l'image, le cinéma des années 40 favorise, pour briser l'équilibre, l'image horizontale, comme celle de la peinture horizontale sur rouleau. Même pour la prise de vue de bâtiment, on adopte une image asymétrique et horizontale et on essaie de lier le bâtiment et l'environnement sous l'angle de la peinture de paysage. Le plan 1 et le plan 2 ci-dessous, premier et deuxième plan du film *Le rêve dans le pavillon rouge*, montrent le lieu de l'histoire, c'est-à-dire, le portail et la cour intérieure de la maison des JIA. L'intérêt de la composition de l'image du plan 1 consiste à faire des lions en pierre et du portail, qui sont des symboles du pouvoir, le point clé de l'image et à montrer à la

fois le mouvement des valets. Cette composition d'une image asymétrique met en relief la figuration des deux lions en les mettant à l'avant-plan et en linéarité. Bien que le portail se trouve à l'arrière-plan, il est, avec une dimension et une forme prédominantes, le plus haut et le plus grand objet dans l'image et attire naturellement l'attention des spectateurs. Le portail et le lion à gauche constituant le centre de l'image, on met un grand coin de ciel à la droite de l'image pour apaiser la pesanteur de ces deux premiers. Il s'agit ici de la technique de « Liubai » (Vide, laisser un espace blanc) qui permet d'établir l'équilibre dans l'asymétrie. D'ailleurs, le mouvement des personnages se limite à la partie droite de l'image et se déroule d'une manière horizontale. C'est une autre méthode pour établir l'équilibre dans le plan. Le plan 2, qui montre la cour intérieure de la maison des JIA, adopte aussi la composition asymétrique pour montrer les caractéristiques du jardin chinois. Ces images appartenant toutes les deux à une composition du plan d'ensemble et de la profondeur de champ provoquent l'effet de « l'homme au milieu du paysage ».

Le cinéma ne commence à prendre en considération le développement de la profondeur de l'espace et de la composition symétrique qu'à partir des années cinquante. Par exemple, le film *LIN Zexu* tourné en 1959 (par deux réalisateurs ZHENG Junli et CEN Fan) attache une grande importance à la profondeur spatiale et à la symétrie de l'image pour mettre en évidence la grandeur et la solennité du lieu comme le palais ou la résidence officielle. Il s'agit d'une application de l'esthétique classique de l'architecture au cinéma. Le plan 3 représente l'extérieur de la cité interdite, le plan 4 la salle de réunion impériale. Cette composition qui insiste sur la profondeur spatiale et la symétrie de l'image se trouve aussi dans les films hongkongais des années cinquante et soixante, utilisée pour montrer l'espace du bâtiment et faire ressortir la grandeur de la scène. Pourtant, cette composition d'image est un cas particulier dans le cinéma chinois, parce qu'elle met en relief la suprématie du pouvoir et l'ordre du monde humain, ce qui va à l'encontre de l'art de jardin ou de la peinture qui valorise la nature et cherche à briser la pression et la contrainte provenant de la symétrie.

Les images du *Le rêve dans le pavillon rouge* et *LIN Zexu*:



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5

## 1.2 Plans en mouvement

Nous trouvons deux caractéristiques remarquables dans les plans en mouvement des films de BO Wancang. La première caractéristique réside dans le panoramique qui « colle » au mouvement des personnages, la deuxième est le plan en parallèle du quatrième mur de la scène. Le plan en mouvement est souvent d'une grande profondeur de champ et dure longtemps. Le plan de « collage » est très souvent utilisé dans le film *La famille* dans lequel les mouvements des personnages ne sont pas violents et se limitent dans l'espace. La caméra se meut doucement avec le personnage dans l'espace, accompagné d'un travelling horizontal et vertical. Ce procédé qui ressemble à celui de filmer avec une caméra portable permet d'exposer la continuité spatiale et la diversité de points de vue.

Abordons l'analyse du plan en parallèle du quatrième mur de la scène. Sa première fonction consiste à remplacer le montage, en prenant le mouvement ou le dialogue de deux ou davantage de personnages dans un même plan à l'aide du travelling avant ou arrière. Cette mise en scène peut commencer soit en exposant d'emblée tous les personnages soit en suivant un personnage pour arriver à tous les personnages. Les personnages sont souvent alignés horizontalement comme sur la scène. Par exemple, sur le plan 5, l'entrée en scène de WANG Xifeng à l'arrivée de LIN Daiyu, debout au milieu, occupe, avec sa grand-mère maternelle Madame JIA assise, le centre de l'image. Cette mise en scène met en relief la haute place de Madame JIA. A sa droite se trouve le profil de sa belle fille Madame WANG et à sa gauche WANG Xifeng qui vient d'entrer. La caméra suit le mouvement de cette dernière avec un travelling à droite pour l'amener au centre de l'image. Ces quatre personnages sont alignés horizontalement comme sur la scène. Grâce à cette mise en scène, la caméra n'a qu'à se mouvoir horizontalement pour montrer les différents dialogues et gestes dans un même plan. Si l'on veut donner un plan rapproché ou un gros plan au personnage, on peut utiliser le travelling avant. Il suffit d'un travelling arrière pour remettre le plan d'ensemble. Par conséquent, la caméra filme la scène d'une seule traite et garde une continuité spatio-temporelle. En remplaçant le montage, le travelling horizontal provoque un effet de montage dans le plan.

Un autre travelling purement horizontal, une des caractéristiques les plus importantes chez le réalisateur japonais *Kenji Mizoguchi* (1898-1956) a une fonction esthétique. On en utilise

beaucoup dans le film *Le rêve dans le pavillon rouge*. La caméra est souvent parallèle à la chambre, c'est-à-dire au quatrième mur de la scène. En utilisant un plan général accompagné d'un travelling horizontal, le réalisateur conduit les spectateurs avec un point de vue horizontal et continu. Ce point de vue imite celui de la peinture horizontale sur rouleau. L'intérêt de ce travelling consiste à garder la continuité spatio-temporelle de l'image et à créer, ce qui est plus important, l'espace de l'imagination au plan de l'esthétique. On le nomme travelling horizontal décoratif pour faciliter la présentation, car il possède une fonction décorative forte dans le cinéma.

Dans les études des films de l'esthétique classique chinoise des années quarante, on concentre l'attention sur la fonction de plan d'ensemble et le mouvement de caméra de travelling, car ce sont deux caractères remarquables en comparaison des films en style hollywoodien. Le film se référant à l'esthétique chinoise voulait décrire l'histoire de l'homme d'une façon suggestive avec la présentation de l'environnement, il respecte donc la continuité spatio-temporelle dans la mise en scène ; il a l'intention d'imiter la peinture chinoise, art visuel le plus haut en Chine, dans la figure de l'image cinématographique, donc il adopte le travelling comme élément de décoration.

## 2 Études des films d'opéra chinois

Nous choisissons des films d'opéra de la période éclatante des années 50 et 60 et des opéras modèles de la Révolution culturelle. L'opéra de Pékin *La larme de la colline nue* (joué par CHENG Yanqiu et mis en scène par WU Zuguang en 1956) est un exemple du cinéma d'opéra des années 50 et 60<sup>160</sup>. Quant aux opéras modèles, deux films en sont exemplaires, *La lanterne rouge* (*Hongdeng ji*, 1970) et *Shajia bang* (*Shajia bang*, WU Zhaoti, 1971)<sup>161</sup>. Pour l'antithèse du cinéma d'opéra chinois, on choisit le film d'opéra hongkongais des années 70, *La fleur de la princesse* (*Dinv hua*, WU Yuseng, ou John woo, 1976). De surcroît, nous prenons le film d'opéra, *La légende de la vouivre blanche* (*Baishe z huan*, FU Chaowu, 1981) comme un exemple du cinéma d'opéra d'après la Révolution culturelle.

### 2.1 La conception spatiale

Souvent réalisé sur la scène, le film d'opéra se marque visiblement d'empreintes scéniques sur le plan de la mise en scène. Le plan général est beaucoup utilisé pour montrer l'ensemble de l'espace et les mouvements des personnages. Quant à la décoration, on recherche l'impression. Pour le montage des dialogues, on tient compte de l'unité spatiale et on n'interrompt pas l'action ni l'émotion du personnage. Quant à la représentation de l'émotion, l'opéra chinois ne se contente pas d'exposer le geste ou l'expression des personnages. Les personnages sont mis dans un milieu adéquat qui favorise la transmission de l'émotion. Il s'agit des rhétoriques classiques, *fu* (le procédé narratif, description de l'environnement), *bi* (comparaison, antithèse), et *xing*

---

<sup>160</sup> On trouve aussi de bons films des opéras locaux comme par exemple, deux opéras de Yue LIANG *Shanbo* et ZHU *Yingtai* (joué par YUAN Xuefen, mis en scène par SANG Hu et HUANG Sha en 1953) et *Le rêve dans le pavillon rouge* (joué par XU Yulan et WANG Wenjuan, mis en scène par CEN Fan en 1962) et un opéra de Wan *Le couple de déesse* (joué par YAN Fengying et WANG Shaofang, mis en scène par SHI Hui en 1955)

<sup>161</sup> Les huit opéras modèles (opéras révolutionnaires) de la Révolution culturelle sont : *La lanterne rouge* (*Hongdeng ji*, 1970), *La prise de la montagne du Tigre* (*Zhiqu we ihushan*, 1970), *La détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun*, 1971), *Shajia bang* (*Shajia bang*, WU Zhaoti, 1971), *Attaque surprise sur le régiment du Tigre blanc* (*Qixi baihushan*, 1972), *La fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü*, ballet, 1972), *Ode au longjiang* (*Huanghe*, 1972), *La port* (*Haigang*, 1972). A cette liste de huit, on peut ajouter : *La montagne aux azalées* (*Du juan shan*, XIE Tieli, 1974), *La Baie des rochers* (*Pan shi wan*, XIE Jin, 1976) et *Ode au mont Yimeng* (DONG Shanhe, 1976). Pendant plusieurs années, la radio, la télévision, les écrans ont exclusivement diffusé ces œuvres modèles. C'est seulement à partir de 1974 qu'on a pu entrevoir un début de renouveau du cinéma chinois. cf. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p 244.

(allégorie). Il faut montrer l'espace entier pour que les spectateurs puissent connaître les sentiments des personnages. Cette volonté de la continuité spatio-temporelle révèle l'esthétique du cinéma classique chinois.

### 2.1.1 Un espace clos

En vue de ne pas détruire l'esthétique du monde imaginaire, le cinéma d'opéra et l'opéra modèle ne valorisent pas le champ contre-champ. Nous trouvons encore cette tendance dans un film des années 80, *La légende de la vouivre blanche*. Dans les films de l'opéra modèle, on adopte quelques fois une scène réelle stéréoscopique pour créer une véracité visuelle en apaisant l'in vraisemblable de la décoration scénique. Malgré la décoration stéréoscopique, le metteur en scène règle l'angle de prise de vues selon le point de vue des spectateurs devant la scène au lieu d'utiliser le champ contre-champ. Au cinéma d'opéra, il s'agit d'un espace clos impénétrable qui imite la scène.

On trouve néanmoins des innovations dans le cinéma d'opéra hongkongais. *La fleur de la princesse* est un film d'opéra connu dans lequel le metteur en scène cherche à briser l'étanchéité de la scène avec une conception spatiale proprement cinématographique. Comme ce film est tourné principalement dans un lieu réel, le mouvement et l'interprétation des acteurs changent aussi et deviennent plus réalistes moins formels et impressionnistes. Par conséquent, la conception de l'espace filmique est, avec des champs contre-champ et des plans de dos, très cinématographique. Le film commence par un plan général d'une grande profondeur, suivi par des champs contre-champ pour exposer un monde réel. La prise de vue de dos est beaucoup utilisée pour représenter d'une façon claire le rapport de la cour et des personnages. Cependant, cette démarche ne convient pas à l'esthétique impressionniste de l'opéra. Le metteur en scène se sert pourtant, en imitant le monde clos scénique, du plan-séquence pour les séquences chantées et garde ainsi l'esthétique classique chinoise avec une conception spatiale simple. La conception en perspective et rationnelle s'oppose à l'esthétique chinoise. Le cinéma d'opéra traduit plus visiblement qu'aucun autre cette contradiction.



### 2.1.2 La véracité et l'imagination

Le cinéma d'opéra des années 50 témoigne un grand changement de l'échelle des plans. *La larme de la colline nue* est le chef-d'oeuvre de CHENG Yanqiu, l'acteur réputé de l'opéra de Pékin. Ce film, tourné sur scène, montre, à l'aide de la décoration et des mouvements de caméra, le changement spatial typiquement cinématographique. Ce film réunit les caractéristiques de la décoration scénique et de la décoration cinématographique. Les accessoires concernés se trouvent tous sur la scène qui ne représente pas le monde réel mais seulement l'impression de la réalité. Cette décoration subtile offre un espace de développement. *Le rêve dans le pavillon rouge* en est un contre-exemple. En prenant en compte tous les aspects de la vie des personnages, la décoration des chambres dans ce film est trop réaliste et atténue l'esthétique du film. De cela on peut dire que la décoration de l'opéra, poursuivant une valeur artistique, doit s'adapter à la forme de représentation comme à l'esthétique et exposer un monde abstrait et artistique plutôt qu'une vie réelle.

La scène principale du film est une salle de séjour meublée par un bureau et une chaise qui se trouvent au milieu du mur arrière. Cette scène ressemble à celle de l'opéra. La subtilité consiste à diviser en deux la scène par un rideau bleu, ce qui rend possible le changement spatial avec l'acteur entré dans la salle intérieure par la salle extérieure. La scène extérieure est représentée par un rideau de peinture de paysage. Nous analyserons le changement de décoration et celui d'échelle des plans à travers le premier plan. Ce plan associe la scène extérieure et la scène intérieure en commençant par un travelling arrière du rideau (plan 1) pour fixer ensuite ce paysage dans le cadre de la fenêtre (plan 2). Au fur et à mesure que la caméra recule, on voit une partie de la salle à la gauche de laquelle entre l'héroïne Huizhu jouée par CHENG Yanqiu (plan 3). La caméra recule doucement jusqu'au plan d'ensemble où se trouve au milieu Huizhu qui commence à chanter (plan 4). Ce plan d'ensemble montre la salle entière, avec des accessoires en rapport avec les mouvements du personnage, un bureau, une chaise et un métier à tisser. Le chant dure longtemps et l'acteur est toujours au milieu du plan, c'est-à-dire au centre de la scène. Il s'agit d'un effet de scène de l'opéra dont le milieu est l'espace d'action principale. A la différence du théâtre dont la représentation essentielle a lieu sur le devant de la scène, l'opéra ne permet qu'au comparse d'aller au devant de la scène. Le personnage principal garde une certaine

distance avec les spectateurs pour mieux associer sa représentation à la scène. Comme l'acteur reste au milieu du plan, on peut tranquillement admirer l'image et ainsi mieux apprécier le chant.

Les quatre images de premier plan dans le film d'opéra de Pékin *La larme de la colline nue* :



plan 1-1



plan 1-2



plan 1-3



plan 1-4

Le plan dans le film de l'opéra Yue, *La légende de la vouivre blanche* :



Plan 2

Dans l'exemple précédent, le metteur en scène utilise un simple travelling arrière pour réaliser le changement spatial dans un seul plan. Le travelling arrière accompagné d'un changement d'échelle des plans brise l'espace monotone de la scène en exposant un espace changeant mais continu. Il s'agit d'une démarche cinématographique qui transforme la véracité scénique en imagination. Ce qui est plus remarquable est que le metteur en scène arrive à intégrer l'élément de la peinture de paysage dans l'image cinématographique. Commencer par un plan de paysage pour amener le personnage correspond à la rhétorique importante de l'esthétique chinoise, « xing » (allégorie, incitation). Le paysage contribue à la création de l'ambiance pour conduire les spectateurs à entrer dans l'histoire. Cela explique aussi pourquoi le metteur en scène utilise un plan général pour le premier chant qui, à son tour, crée une certaine ambiance mystérieuse et donc, une impatience. Cette manière de décrire le personnage produit une ambiguïté qui provoque une attente chez les spectateurs.

La conception spatiale évolue encore dans le film *La légende de la vouivre blanche*. Par apport aux films d'opéra des années 50, ce film des années 80 attache une grande importance au paysage, prenant davantage en image le paysage et utilisant plus souvent le plan d'ensemble. Le metteur en scène commence par donner un plan général pour montrer l'environnement et s'en sert aussi pour exposer les mouvements du personnage.

Nous voyons facilement dans ce film le dessein du réalisateur qui consiste à intégrer l'esthétique de la peinture chinoise au cinéma. Ce qui est remarquable dans ce film est que la scène est divisée en trois parties, l'avant-plan, le milieu du plan, l'arrière-plan et nous donne plusieurs degrés d'émotions dans les images. A l'avant-plan se trouvent souvent des objets symboliques comme le saule, le pêcher, le pont etc. Une ambiance poétique est générée alors que les personnages marchent dans un tel espace. Il s'agit d'une imitation de l'esthétique de la peinture chinoise. Le metteur en scène se sert quelquefois carrément de la peinture. Pour la scène du Temple du Mont d'Or, le décorateur prend directement une peinture de paysage comme rideau. Par exemple, dans le plan 2, la scène est composée par deux parties dont le moine (personnage en orange) constitue la limite : derrière lui c'est un rideau de peinture et devant lui des marches dressées. A l'avant-plan se trouvent les deux héroïnes, la vouivre blanche et la vouivre verte. La superposition des montagnes, la distribution du proche et du lointain, du réel et de l'imaginaire

sont bien réglées. La composition de l'image met en relief la peinture des paysages dont les personnages ne sont que des ornements. C'est l'esthétique fondamentale de la peinture de paysage.

## 2.2 L'utilisation intense du travelling

Le film d'opéra, *La larme de la colline nue*, en se servant du travelling de « collage » pour exposer un espace et des mouvements continus, ressemble beaucoup aux films classiques des années 40 sur le plan du langage cinématographique. Dans ce film, le plan d'ensemble et le plan américain sont les plus utilisés, puisque ces deux plans peuvent saisir les mouvements de l'acteur et le paysage environnant. D'ailleurs, la prise de vue dure assez longtemps, accompagnée des mouvements doux de la caméra comme le travelling horizontal, avant et arrière selon les mouvements de l'acteur et l'espace de l'image. Cependant, presque aucun mouvement violent d'appareil n'est utilisé dans les plans où se trouve le personnage pour ne pas briser l'ambiance créée par la représentation de l'acteur ni reconstituer d'une manière brusque l'espace et le rythme. Ainsi, il n'y a pas de rupture frappante entre le cinéma et l'opéra. De surcroît, l'attention des spectateurs durant la projection ne se disperse pas et ils restent concentrés sur l'action. Provoquer l'imagination esthétique des spectateurs est la clé qui les conduit à projeter leurs émotions sur le film. La mise en communication du spectateur et de l'oeuvre d'art constitue le procédé le plus important pour atteindre la conception artistique (Yi-jing).

Les opéras modèles de la Révolution Culturelle témoignent une grande évolution à propos de l'utilisation du travelling en vue de créer un espace cinématographique. Le langage de ces films se résume à cette parole de JIANG Qin « Nous sommes toujours debout au milieu du devant et éclairés alors que les ennemis s'inclinent en arrière dans l'obscurité ». Il y a pourtant très peu d'analyse sur le travelling. L'utilisation du travelling dans le film *Shajia bang* (WU Zhaoti, 1971) garde la caractéristique de « collage » du film *La larme de la colline nue*. A la différence de ce dernier, *Shajia bang*, un opéra modèle pour propager la révolution, se caractérise par une rigidité ou même une brutalité. La plupart des travellings avant comme arrière sont accompagnés d'une grande force ou brutalité. Le film *La larme de la colline nue* se caractérise pourtant par une douceur et montre bien l'esthétique féminine de l'opéra classique.

Le travelling devient un critère esthétique important dans le film *La légende de la v ouvre blanche*. Le metteur en scène utilise en abondance des travellings horizontaux pour filmer l'espace et les mouvements des personnages. Il adopte en plus le travelling à 360° pour représenter la scène d'amour où l'héroïne et son mari sont devant un miroir. Cela tient visiblement d'une intention décorative.

Analysons d'abord le travelling de ce film. Dans les films d'opéra, le travelling, souvent accompagné d'autres travellings, permet de filmer les mouvements des personnages sur scène et de réaliser le changement d'échelle des plans. Nous prenons un plan pour traiter ce sujet en détail. Regardons les quatre images du plan 3. Il s'agit d'un travelling rapide de droite à gauche. Dans l'image 1, la caméra passe par le couloir où se trouvent des fleurs de chrysanthème et des bambous pour montrer un monde poétique. Dans l'image 2, la caméra se meut toujours vers la gauche pour faire la prise de vue de l'héroïne et son mari par la fenêtre, la première entre en scène par l'avant-plan, le second par l'arrière-plan. Ces deux personnages occupent peu de place dans l'image. Avec la fenêtre à l'avant-plan, cette scène expose surtout l'environnement de la salle. Le travelling s'arrête dans l'image 3 à un plan d'ensemble pour montrer le chant en duo plein d'amour du couple. C'est l'image essentielle de ce plan. Le chant terminé, le couple marche jusqu'à la fenêtre. Avec un travelling avant, le plan général est remplacé par un plan moyen dans lequel les visages des personnages s'exposent d'une manière claire (l'image 4). Dans l'opéra chinois, l'acteur doit exécuter le *Liang-xiang*<sup>162</sup> (se montrer au public) pour commencer. Quelques films d'opéra utilisent un travelling avant pour achever le liangxiang. Dans ce film, on utilise souvent à la fin d'une séquence un travelling avant pour arriver à un plan moyen ou un plan rapproché et retarder ainsi l'action de *Liang-xiang*. Le plan 4 en est un exemple par excellence.

Selon l'esthétique chinoise, il faut mettre l'homme dans un certain milieu pour décrire ses sentiments. Dans ce plan, le milieu occupe toujours une grande place. Le chant-dialogue se

---

<sup>162</sup> Le *Liang-xiang* (亮相, « présentation coulante » dite aussi « pose figée ») est un code de jeu conventionnel de l'opéra chinois. C'est une pose que prennent les personnages principaux soit à leur entrée en scène ou à leur sortie, soit après une danse ou un combat, ce qui permet à ces personnages d'exprimer leur état d'esprit, notamment à leur première apparition.

déroule dans la salle, filmée avec un plan d'ensemble. L'avant-plan et de l'arrière-plan donnent plusieurs degrés d'émotion et produisent un effet visuel de «peinture». Les fleurs de chrysanthème et les bambous luxuriants donne une impression de sublimité et de beauté, alors que la salle derrière la fenêtre est propre et élégante. Cette scène douce et élégante est le symbole de l'amour du couple. Il s'agit ici d'une rhétorique esthétique classique. L'intérêt du travelling dans l'image 1 et 2 consiste à montrer un espace continu et des personnages dans cet espace. Le plan conduit le regard des spectateurs de droite à gauche, ce qui leur permet d'observer la scène comme s'ils admiraient une peinture. Le travelling met en évidence l'existence de l'espace et lui donne une continuité et une pénétrabilité, en associant le couloir et la salle. C'est un procédé que l'on utilise souvent au cinéma depuis les années 40 et qui appartient à l'esthétique classique chinoise.

Les quatre images du plan 3 dans *La légende de la vouivre blanche*, voir de droite à gauche:



Image 3



image 2



image 1 : plan 1



Image 4

Nous trouvons aussi un travelling à 360° splendide dans ce film (voir plan 4). Nous en prenons six images. Le plan commence par un plan d'ensemble, montrant le couple qui s'avance de l'arrière-plan à l'avant-plan devant le miroir (l'image 1). Se repérant au miroir, la caméra se tourne vers la droite des personnages (l'image 2). Pendant ce mouvement, il y a un changement de plan (l'image 3). Le metteur en scène remplace, avec un travelling avant, le plan américain du couple qui se regarde par un plan rapproché du mari qui chante. Le chant terminé, le metteur en scène remet un plan américain dans lequel le mari marche, de la droite de sa femme, à la gauche de la scène (l'image 4). L'image 5 reproduit presque l'image 1. La caméra a effectué un travelling à 360°. La caméra focalise à la fin sur l'image du couple dans la glace (l'image 6). Il s'agit d'un gros plan de ces deux qui signifie la réunion du couple. La fin de ce plan est trop factice et paraît un peu trop forcée. Néanmoins, il s'agit d'une exécution du *Liangxiang* qui est un geste très important dans l'opéra.

Ce travelling à 360° qui dure 90 secondes s'achève d'un seul souffle. Parmi les films d'opéra que nous étudions, c'est le seul qui témoigne d'un travelling à 360°. De cela, on peut déduire que de nouvelles techniques cinématographiques sont introduites dans le cinéma d'opéra des années 80. A part le travelling à 360°, l'intérêt de ce plan réside aussi dans le montage en deçà du plan qu'on trouve entre l'image 2, 3, et 4. C'est un procédé qu'on utilise souvent pour les dialogues : on réalise un montage dans un seul plan avec le travelling avant et arrière. Dans les films de BO Wancang, on trouve aussi ce procédé qui est utilisé pour les dialogues.



Les six images de plan 4 dans *La légende de la vouivre blanche* :



Plan4 : image 1



image 2



image 3



image 4



image 5



image 6

L'utilisation du travelling permet une continuité des mouvements et de l'espace et détruit la monotonie de la scène qui ne donne qu'un point de vue. Ce qui est plus important, c'est que le travelling peut montrer successivement des scènes comme la fleur, l'arbre, la table et la chaise, qui vagabondent d'une manière élégante, avec les mouvements de caméra, dans les images cinématographique. Le plan en mouvement donne une vision errante au spectateur. C'est cette dernière qui produit seule le charme sublime en imitant les points de vue et les scènes imaginaires des spectateurs et qui permet au cinéma d'atteindre la création de yijing (idée-situation) exigée par l'esthétique chinoise.

### 2.3 Le montage dans la scène de dialogue

La conception spatio-temporelle du cinéma d'opéra ressemble beaucoup à celle de l'opéra. Dans les plans du chant-dialogue à deux personnes, les personnages se trouvent côte à côte, ou au coin de la scène. On transforme l'opéra en film, l'espace scénique en l'espace filmique. Ce qui est le plus compliqué est le plan du chant-dialogue à plusieurs personnes.

On ne peut pas résoudre le problème de la scène avec plusieurs personnes avec une coupe sèche. Le montage des plans du chant-dialogue à plusieurs personnes dans le film *La larme de la colline nue* en est un contre-exemple. Nous trouvons des plans maladroits et troublants dans ce film. Dans le film d'opéra, on ne peut pas dépasser l'axe de la scène, sinon, on démolira le supposé de la scène. Pour transmettre les différentes émotions des personnages dans un moment simultané, le metteur en scène filme alternativement les rôles en plan moyens ou rapprochés, et il place les personnages dans un coin du cadrage, le droite ou le gauche, pour indiquer leurs places physiques dans la scène. Par exemple, au cours de la séquence où l'héroïne apprend la nouvelle de la mort de son mari et de son beau-père dévorés par un tigre, le metteur en scène donne un plan moyen à l'héroïne et puis à son fils avant de mettre un plan rapproché de l'héroïne triste. La continuité de l'émotion est ainsi rompue. Sur la scène, plusieurs personnages peuvent être vus en même temps, mais ce n'est pas le cas pour le film. Pour mettre en évidence les réactions de tous, le metteur en scène finit par rompre l'action du personnage principal. Ce contre-exemple illustre bien pourquoi le travelling est un meilleur choix.

Sur ce sujet, le film modèle, *Shajia bang*, est un bel exemple. Le metteur en scène associe la manipulation des acteurs, celle des caméras et le montage. L'opéra modèle adopte le procédé de travelling avant et arrière pour réaliser le changement de plan général en plan rapproché. On n'exclut pas, bien sûr, le montage utilisé souvent au cinéma. On transforme le plan d'ensemble en plan rapproché ou en gros plan avec un travelling avant et on réalise le changement de plan en sens inverse avec un travelling arrière. Dans le deuxième cas, le dialogue et les mouvements des personnages sont exposés par le plan d'ensemble. Le changement d'échelle des plans se réalise ainsi dans une seule scène. Ce qui est le plus important, c'est que les dialogues peuvent être capturés dans une seule scène.

Le metteur en scène nous montre, dans la fameuse scène de dialogues entre la soeur Aqing, le commandant HU et DIAO Deyi, l'état d'excellence que le cinéma d'opéra peut atteindre. Les mouvements de caméra sont finement accompagnés de mouvements des acteurs très théâtraux. Par exemple, un acteur s'avance vers l'avant-plan en face de la caméra pour commencer à chanter. Le chant terminé, il sort du plan ou se retire au coin, accompagné d'un travelling avant, alors qu'un autre acteur s'avance vers l'avant-plan pour recommencer le chant. Bien sûr, le montage n'est pas exclu en temps utile. Toute la scène témoigne en abondance des démarches cinématographiques, des techniques de montage et d'une grande vigueur grâce aux chants fougueux.

### **3 L'opéra chinois et le cinéma de l'esthétique classique**

En analysant le cinéma classique des années 40 et le cinéma d'opéra depuis 1949, nous trouvons des ressemblances considérables entre ces deux cinémas en matière de langage cinématographique. La première ressemblance réside dans l'utilisation fréquente du plan d'ensemble et du travelling qui permettent de garder la continuité spatio-temporelle en montrant d'emblée les dialogues et les mouvements des personnages. Cela peut expliquer pourquoi le cinéma de l'esthétique chinoise utilise très peu le champ contre-champ dans la mise en scène. La deuxième ressemblance consiste en le travelling décoratif horizontal qui imite l'angle de vue de la peinture chinoise et crée un espace esthétique. Nous déduisons de ces ressemblances que le cinéma classique chinois, malgré sa narration, ressemble au cinéma d'opéra en matière de conception spatiale.

Ainsi, on peut conclure que la conception spatiale du cinéma classique chinois s'inspire beaucoup de l'opéra et de la peinture traditionnelle. Quant à l'angle de prise de vue dans ces deux genres du film, on adopte les techniques de l'opéra et de la peinture pour créer un espace clos et impénétrable. Nous, comme les spectateurs et observateurs de l'opéra ou de la peinture, ne pouvons que rester en dehors de l'œuvre en tant que spectateurs silencieux. Malgré le point de vue errant et l'imagination, nous ne pouvons pas entrer dans l'espace propre du monde artistique.

Le cinéma chinois s'inspire sans arrêt de l'art scénique, comme le fait le cinéma occidental. Mais il cherche en même temps à créer sa forme artistique indépendante. Les films de différentes époques prennent différents éléments à l'art scénique. La conception de scène du film *Les deux sœurs* de ZHENG Zhenqiu se caractérise par l'empreinte du théâtre moderne, c'est-à-dire du théâtre occidental. Cependant, le cinéma de l'esthétique classique s'inspire plutôt de l'opéra traditionnel en matière de conception scénique. A la différence du cinéma théâtralisé muet, dont ZHENG Zhenqiu est le représentant, le cinéma classique des années quarante et le cinéma d'opéra après 1949 insistent sur la continuité spatio-temporelle et préfèrent ne pas couper, d'une manière brusque, la scène par le montage.

C'est un changement naturel pour le cinéma chinois. Il est clair que le cinéma chinois imite le cinéma américain depuis sa naissance. Mais la conception rationaliste de l'esthétique occidentale est extrêmement différente de la tradition chinoise. Le cinéma chinois ne peut que marcher sur les traces des films hollywoodiens quand il essaye d'accepter la règle de l'esthétique occidentale. Au point de vue de la figure de l'image, le cinéma chinois ne peut pas atteindre l'essence du cinéma occidental. Parmi les films préservés avant 1937, il n'y a que deux films de WU Yonggang : *La Divine* (Shen nv, 1934) et *Nourrir de noble aspiration* (Zhuangzhi Lingyun, film parlant, 1936) qui manifestent une valeur picturale dans le standard de l'esthétique occidentale. Si le cinéma chinois veut surmonter cette impasse dans l'imitation, il est obligé d'étudier l'art visuel traditionnel, c'est-à-dire l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, et de trouver un nouveau chemin.

Les effets de l'opéra et de la peinture classique sur l'esthétique du cinéma constituent l'enjeu de notre recherche sur la particularité du langage cinématographique chinois. L'intention de créer un style particulier au cinéma chinois est née dans les années vingt, l'époque de muet. Dans le film *La Rose de Pushui* (*Histoire de la chambre de l'ou est*, 1927, HOU Yao), le réalisateur veut créer l'image au cinéma comme ce que est décrit dans les poèmes et dans les peintures en filmant les paysages typiquement sentimentaux. Par exemple, il filme le jardin chinois pour montrer la beauté de la femme et le romanisme de cette histoire d'amour. Il filme le petit pont pour faire exprimer la tristesse de séparation. Il filme le paysage du fleuve et le restaurant pour représenter

le voyage. L'intention du réalisateur est remarquable, cependant, il n'a pas réussi du point de vue de la figure de l'image.

Au début des années trente, FEI Mu répète sans arrêt qu'au cinéma l'image se compose comme une peinture, mais chaque fois il échoue. Il comprend très vite que c'est un sujet difficile de transmettre l'esthétique chinoise au cinéma, et l'opéra traditionnel est une possibilité d'atteindre ce but. On a analysé précisément l'importance de l'opéra traditionnel et de la peinture chinoise pour sa pensée sur l'esthétique cinématographique, dans le chapitre IV.

Les cinéastes chinois des années cinquante et soixante se rendent compte de plus en plus de l'importance de créer une culture nationale du cinéma chinois. De nombreux cinéastes remarquent la valeur de l'opéra et de la peinture traditionnels. ZHENG Junli conclut<sup>163</sup> à la suite de la production du film *L'arbre mort reprend vie* que, l'opéra chinois, plus proche de l'art cinématographique, a une grande valeur pour la création du cinéma national. Cette affirmation s'appuie sur les trois points suivants :

Premièrement, l'opéra est beaucoup plus libre que le théâtre parlé qui n'arrive pas à se libérer de la contrainte du temps et de l'espace scénique. « Comme la scène de l'opéra est fictive, le lieu et le temps de l'opéra peuvent être suggérés par le chant et le geste... Ce procédé permet à l'opéra d'avoir une grande liberté sur le plan spatio-temporel et de lier différents lieux. Malgré le changement fréquent de scènes et les situations complexes, l'histoire se déroule sans peine et d'un seul souffle. Cette caractéristique ressemble à celle du montage qui assemble sans aucune contrainte les plans de différentes scènes»<sup>164</sup>.

Deuxièmement, l'unité de l'opéra classique correspond à celle du cinéma. « L'unité du théâtre parlé est la 'scène', [...] qui dure au moins une dizaine de minutes. L'unité de l'opéra, le 'passage de scène', [...] qui ne dure qu'un instant, correspond au plan du cinéma. Autrement dit, l'unité de

---

<sup>163</sup> ZHENG Junli, Etudes de l'expérience dans la création de «L'arbre mort reprend vie», *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p556.

<sup>164</sup> Idem.

l'opéra est proche de celle du cinéma. Ainsi, l'opéra peut adopter une narration simultanée et parallèle, [...] cette narration ressemble au montage parallèle »<sup>165</sup>, dit-il.

Troisièmement, le temps dans l'opéra se rapproche de celui dans le cinéma. « Le temps scénique de l'opéra, à la différence de celui du théâtre parlé, n'est pas contraint par les processus d'action, mais peut être réduit ou prolongé librement pour atteindre certain effet. Au cinéma, on peut raccourcir le processus en « transformant » ou « biffant » quelques actions et mettre en relief les caractéristiques du personnage en répétant certaines scènes. Le temps et l'espace au cinéma, libérés de la contrainte de la réalité, sont ainsi créés »<sup>166</sup>.

On peut voir que ZHENG Junli cherche à théoriser les distinctions entre le théâtre et l'opéra. S'il est convaincu que l'opéra chinois se rapproche plus du cinéma que le théâtre occidental, c'est parce qu'il considère comme cinéma idéal, le cinéma de l'esthétique classique, non la copie du cinéma hollywoodien. L'opéra chinois est l'incarnation de l'esthétique classique, alors que le théâtre correspond à l'esthétique et la philosophie occidentales. Pour un cinéaste chinois, c'est naturellement le premier qui a une plus grande valeur pour la production du cinéma chinois. De cela nous découvrons que les cinéastes chinois des années cinquante et soixante s'inspirent volontairement de l'opéra classique pour construire une culture nationale du cinéma.

---

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Idem

## II L'esthétique traditionnelle et le cinéma chinois

Après les études de la tendance de l'esthétique classique dans les films des années quarante et les films d'opéra traditionnelle, il est nécessaire de prendre connaissance de la théorie de l'esthétique chinoise traditionnelle si nous voulons approfondir notre recherche sur la particularité du cinéma chinois. En Chine, les études esthétiques les plus profondes sont plutôt un savoir de la méditation et de la contemplation. On dit souvent: « cela peut être bien compris, mais ne peut pas s'exprimer en termes explicites ». Il n'y a pas de système strict sur la théorie de l'esthétique chinoise. Elle se compose plutôt d'études sur les catégories des arts concrets, y compris la poésie, la calligraphie et la peinture, etc.

Il y a une influence importante de l'opéra traditionnel sur le cinéma chinois, cependant, les études de l'opéra se situent dans un niveau inférieur. Pour l'intellectuel chinois, ce n'est que l'opéra « Kun qu »<sup>167</sup> qui peut être mis sur le même rang des trois cultures artistiques. En plus, les études de l'opéra se concentrent plus sur le texte et la musique. Il y a très peu de connaissance sur la scène qui soit utilisable dans le domaine du cinéma.

La poésie est un genre principal dans la littérature chinoise, elle est considérée comme l'une des trois cultures artistiques les plus profondes avec la calligraphie et la peinture. Les études autour de la poésie sont plutôt la théorie de l'esthétique et de la philosophie chinoise. De fait, c'est le même système dans la critique de la peinture, la calligraphie et la poésie. Le lien entre la calligraphie et l'écriture poétique semble direct et naturel, celui qui unit cette dernière à la

---

<sup>167</sup> Le **kunqu** (昆曲, pinyin : Kūnqǔ) parfois également appelé **kunju** (昆剧, pinyin : kūnjù) est la plus vieille forme d'opéra chinois qui soit encore jouée. Le kunqu a été proclamé en 2001 puis inscrit en 2008 par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Vieille de plus de 600 ans, elle a beaucoup influencé le développement d'autres formes d'opéra, entre autres l'opéra de Pékin. Pendant deux cent ans, le kunqu a été le théâtre classique par excellence. L'Âge d'or de la dramaturgie chinoise, durant la dynastie Ming, a donné naissance surtout à des œuvres écrites pour le **kunqu**.

Celui-ci a perdu en popularité avec la disparition des grandes familles aristocratiques, mécènes de troupes d'acteurs. Des groupes professionnels existent dans plusieurs villes chinoises, dont Nankin, Suzhou ou encore Shanghai.

peinture ne l'est pas moins aux yeux d'un chinois. Même si les connaissances parmi eux s'influencent, les études des poèmes restent toujours le savoir dominant.

Le but suprême dans l'art chinois est de laisser l'esprit vagabonder, c'est l'origine de l'état poétique de l'ouvrage. Puisque le poème est un genre dominant, les recherches de la « poésie » dans les autres genres de l'art adaptent souvent les termes et les méthodes des études de la poésie. Il existe les règles stables dans les études de la poésie, tandis que le jugement de la « poésie » diverge selon la philosophie et l'esthétique de chaque période dans l'histoire chinoise.

En conséquence, on utilise « poésie », terme essentiel dans le domaine de l'esthétique traditionnelle, pour conclure le savoir de l'esthétique chinoise traditionnelle. Pour établir un système, les différentes catégories d'études de la « poésie » sont définies par les recherches sur le sujet, le procédé artistique et le style. Il faut mentionner le fait que les études sur la poésie chinoise qui portent sur le style sont consacrées non seulement au style du poème mais aussi à l'imagination esthétique autour du poème.



# 1 La théorie générale de l'esthétique chinoise

## 1.1 Le sujet : la poésie exprime l'intention ou l'émotion

Il existe deux tendances par rapport au sujet de la poésie : la poésie exprime l'intention ou l'émotion. Selon la critique classique, le *Classique des vers (Shi jing)*<sup>168</sup> exprime l'intention. Il est impersonnel, et il vise à représenter la société et la vie quotidienne ; la poésie est alors une activité qui s'exerce dans la sphère publique. Tandis que *Les chants du royaume de chu (Chu ci)*<sup>169</sup> est personnel, et il expose l'imagination dans la poésie. Les deux ouvrages représentent les sources de la littérature chinoise entre les sentiments et l'intention, mais ils concernent, l'un et l'autre, l'intention dans le sens politique. C'est le néo- Taoïsme des « Sept sages de la forêt de bambous » (III<sup>e</sup> siècle) et de TAO Qian (T'ao Ch'ien, TAO Yuanming 365-427) qui donne profondément à la poésie la caractéristique d'exprimer l'émotion personnelle.

Le conflit entre ces deux tendances est résolu au cours de la dynastie de Tang (618-907). Cette synthèse émerge par le nouveau commentaire du *Classique des vers* de KONG Yingda (574-648) : « l'intention est née quand l'émotion rencontre la stimulation extérieure ». Les poèmes des grands poètes de cette période font la preuve que la poésie peut exprimer l'émotion personnelle tout en étant compréhensible pour le lecteur. Comme dans le néo-taoïsme, la poésie exprime l'émotion personnelle mais à la différence qu'elle est un outil de représentation de la société et de la réalité et reste compréhensible pour tous. C'est la raison pour laquelle le réalisme, et l'esthétique née dans le Taoïsme et le bouddhisme Ch'an, peuvent coexister chez un poète, y compris au sein d'un même poème. LI Bai (LI Po, 701-762) se considère comme un extérieur de la société qui cherche toujours l'esprit du Taoïsme dans sa vie. En même temps, il existe beaucoup de commentaires et de critiques de la société dans le corpus de ses poèmes. DU Fu (712-710) et BAI Juyi (Po Chü-ï, 772-846) sont les poètes représentant la tendance du réalisme et, simultanément, leurs poèmes ont une grande valeur esthétique. DU Fu fait une synthèse

---

<sup>168</sup> *Le Classique des vers* est la collection de vers de l'Antiquité (c'est-à-dire de la période précédant l'unification de la Chine en 221 avant J.-C. par l'empereur Qin Shihuang) qui est édit par Confucius.

<sup>169</sup> *Les chants du royaume de Chu (Chu ci)* est l'autre grand recueil de poésie de l'Antiquité. Il a été compilé par le grand bibliographe Liu Xiang (77-6 avant J.C.), qui y a réuni des poèmes du royaume de Chu de l'Antiquité, et des poèmes écrits dans le même style par des écrivains de la dynastie de Han. Cf. PIMPANCEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*. Paris : Philippe Picquier, 1989, p. 44.

parfaite entre « intention » et « émotion ». Les poèmes de BAI Juyi sont chéris par les nobles dans la période de Heian au Japon en raison de l'expression élégante de l'émotion et de sa valeur esthétique ; Ils ont grandement influencé le roman *Genji Monogatari*<sup>170</sup> qui est l'ouvrage fondamental de l'esthétique japonaise (*muno no Awaré*).

Il y a une autre tendance importante de la dynastie Tang dans l'esthétique du cinéma chinois . Grâce à WANG Wei (701-761), un artiste complet, poète, peintre et musicien, le poème devient un outil pour exprimer la « Méditation Ch'an » (exprimer la pensée de façon implicite). Chez lui, toute la présence dans le poème doit être discrète pour indiquer le calme, la sérénité qu'il cherche à transmettre. On peut voir que la philosophie Ch'an désormais influence profondément l'esthétique de la poésie.

## 1.2 Le procédé artistique : *Fu*, *bi*, *xing* et le symbolisme

On peut trouver l'origine des procédés artistiques dans la poésie chinoise dans *Classique des vers*. MAO Chang, au début de la dynastie de Han ((II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) a créé des termes pour ce système de représentation : le *fu* (procédé narratif, décrire), le *bi* (comparaison) et le *xing* (allégorie, incitation). C'est la rhétorique de la poésie et, en même temps, c'est la grammaire de la langue dans la poésie.

LIU Xie (vers 456-522) explique ces trois termes dans son ouvrage de la théorie de la littérature- *le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons* (Wen xin diao long) :

*...Le procédé narratif (le Fu) et les comparaisons (le Bi), sont partout semblables et évidents. Mais les allégories (le Xing) ne le sont pas, car les comparaisons collent à la réalité tandis que les allégories suggèrent. Ce qui suit la logique forme des comparaisons pour désigner les choses, tandis que ce qui suggère des sentiments s'appuie sur ce qui est tenu pour donner un équivalent de ce qu'on veut dire. C'est parce qu'on veut suggérer des sentiments que l'allégorie est née et c'est parce qu'on veut donner un équivalent logique que la comparaison est apparue. La comparaison enrichit l'indignation pour dénoncer*

---

<sup>170</sup>Cf, PO Chū-ī, JR. William H. Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986.

*tandis que l'allégorie se sert d'allusions détournées pour confier son message. Suivant les époques, les procédés ont varié, mais les poètes ont toujours en ces deux méthodes pour s'exprimer*<sup>171</sup>.

D'après François CHENG, l'importance du *bi* (comparaison) et du *xing* (incitation) dans certain cas égale celle accordée aux deux figures majeures, métaphore et métonymie, par la rhétorique occidentale.<sup>172</sup> Si François Cheng néglige le *Fu* dans son analyse de l'écriture poétique chinoise, la raison est que cette rhétorique n'est plus remarquable à cause de la simplification et de la formalisation de la poésie dans les dynasties de Tang et de Song.

Le système de *fu*, *bi* et *xing* se combine avec le système de symbole, on dit Yi-xiang (意象, image d'âme) dont les significations ne viennent pas de la religion ou des mythes, mais sont plutôt reliées à leurs caractères dans la vie quotidienne dont les valeurs esthétiques sont exposées par l'artiste. Chaque symbole revêt des significations fixes émotionnelles dans l'évolution de la littérature, et il reste modifiable au travers de l'imagination et la création artistique. Cela conduit le symbole à se rendre interprétable et variable dans ses significations. En bref, la façon de s'exprimer dans la poésie chinoise est de parler par allusions, et par allégories. Les procédés artistiques qui la servent sont le *fu*, *bi*, *xing* et le symbolisme.

### **1.3 L'imagination esthétique : la « poésie »**

Quand on dit la « poésie » dans une œuvre, c'est le caractère de ce qui touche la sensibilité et l'esprit. Une caractéristique de la poésie est de créer une certaine ambiguïté qui permet au lecteur d'interpréter, de composer un sens particulier, et au poète d'exprimer discrètement ses sentiments. Dans chaque époque, les théoriciens qui se dévouent à l'esthétique littéraire ont adapté des termes variés pour définir ce qui rend l'œuvre merveilleuse.

---

<sup>171</sup> LIU Xie, *le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons, chapitre XXXVI : Comparaisons et allégories*. Cf. PIMPANEAU Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Paris : Philippe Picquier, 2004.

<sup>172</sup> CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1982, p 92.

LIU Xie (vers 456-522) essaie de créer une esthétique littéraire générale. Son ouvrage - *le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons* (Wen xin diao long)- est une synthèse profonde de toute l'esthétique littéraire postérieure. Il a dégagé la notion du *Feng-gu* (风骨 vent et ossature) – dont on peut trouver l'origine dans la pensée de *qi-yun* (气韵, raffinement du souffle vital, résonance du souffle vital)<sup>173</sup> – pour définir les qualités essentielles de la littérature.

WANG guowei (Wang Kou-wei, 1877-1927), dernier grand maître de l'esthétique classique, étudie l'esthétique traditionnelle avec l'approche occidentale. Après avoir remis en cause la puissance de la philosophie du savant, il passe de la philosophie occidentale à la littérature chinoise, particulièrement à la poésie, pour trouver le « confort direct ». Son livre consacré à la critique de la littérature - *La parole de Ci dans le monde humain* (Ren jian ci hua, Jen-chien Tz'u-hua)- contient l'essence de sa théorie littéraire et esthétique. Le terme clé qu'il crée dans sa théorie de l'esthétique est le *Jing-jie* (境界 ching-chieh, paysage-état).

Selon WANG Guowei, *Jing-jie* est un règlement de juger le niveau de l'art littéraire. Il existe deux sortes de moyens pour atteindre *Jing-jie* dans la poésie : décrire le *jing-jie*, et créer le *Jing-jie*. Au niveau de *Jing-jie*, on peut distinguer un état où le moi est encore présent, et un autre état, plus rare, où le moi n'est pas présent, et on ne peut que l'atteindre par le calme. Les attitudes intuitives du Taoïsme et du Bouddhisme Ch'an introduites dans la littérature par Yen Yü (Ts'ang-lang shih-hua), Wang Fuchih, et Wang Shih-chen(1634- 1711) lui donnent (Wang Guowei) les bases du concept du *Jing-jie* (ching-chieh), un état de réalité bien délimité qui assure l'unicité de l'objet qu'il décrit<sup>174</sup>. Il insiste sur le fait que le *Jing-jie* dans la poésie ne dépend pas du moment ni du lieu, mais provient de l'expression de l'émotion ou de la description de la scène authentique, spontanée et simple dans la nature.

---

<sup>173</sup> La notion de «Feng-gu » (风骨, vent et ossature) est reprise de l'essai sur la peinture de XIE He, *l'Estimation des anciennes peintures* (Gu hua pin lu). Parmi les « six méthodes», XIE He parle du Qi-yun qui est la capacité d'émouvoir : elle devient chez LIU Xie « le vent », et la méthode du squelette » (gu fa), ce sont les traits du pinceau. Cf. PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*. Paris : Philippe Picquier, 1989, p. 44.

<sup>174</sup> cf. PO Chü-ï, JR. William H. Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1986.

François CHENG considère que le *Yi-jing* (意境, densité d'âme, idée-paysage) et le *Shen-yun* (神韵, résonance divine, un terme utilisé pour juger la peinture chinoise) qu'utilise l'artiste chinois est la visée de l'art au niveau duquel se situe la Vacuité qui transcende l'espace-temps<sup>175</sup>.

On peut classer les notions que les théoriciens utilisent dans deux domaines : celui consacré au style et celui qui décrit l'état poétique. Le *Shen-yun* (神韵) est la transformation de *Qi-yun* (气韵) qui relie le Vide et le souffle vital. Ces deux termes et le *Feng-gu* (风骨) désignent plutôt le style de l'œuvre. *Yi-jing* (意境) et *Jing-jie* (境界) sont les termes typiquement chinois pour nommer l'état poétique.

*Yi-jing* (意境) est un vocabulaire consacré à l'imagination esthétique qui combine *Jing-jie* (境界, densité d'âme, paysage-état) et *Yi-xiang* (意象, symbole, image d'âme). *Yi-xiang* est l'intermédiaire qui est né dans la poésie grâce au système de *Fu, bi, xing* et le symbolisme, et à travers lequel on peut atteindre le *Yi-jing*. On peut dire que dans l'imagination esthétique ou l'état poétique, *Yi-xiang* (意象) est le symbole, tandis que *Yi-jing* (意境) est le paysage qui se crée dans l'esprit.

Dans la construction de ce mot essentielle *Yi-jing*(意境), on voit l'importance du « paysage-sentimental » pour l'esthétique chinoise. L'idée du poète se combinait avec le paysage qu'il décrivait, non sans suggérer qu'une idée s'incarne dans un paysage et qu'inversement, au travers d'un paysage, l'idée affleure. On peut en conclure que le paysage est un résultat d'un processus et d'une rencontre, c'est le paysage contemplé par l'homme, et qui, de fait, en est partie intégrante, mû par les mêmes souffles. Le « paysage-sentimental » implique le subtil rapport du sujet et de l'objet.

---

<sup>175</sup>CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1982.

*Yi-jing* et *Jing-jie* concernent la psychologie esthétique dont l'imagination et la méditation jouent le rôle principal. Simultanément, c'est un phénomène spirituel qui est influencé par la philosophie et la religion. C'est aussi la raison pour laquelle le jugement de la « poésie » varie dans chaque époque, puisque la pensée chinoise se trouve dans l'état de changement. Les dynasties Tang et Song apparaissent comme étant une période particulièrement favorable pour la poésie et aussi une période de grande synthèse de toutes les écoles de pensée chinoise : le Confucianisme, le Taoïsme et le Bouddhisme. Dans le domaine de la conception esthétique, le jugement sur la « poésie » atteint son niveau le plus élevé ; le Taoïsme et le Ch'an (un syncrétisme de Taoïsme et Bouddhisme) en sont les bases philosophiques. La « poésie » devient une esthétique de l'ambiguïté et de la contemplation.

## 2 Etudes de l'esthétique traditionnelle au cinéma chinois

Dans la critique de la littérature, de la poésie et de la peinture chinoise, la « poésie » dont parlent les théoriciens chinois indique l'esthétique de l'ambiguïté et de la contemplation. Les cinéastes usent de ce terme pour nommer les films qui ont une valeur esthétique selon le jugement classique. Dans la Chine continentale, *Le rêve de pavillon rouge* (*Hong lou meng*, 1944, BO Wangcang) et *Le Printemps d'une petite ville* (*Xiao cheng zhi chun*, 1948, FEI Mu) sont deux films importants de la période précédant 1949 et ils sont connus sous le nom de « film de la « poésie » ». *LI Shi zhen* (1956) et *LIN Ze xue* (1959) de ZHENG Jun li, *La Boutique de la famille Lin* (*Lin jia puzi*, 1959, SHUI Hua) et *Printemps Précoce* (*Zaochun eryue*, 1963, XIE Tieli) dans la période de « dix-sept ans » (1949-1966) sont considérés comme des films représentatifs dans l'évolution de la tradition de la « poésie » dans le cinéma. Le film d'opéra traditionnel est un genre de film représentatif de la « poésie » car il combine les principes du film, du poème, de la peinture et de l'opéra. La quatrième génération stimule un mouvement collectif de recherche. Leur but, au début des années quatre-vingt, est de « moderniser le langage cinématographique » et à cette occasion de développer la « poésie » dans le cinéma. Pour le cinéma chinois d'aujourd'hui, JIA Zhangke est considéré comme le jeune cinéaste qui continue à mettre la « poésie » dans les films.

Depuis longtemps, les théoriciens chinois étudient et analysent le cinéma dans le cadre de l'esthétique chinoise. Cette tendance a été interrompue entre 1965 à 1976 par les analyses portant sur la fonction politique du cinéma au cours de la période de la Révolution Culturelle puis par les analyses fondées sur les théories occidentales depuis les années quatre-vingt. Aujourd'hui, les théoriciens recommencent ces études pour établir un système propre à la théorie chinoise du cinéma.

Dans la littérature et la peinture chinoise, la question de la « poésie » a déjà été approfondie tandis que les études sur la « poésie » dans le cinéma sont rares. Comme le dit Jacques Aumont :

*Depuis le Romantisme, la poésie en Occident est synonyme de l'in effable, de ce qui justement ne peut se dire autrement qu'en poésie ; ce à quoi le langage rationnel n'a pas accès. La théorie de la poésie cinématographique est donc rare, difficile, exceptionnelle, singulière<sup>176</sup>.*

Les cinéastes chinois utilisent souvent la « poésie » dans la critique, tandis que les recherches de la « poésie » cinématographique n'ont pas de résultats suffisants.

La plupart des études sur la « poésie » cinématographique insistent sur l'effet esthétique poétique dans le cinéma, et les recherches dans le niveau du langage cinématographique ne sont pas très avancées. Ainsi, LIN Niantong pouvait dire :

*Comment faire sentir le temps qui passe grâce au mouvement de la caméra dans l'espace tout en préservant la part d'imagination poétique ? C'est une de ces questions qui a vaient préoccupé les théoriciens du cinéma chinois dans la période précédant la révolution culturelle les permutations entre l'imaginaire et le concret avaient déjà fait l'objet d'expérimentations de la part des réalisateurs, mais les études théoriques sur la façon de montrer la poésie à travers des images progressaient très lentement<sup>177</sup>.*

La recherche consacrée au procédé artistique de l'esthétique du cinéma chinois est un sujet difficile pour le cinéma chinois, comme elle s'applique à la particularité du cinéma chinois. Pourtant, les cinéastes découvrent un chemin important dans les études de plan-séquence. Nous illustrons la raison pour laquelle le plan-séquence, en comparaison avec le système de montage, favorise davantage la « poésie » dans le niveau de l'esthétique imaginaire, le *Yi-yang* (意象, image d'âme) et *Yi-jing* (意境, densité d'âme, idée-paysage).

Le plan-séquence est une technique remarquable dans le film chinois. Quel est le rapport entre le plan long et l'esthétique chinoise ? Nous formulons l'hypothèse que le plan-séquence convient à l'esthétique de l'ambiguïté et de la contemplation de la « poésie » chinoise.

---

<sup>176</sup> AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*. Paris: Nathan, 2002, p 77.

<sup>177</sup> Lin Niantong, *Les théories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle*. *Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p88.



## 2.1 Le montage ou le plan-séquence

Dans la poésie chinoise, la façon d'utiliser *Fu*, *bi* et *xing* est la clé du problème pour atteindre l'imagination poétique. Il existe deux tendances à propos de la manière de montrer la « poésie » à travers des images cinématographiques dans les études théoriques et les pratiques du cinéma : le montage et le plan-séquence.

En étudiant la langue de la poésie chinoise, *bi* et *xing* est aussi la logique de construction, la structure, c'est-à-dire la façon de relier le mot dans la phrase. Cela ressemble au découpage au cinéma. De ce point de vue, il est raisonnable que des cinéastes cherchent la relation entre le montage et le système de *bi* et *xing*.

Un article de Xu Changlin intitulé « le montage cinématographique et les modes d'expression de la poésie chinoise » propose pour le cinéma chinois une démarche sur les modes traditionnels d'expression poétique *fu*, *bi* et *xin*. Selon LIN Niantong, c'est une démarche fondée sur les recherches de transmission de la « poésie » par le langage cinématographique<sup>178</sup>.

L'autre article *Le Montage chinois* étudie la ressemblance entre la structure de la poésie et le raccord typique du montage entre le personnage et le paysage de la nature dans des films chinois célèbres. D'après l'auteur, c'est la manifestation de l'esthétique traditionnelle dans la poésie et le lyrisme au cinéma. Il déclame:

*C'est précisément par cette technique du montage lyrique d'images simples filmées avec une caméra statique que les directeurs de film chinois essaient maintenant d'exprimer visuellement, toutes les émotions de leurs histoires. Ces montages sont si fréquents et uniformes dans tous les films chinois qu'ils constituent, si vous voulez, une sous-catégorie de ce que Metz a nommé « les syntagmes de la parenthèse », si typiquement chinois qu'ils sont désignés sous le nom de « montage chinois »<sup>179</sup>.*

---

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> CHO WOO Catherine Yi-yu, "The Chinese Montage-From Poetry and Painting to the Silver Screen", *Perspectives on Chinese Cinema*, ed. par Chris Berry, London: British Film Institute, 1991.

Cette manière de relier le montage et la rhétorique de la poésie chinoise est partagée par beaucoup de cinéastes et théoriciens du cinéma.

Au contraire du montage, des cinéastes étudient le rapport entre le plan-séquence et l'esthétique chinoise. Bien que le montage imite la construction du mot de la poésie, il néglige les règles fondamentales de l'esthétique de la poésie : la poésie doit s'exprimer dans une façon suggérée et naturelle. Le plan-séquence ne refuse pas la langue de la « poésie » : le *Fu*, *Bi* et *Xing*. Au contraire, c'est une façon plus appropriée de transmettre la langue poétique au cinéma.

Dans l'histoire du cinéma chinois, il existe une tradition d'adoption du plan-séquence comme un moyen de montrer la « poésie ». FEI Mu est un cinéaste chinois qui est célèbre pour sa contribution à la pratique et la théorie de la « poésie ». *Le Printemps d'une petite ville* est considéré comme l'œuvre qui exprime le mieux la tradition chinoise tout en la dépassant. La citation suivante nous permettra d'illustrer l'importance de l'utilisation du plan-séquence dans ce film de la « poésie ».

*Ce qui caractérise de façon évidente le style de ce film, c'est l'utilisation d'une succession de plans-séquences...FEI mu parvient, par sa langue cinématographique, en composant le film à la manière d'un poème, à exprimer l'inexprimable...On dit que Fei mu est, sans aucun doute, un poète du cinéma*<sup>180</sup>.

JIA Zhangke, un des réalisateurs les plus importants du cinéma d'aujourd'hui, pense que dans *Le Printemps d'une petite ville*, il existe une tradition perdue du cinéma. C'est-à-dire que FEI Mu « crée consciemment son système du langage cinématographique d'après son idée esthétique. C'est un des caractères de la tradition de la politique des auteurs<sup>181</sup>. » Selon FEI Mu, « l'air » est un élément important dans le cinéma :

*Je pense personnellement que si le cinéma voulait saisir le spectateur, il faut que celui-ci soit captivé par l'ambiance du cinéma. Pour atteindre ce but il est nécessaire de créer de <*

---

<sup>180</sup>LI Cheuk To, *Le Printemps d'une petite ville, un film qui renouvelle la tradition chinoise. Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985, p 73.

<sup>181</sup>JIA Zhangke parle du cinéma chinois, <http://ent.sina.com.cn/f/jiazhangke/>.

*l'air* › dans le cinéma. Il existe quatre façons pour cela, la première, en utilisant la caméra elle-même; la deuxième, par l'objet qui est filmé; la troisième, par l'insinuation; la quatrième, à travers le son<sup>182</sup>.

L'esthétique traditionnelle chinoise est la base dans la pensée de la « poésie » filmique avec FEI Mu. « L'air » dont FEI Mu parle équivaut au « souffle » utilisé dans les ouvrages de François CHENG. C'est le *Shen-yun* (résonance divine) et l'état poétique dans le cinéma.

Les quatre façons proposées par FEI Mu sont applicables à son idée de l'esthétique au cinéma. Sa réflexion sur la fonction de la caméra inclut le mouvement de la caméra l'ontologie de l'image cinématographique. L'objet filmé égale le symbole. « En insinuant » est la façon de s'exprimer de la tradition dans la poésie chinoise, et c'est l'objectif que sert le système de *Fu, bi* et *xing*.

La quatrième génération insiste sur l'importance de *Jing-yun* (镜韵, résonance divine de l'image cinématographique) dans le cinéma pour atteindre l'esthétique de la poésie. Pour ce groupe de cinéastes, le plan-séquence est une façon d'exprimer les sentiments poétiques de l'histoire et de la vie. JIA Zhangke médite aussi sur la forme de cinéma qui convient le mieux à son concept esthétique, et il choisit le plan-séquence comme l'outil de représentation de la vie.

La tradition d'utiliser le plan-séquence dans le cinéma de la « poésie » indique qu'il existe un rapport entre le plan-séquence et l'esthétique chinoise. On analysera un plan-séquence représentatif dans le film de JIA Zhangke, comme ses films sont plus connus en France, pour expliquer comment le *bi* et *xing* fonctionnent dans le plan-séquence, et pourquoi le plan-séquence est un langage cinématographique qui convient à l'esthétique chinoise. On n'analyse pas ici le *fu* (procédé narratif, décrire), car il est simple et direct dans l'image filmique.

---

<sup>182</sup>FEI Mu, Parle de « l'air », 1934. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* ( vol. I) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p216.

## 2.2 La métaphore et la métonymie dans le plan-séquence

D'après JIA Zhangke, *Platform* (2000) est un film consacré aux émotions et aux rêves de la jeunesse d'une période passée. Ce film se caractérise par l'utilisation de plans-séquences du début à la fin. Le plan est généralement plus long par rapport au standard courant. On choisit dans ce film un plan-séquence de l'ancienne muraille pour étudier le *bi* et *Xi ng* dans le langage cinématographique et le moyen de rendre des choses invisibles visibles. C'est une analyse de la rhétorique et de la figure dans l'image cinématographique.

JIA Zhangke insiste sur le fait qu'il faille raconter une histoire en usant de procédés qui ne changent rien à la réalité. C'est évident que l'utilisation du plan long lui permet de préserver toutes les ambiguïtés du « réel ». Pour les cinéastes chinois, le plan-séquence est plutôt utilisé pour présenter une durée dans laquelle rien ne se passe, que pour présenter une suite événementielle. Si on analyse l'ambiguïté dans le plan-séquence dans le cadre de l'esthétique chinoise, elle peut être l'émotion, l'esprit et la « poésie ».

Confucius dit que le *Shi* (*Classique de vers*) exprime les désirs du cœur, que c'est un complément au discours pour manifester les sentiments. C'est aussi une façon élégante de s'exprimer. C'est-à-dire de parler par allusions, par allégories. *Platform* est un film tourné pour l'émotion et la nostalgie d'un temps perdu, mais il n'y a jamais de moment où les personnages expriment leurs émotions et leur désir, car ce sont des sentiments qui ne peuvent pas être représentés par des mots, et en plus, c'est le style de cette époque là. JIA Zhangke connaît profondément la façon de s'exprimer par allusion et par allégories dans l'art chinois, et il la transpose au cinéma.

### 2.2.1 Le symbole de l'ancienne muraille

Dans l'art chinois et dans l'histoire de la poésie chinoise, il existe un réseau de symboles qui font référence au « paysage- sentimental ». Les poètes mettent leurs propres sentiments et intentions dans des objets invisibles, des symboles en décrivant le « paysage -sentimental». Le symbole et le paysage sont une voie pour exprimer les émotions inexprimables dans un plan. Nous avons analysé déjà la tendance de symbolisme à travers l'image de la femme dans le film *Piété filiale* (Tian Jun, 1935) de FEI Mu dans chapitre IV. Les films chinois héritent et développent cette méthode de la rhétorique. Pour expliquer systématiquement cette méthode de la rhétorique dans les films chinois présents, nous analysons ici un plan dans le film *Platform* (*Zhan tai*, 2000) de JIA Zhangke.

L'histoire d'amour entre les deux personnages principaux - CUI Mingliang et YIN Ruijian- est un élément important dans *Platform* (*Zhan tai*, 2000) car leurs caractères et la relation entre eux sont typiques de l'atmosphère des années quatre-vingt. Leur histoire a lieu toujours autour des anciennes murailles. Pour obtenir un effet esthétique, cette série d'images est tournée à Pingyao, la ville touristique la plus connue pour ses anciennes murailles tandis que l'histoire est censée se dérouler au Fenyang.



*L'histoire d'amour a lieu à l'angle de l'ancienne muraille*

La muraille est un symbole connu dans l'histoire de l'art chinois. Il représente la belle, l'amour et le désir de la libération de l'esprit. On peut trouver cette « figure de style » dans la poésie et au cinéma. Dans *Le Classique des vers*, il y a un célèbre poème d'amour qui décrit le « sentiment - paysage » où une belle timide attend son amant à côté de la muraille<sup>183</sup>. L'image de la muraille devient le symbole du sentiment amoureux de la jeune fille et de l'amour innocent.

TANG Xianzu (1550-1616) a enrichi la signification de la figure de la « muraille » dans son chef œuvre le plus connu *Le Pavillon des pivoines*, la pièce de théâtre de la dynastie Ming. Le personnage féminin chante au cours du spectacle de printemps sur fond de mur en ruine pour exprimer son désir de l'amour et de sa jeunesse qui sont étouffés par l'éducation confucéenne de ChengZhu.<sup>184</sup> Ce soir-là, elle a vu son amant au cours d'un rêve et elle est morte peu après à cause de cet amour imaginaire. C'est la puissance de la signification du paysage et de l'image qui éveille le sentiment amoureux de la jeune femme. La mélancolie et la tristesse de l'amour ainsi que de la jeunesse sont ajoutées à la signification de la « muraille » en raison de cette phrase connue : « Le rouge le dispute au violet, les couleurs se déploient partout, mais ce n'est que pour orner des puits abandonnés, des murs en ruines ».

FEI Mu transfère la signification de la « muraille » du langage littéraire à l'image filmique dans *Le printemps dans une petite ville* (1949). Le film commence et finit par l'image de la muraille qui est le lieu de l'imagination, de l'amour et de l'esprit, et qui représente l'idéal esthétique que cherche le metteur en scène. Dans *Platform*, JIA Zhangke filme la muraille plus longuement, et les significations émotionnelles de ce symbole sont plus fortes et directes en comparaison avec *Le printemps dans une petite ville*.

---

<sup>183</sup> cf. *Le Classique des vers, Chanson de Bei*, Poème 42 : « Jeune fille calme, ma sœur / Tu m'as donné rendez-vous à l'angle de la muraille / Je t'aime et ne te vois pas / je me gratte la tête et piétine. // Jeune fille calme, ma sœur / Tu m'as fait don d'une flûte rouge / une flûte rouge qui brille vermeille / Et me répond par sa beauté. // Des pâturages tu m'as rapporté des roseaux blancs / Ils sont vraiment beaux et extraordinaires / Ce n'est pas tant qu'ils soient beaux / Ils sont un cadeau de ma belle. ».

PIMPANEAU Jacques. *Chine, histoire de la littérature*. Nouvelle édition. Paris : Editions Philippe Picquier, 2004.

<sup>184</sup> cf. *Le Pavillon des pivoines*, acte X, *Surprise par un rêve* : « Le rouge le dispute au violet, les couleurs se déploient partout, mais ce n'est que pour orner des puits abandonnés, des murs en ruines. // Combien de jours dure la beauté de ce moment merveilleux, Et dans quelle famille sait-on profiter ! // Un si beau spectacle ! Et mes parents ne le mentionnent jamais. »

PIMPANEAU Jacques. *Chine, histoire de la littérature*. Nouvelle édition. Paris : Editions Philippe Picquier, 2004.

L'image de l'ancienne muraille lui-même possède des significations éternelles. Elle reste modifiable, car le symbole et le « paysage » sont étroitement liés l'un à l'autre dans l'expression de l'émotion. L'évolution des significations de la muraille dans l'art chinois indique que, pour étudier ses significations précises dans *Platform*, il faut analyser le « paysage » et le contexte de ce plan. C'est ici que fonctionnent le *bi* et *xing*.

### 2.2.2 Le *Bi* et *Xing* de l'ancienne muraille

Dans ce plan qui dure presque trois minutes, les deux personnages parlent de choses banales, et leurs actions sont inaperçues. Il semble que rien ne se passe. La puissance et la signification de ce plan-séquence viennent de la rhétorique de l'image et du « paysage ». Dans les études de l'imagination esthétique de la poésie, on mentionne que *Yi-xiang* (image d'âme, signification - image) est l'intermédiaire qui est né dans la poésie, et à travers qui on peut atteindre le *Yi-jing* (densité d'âme, idée -paysage). Dans ce plan-séquence, le symbole -l'ancienne muraille- devient le *Yi-xiang* dans le niveau de l'imagination esthétique.

Dans l'analyse des images de l'écriture poétique chinoise, François Cheng fait une comparaison entre les rhétoriques chinoises : *Bi*, *Xing*, et ses équivalences occidentales : la métaphore et la métonymie. Il dit :

*D'après la définition traditionnelle, la métaphore, fondée sur l'analogie, consiste à user d'une image symbolique pour représenter une idée ou un sentiment. En ce sens, la métaphore peut être considérée comme proche du bi, avec la différence peut-être que, du côté chinois, le bi s'insère dans un système généralisé. La métonymie, fondée sur la contiguïté, consiste, elle, à associer des idées ou des images ayant des liens proches. En ce sens, elle peut rappeler le xing. Là, aussi, la différence réside dans le fait, nous semble-t-il, que la métonymie est plus un procédé dans le discours qu'une mise en relation explicite de l'objet et du sujet<sup>185</sup>.*

---

<sup>185</sup>CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1982, p 94.

Il faut attirer l'attention sur le fait que François Cheng et Jacques Pimpaneau utilisent des vocabulaires différents pour la traduction de *Bi* et *Xing*. Les études du *bi* et *xing* de LIU Xie et François Cheng sont issues des études linguistiques de la poésie chinoise. Dans un même poème, un objet peut être le *bi* et le *xing* de sujet d'après la grammaire de chaque phrase. Puisqu'il n'existe pas de grammaire générale dans le cinéma, surtout pour un plan -séquence, la métaphore et la métonymie peuvent coexister en même temps.

Dans le niveau de *bi*, l'ancienne muraille est une allégorie de l'amour et de la jeunesse des deux personnages. Elle devient un symbole de l'amour et de la jeunesse car c'est le lieu où les amoureux se voient. La muraille nous fait penser au temps et à l'éternité en raison de son ancienneté et de son immobilité. C'est la même idée que Andrei Tarkovski cherche à fixer avec le temps dans la matière non -vitale. Quand le réalisateur filme le rendez-vous de CUI Mingliang et YIN Ruijuan à l'angle de la muraille, toutes les significations de la symbolique sont transmises à cette histoire d'amour.

Leur amour est d'abord une histoire d'«attente ». Le garçon se trouve dans la condition de « Je t'aime et ne te vois pas, je me gratte la tête et je piétine<sup>186</sup>», comme le sentiment que le poème chinois a exprimé il y a deux mille ans. Quand il voit la jeune fille, ce qu'il a obtenu est le prolongement du désespoir et de l'attente de l'amour. De fait, l'attente est le style de ce film, c'est pourquoi JIA Zhangke l'intitule *Platform*. Leur jeunesse est passée alors que les personnages attendent silencieusement l'amour et la réalisation de leurs rêves.

---

<sup>186</sup>cf. *Le Classique des vers, Chanson de Bei*, Poème 42 : « Jeune fille calme, ma sœur / Tu m'as donné rendez-vous à l'angle de la muraille / Je t'aime et ne te vois pas/ je me gratte la tête et piétine. // Jeune fille calme, ma sœur / Tu m'as fait don d'une flûte rouge / une flûte rouge qui brille vermeille / Et me répond par sa beauté. // Des pâturages tu m'as rapporté des roseaux blanc / Ils sont vraiment beaux et extraordinaires / Ce n'est pas tant qu'ils soient beaux/ Ils sont un cadeau de ma belle. ». Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Philippe Picquier, Paris, 2004.



En plus, leur histoire possède la mélancolie et la tristesse de l'amour, car cette jeunesse finira un jour, et l'ancienne muraille ne sera plus un lieu et un symbole pour eux. CUI Mingliang et YIN Ruijuan ne peuvent pas être ensemble dans leur temps de l'enthousiasme en raison du refus de la fille. C'est juste après que tous les deux aient abandonné leurs rêves qu'ils se marieront. Le dernier plan montre la fin de l'amour dans l'angle de l'ancienne muraille : une vie apathique.



Plan d'ancienne muraille : l'amour poétique



Dernier plan de *Platform*, la vie apathique

C'est dans la comparaison de ces deux plans que se manifeste la signification de la muraille dans ce film. Depuis mille ans la muraille est toujours là, mais l'histoire d'amour et la jeunesse qui se déroule dans son angle passe vite. Les enfants deviennent des parents, la belle et la passion n'existent plus, ce qui reste est un corps et la monotonie de la vie. La signification du symbole de l'ancienne muraille convient au sentiment des années quatre-vingt chez JIA Zhangke. La nostalgie d'une époque perdue se manifeste dans cette manière allégorique.

Par rapport à *Xing*, LIU Xie dit que : c'est parce qu'on veut suggérer des sentiments que l'allégorie (*xing*) est née. La première phrase du premier poème de *Classique des vers* est un exemple connu de *Xing* : *Caquettent les orfraies, sur les îles du fleuve*. Le poète décrit le paysage où les oiseaux se divertissent, au bord d'un fleuve, pour suggérer le sujet de ce poème - l'amour des jeunes- d'une façon élégante et pour provoquer l'imagination et les émotions du lecteur. Dans la deuxième phrase, le poète parle de la belle. Il existe le *bi* dans ce sens, l'oiseau est une métaphore de la belle.

La poésie chinoise vise à créer l'image, et elle est obligée de décrire les éléments d'un paysage l'un après l'autre. Tandis que l'image cinématographique possède la possibilité de présenter tous les éléments en même temps et dans un même plan. Dans ce plan-séquence rhétorique, il n'existe pas d'ordre temporel pour la co-existence du *bi* et *xing*.

Le cinéaste filme l'ancienne muraille parce que c'est un symbole qui est une équivalence, dans certaine mesure, de ce qu'il veut exprimer. Le paysage d'un couple se trouvant dans l'angle de l'ancienne muraille provoque l'imagination avec des références de joie, de mélancolie de l'amour ainsi que de la jeunesse. Il provoque les sentiments par la signification de la muraille qui est préexiste hors image, et il donne à ce plan l'ambiance amoureuse et nostalgique de l'histoire.

Il faut insister sur le fait que le *xing* fonctionne dans deux aspects : ce qui concerne la façon de s'exprimer du côté du cinéaste, et ce qui touche le processus de compréhension et de l'imagination esthétique à côté du côté du spectateur. Pour le metteur en scène, c'est un moyen de s'exprimer sans rien expliquer. C'est aussi une manière de procéder afin que le spectateur s'identifie aux personnages. Le cinéaste conduit le spectateur à cette image pour que celui-ci ressente librement les sentiments qui animent les deux personnages ainsi que l'émotion du réalisateur.

Le *bi* et *xing* insinuent des choses inexprimables. C'est le *bi* qui indique le lien concret entre le symbole et le sentiment, tandis que le *xing* attribue avec le plan-séquence l'ambiance abstraite. A travers le *bi*, *xing* et le symbolisme, JIA Zhangke procure de l'émotion, une beauté classique dans ses films, qui n'a pas de place dans la vie réelle.

### 2.3 *Yi-jing* et le plan-séquence

Bien que l'on étudie les techniques pour atteindre la « poésie » et des possibilités d'expliquer la « poésie », elle reste toujours une chose qui est loin de se définir. Comme dit Cocteau : « La poésie doit venir, on ne sait d'où, et non de l'intention de faire de la poésie, et c'est cette poésie-là qui est forte<sup>187</sup> ». C'est la même idée qui est partagée par la théorie de la poésie chinoise au niveau de l'imagination esthétique.

Les termes qui sont utilisés par les théoriciens - *Yi-jing*, *Yi-xiang* et *Jing-jie*- indiquent l'importance de l'image et du « paysage » dans l'imagination esthétique. Si la poésie utilise le langage pour se construire et pour décrire les images et les paysages, le cinéma montre les images sans aucune interposition. Sur ce plan rhétorique, les éléments du paysage représentent les objets eux-mêmes : l'ancienne muraille, les deux jeunes amoureux, la neige, etc. Simultanément, dans l'imagination esthétique, c'est une image abstraite qui symbolise l'amour et la jeunesse du passé.

Le paysage dans ce plan devient le *Yi-xiang* (image d'âme) et le *Yi-jing* (densité d'âme) qui ont des significations symboliques et sentimentales. Comme le dit François Cheng dans les études de ces deux termes :

*Le « sentiment », le « paysage », le « moi présent » et le « moi absent », en se combinant avec de multiples nuances...Celles-ci impliquent, nous l'avons dit, le subtil rapport du sujet et de l'objet<sup>188</sup>.*

C'est l'état où la pensée et l'émotion sont en osmose avec le paysage. Dans ce sens, c'est le « paysage par-delà le paysage ».

Il ne faut pas oublier que dans la plupart des cas, JIA Zhangke préfère le plan d'ensemble et le plan fixe quand il utilise le plan-séquence. Cette façon de cadrer donne au spectateur plus de

---

<sup>187</sup>COCTEAU Jean, Entretiens sur le cinématographe, p .141. AUMONT Jacques, *Les théories des cineastes*. Paris: Nathan, 2002, p81.

<sup>188</sup>CHENG François, *L'écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil,1982, p92.

liberté pour l'imagination. Dans un cadre naturel, et en même temps, métaphorique et métonymique, tous les effets esthétiques et spirituels sont issus de ce cours de l'imagination.

Influencée par le Taoïsme et le Ch'an, l'esthétique chinoise se caractérise par l'ambiguïté et la contemplation. C'est une règle d'appréciation de la « poésie » et une règle d'expression de la poésie. François Cheng parle des principes de la représentation du monde dans la peinture chinoise : « non pas en copiant ou en décrivant le monde, mais en engendrant, de façon instantanée et directe, sans rajouts ni retouche, les figures du réel, à la manière du Dao<sup>189</sup>. »

C'est sur le même point qu'insiste WANG Guowei, en disant que le *Jing-jie* provient de l'expression, de l'émotion ou de la description de la scène authentique, spontanée et simple dans la nature. De fait, dans la dynastie Tang et la dynastie Song, le système des *Fu, bi* et *xing* se développe dans un style simple et abstrait dans la poésie. Ils sont masqués pour servir à l'esthétique de l'ambiguïté et de la contemplation.

Cela explique aussi pourquoi le plan-séquence est plus « poétique » que le montage. Cette dernière analyse combine les éléments de l'image (dans le sens concret et abstrait). Dans une certaine mesure, cette analyse réduit le « souffle » de l'image. Au contraire, le plan-séquence parle en engendrant une allégorie. Ayant plus de liberté pour l'imaginaire, il permet aux cinéastes d'exprimer ce qui est inexprimable. Simultanément, il engendre la Vacuité qui transcende l'espace-temps de façon naturelle ou est né *Yi-jing* (意境, densité d'âme, idée -paysage) et *Yi-xiang* (意象, image d'âme).

Les études de plan-séquence dans le cinéma chinois synthétisent l'importance de paysage-sentiment, le symbole, la rhétorique de *fu, bi, xing*, et le *Yi-jing*, qui conclure presque tout les niveaux dans les études de l'esthétique chinoise. C'est une recherche qui touche la théorie de la « poésie », en même temps, la théorie de la peinture chinoise, en utilisant le concept du « vide » et « plein ».

---

<sup>189</sup>CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991.

### **III La modernité et la « tradition »**

#### **1 La « tradition » du cinéma chinois**

Il faut absolument parler du cinéma américain pour parler de la particularité nationale du cinéma chinois. Nous explorerons la particularité du cinéma chinois dans ses similitudes mais aussi ses différences. Regardons d'abord les films classiques chinois des années 40 qui se caractérisent par des plans généraux d'une grande profondeur et le travelling. Nous appelons cette caractéristique l'esthétique du plan-séquence. Il faut parler d'effets de l'esthétique hollywoodienne avant d'analyser cette esthétique. Les films commerciaux hollywoodiens font preuve d'un nouveau progrès dans les années 40, c'est-à-dire que l'on commence à faire attention à la continuité d'espace et de mouvements. En termes cinématographiques, les films témoignent de plans généraux d'une grande profondeur et des travellings qui suivent les mouvements des personnages. Le film *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) est un exemple de cette esthétique. Le cinéma chinois des années 40 connaît aussi une évolution similaire. Les films à la hollywoodienne comme les films classiques, attachent une grande importance à la continuité des mouvements et à l'unité spatiale.

Regardons ensuite les films d'opéra après 1949. Les films de chant et danse américains de la même époque adoptent la même démarche dans la mise en scène. Dans le film des années cinquante *Singing in the rain*, le metteur en scène utilise des travellings qui suivent les mouvements corporels des acteurs, accompagnés du montage nécessaire, pour réaliser les scènes de chant et danse. On voit que les films de chant et danse américains des années cinquante ressemblent beaucoup aux films d'opéra chinois sur le plan du langage cinématographique.

Malgré ces ressemblances, le cinéma classique chinois est de par sa nature différent du cinéma hollywoodien. Ce sont deux esthétiques différentes derrière les mêmes procédés cinématographiques. Le plan-séquence dans le cinéma chinois n'appartient pas à l'esthétique hollywoodienne qui garde la continuité spatio-temporelle, et se distingue aussi du plan-séquence européen.

L'intérêt esthétique du plan-séquence accompagné de travellings horizontaux consiste à montrer les mouvements et les dialogues des personnages dans un seul plan et à garder ainsi l'intégralité du plan. Dans le film d'art et d'essai de FEI Mu *Le printemps dans une petite ville*, les plans tous complets révèlent une émotion et racontent une histoire. On trouve entre deux plans quelque chose de neutre qui les lie d'une façon subtile, sans trop de dépendance ni intensité. Les plans fondus sont souvent utilisés et les plans sont ainsi liés. Il est donc évident que le cinéma classique chinois se distingue considérablement du cinéma hollywoodien en matière de montage. Le cinéma s'appuie plus sur l'intégralité d'un seul plan que le montage.

De surcroît, l'environnement n'est pas d'une aussi grande importance dans les films classiques hollywoodiens, tandis que le cinéma chinois présente l'environnement comme un moyen rhétorique. Le travelling horizontal d'une grande fonction décorative est absent dans les films américains, alors qu'il est fréquent dans les films asiatiques notamment dans les films japonais. La préférence du plan-séquence à travelling chez les metteurs en scène chinois est inséparable de l'esthétique de la peinture chinoise. Sur ce sujet, ZHENG Junli s'explique d'une manière claire : « Je découvre que le meilleur procédé pour concentrer la poésie dans un plan et garder en même temps la continuité rythmique de la poésie, c'est le travelling horizontal. Il produit un effet de continuité en unifiant et associant les changements complexes de la scène. C'est le même principe que la peinture classique qui expose un paysage étendu à la forme de rouleau »<sup>190</sup>. Le travelling horizontal renforce le rapport entre l'environnement et le personnage, qui changent tous les deux dans un même plan et se fusionnent mieux. C'est l'incarnation au cinéma de l'idée de « la fusion de sentiments et paysage », le principe central de l'esthétique chinoise.

SHI Dongshan remarque dans la thèse écrite dans les années 50 que le plan-séquence ne doit pas se mouvoir n'importe comment, mais doit garantir une continuité d'ambiance et d'émotion<sup>191</sup>. Ce que le cinéma chinois veut exposer, c'est un temps esthétique, un temps spirituel et abstrait. Cela va à l'encontre de l'esprit rationnel qui insiste sur la conservation du temps et la copie de la réalité. De même, l'intention de garder la continuité de mouvements et d'espace ne consiste pas à copier la réalité, mais à créer un espace abstrait et favorable à l'imagination. C'est la différence

---

<sup>190</sup> Idem

<sup>191</sup> SHI Dongshan, Des spécialités de la façon d'exprimer du cinéma. *Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001* (vol.1) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002, p 404.

d'esthétique essentielle entre le cinéma chinois et occidental. Cela prouve aussi que le cinéma chinois est au même niveau que le cinéma hollywoodien en matière de langage cinématographique et possède en plus, sa propre culture.

Pour conclure, à travers les études du système de représentation du cinéma chinois muet, des films de la première période de l'histoire du cinéma chinois, avec une démarche fondamentale dans la recherche sur la tradition du cinéma chinois au niveau de l'ontologie du cinéma, nous avons prouvé que dans les films muets des années trente, il y a une intention remarquable de créer le style nationale dans les films qui appartiennent à la tendance de l'esthétique classique chinoise. Cette intention devient, dans le début des années quarante, une conception générale de l'esthétique cinématographique qui est différente du cinéma hollywoodien. Elle se caractérise, au niveau du langage cinématographique, par l'intégralité du plan avec l'utilisation fréquente du plan-séquence et le travelling continue. Cette esthétique cinématographique est influencée profondément par l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, où se manifeste l'esprit de l'esthétique chinoise traditionnelle.

À partir de 1949, les cinéastes émigrés à Hongkong introduisent cette esthétique, qui restera la référence principale du cinéma hongkongais,<sup>192</sup> surtout le cinéma des arts martiaux, jusqu'en 1978 qui marquera le début de la nouvelle vague. En Chine continentale, l'exploration de cette intégration de l'esthétique chinoise au cinéma commercial reste très active de 1949 à la Révolution Culturelle. Se rendant compte de l'importance de s'inspirer des genres artistiques traditionnels, comme la poésie, la peinture et l'opéra, pour créer une esthétique cinématographique chinoise, les cinéastes obtiennent un résultat fructueux dans le domaine de la création comme dans celui de la théorie. Nous déclarons que cette conception cinématographique est la tradition particulière<sup>193</sup> du cinéma chinois, dans le cadre de l'ontologie cinématographique.

---

<sup>192</sup> On peut constater la continuation de cette tendance esthétique dans les metteurs en scènes hongkongnais comme ZHU Shilin, LI Hanxiang, HU Jinqian (HU King) et CHU Yuan (Chor Yuen).

<sup>193</sup> La tradition de *Ying-xi* souligne l'influence hollywoodienne et la théâtralité dans le cinéma chinois dès sa naissance. Nous, dans cette recherche, ne le considérons pas comme la tradition du cinéma chinois pouvant se distinguer du cinéma des autres pays.

## 2 La modernisation du cinéma chinois

En 1979, après une longue période de fermeture, quand la Chine rouvrit ses portes au monde, le réalisme socialiste et la tradition de *Ying-xi* deviennent la cible de la critique qui les considéra comme les causes principales de l'arriération du cinéma chinois. Les jeunes cinéastes chinois cherchent de nouvelles sources d'inspiration pour développer le cinéma chinois. Presque vingt ans ont donc été nécessaires pour que l'on retrouve le mouvement de la « modernisation » du cinéma chinois dans les films de la quatrième, de la cinquième et de la sixième génération.

### 2.1 Le mouvement de la « modernisation » chez la quatrième génération

Dans la période de « réforme » en Chine après 1979, la réflexion sur l'ontologie du cinéma a commencé en 1979 par un article qui s'intitule « La modernisation du langage cinématographique »<sup>194</sup>. Les auteurs se préoccupaient de la condition du cinéma chinois face au cinéma international. La préoccupation ne venait pas de l'industrie du cinéma, éventuellement menacée par Hollywood, car le marché du cinéma jusqu'en 1995 était totalement protégé en Chine par le gouvernement. Le souci venait de la découverte de la « fossilisation » et du caractère conventionnel du cinéma chinois quand les cinéastes ont découvert le cinéma international.

ZHANG Nuanxin et LI Tuo<sup>195</sup> posent une succession de questions dans cet article:

*Quand nous essayons d'analyser la raison pour laquelle le développement de notre cinéma traîne derrière le reste du monde, nous pouvons approcher le problème d'un autre point de vue, souvent négligé : quelle est notre position sur la recherche théorique dans des arts cinématographiques? A vous-nous une esthétique comparative et avancée du cinéma qui*

---

<sup>194</sup>ZHANG Nuanxin and LI Tuo, translated by HOU Jianping. "The Modernization of Film Language", ( La modernisation du langage cinématographique ). SEMSEL George S., XIA Hong and HOU Jianping, *Chinese Film Theory : A Guide to the New Era*. New York: Praeger, 1990.

<sup>195</sup>LI Tuo est un des critiques chinois du cinéma les plus en vue, avocat du cinéma d'auteur et un des plus fervents disciples d'André Bazin. ZHANG Nuanxin, femme de LI Tuo, est une réalisatrice importante de la quatrième génération.



*pourrait développer notre culture? Est-ce que la façon de faire du cinéma suit une directive esthétique explicite ou son développement est-il tout à fait aveugle? Avons-nous une connaissance claire des développements récents des théories internationales cinématographiques? Devrions nous ne pas apprendre et ne pas absorber des idées d'art étranger? Est-il approprié de séparer notre théorie et notre production du cinéma du reste du monde et de fermer le pays au discours international? Ce comportement favorisera-t-il le développement de notre art si nous agissons ainsi? De telles questions ne peuvent pas être évitées. Nous devrions faire porter nos efforts sur ces problèmes et les résoudre théoriquement et pratiquement, spécialement maintenant, que notre cinéma est en retard<sup>196</sup>.*

Après cet article le monde du cinéma fut envahi par la fièvre de la théorie occidentale. Toutes les écoles de la théorie occidentale dans le domaine du cinéma vont être étudiées simultanément pendant cette période d'explosion culturelle en Chine. Et l'on peut constater que les films qui furent tournés dans le début des années quatre-vingt ont utilisé tous les moyens «d'avant-garde» et du «cinéma moderne». Il faut mentionner que le terme «d'avant-garde» ou de «cinéma moderne» est d'une grande confusion, car la communication entre le cinéma chinois et le cinéma des autres mondes a été interrompue pendant une trentaine d'années. À l'exception du système du montage qui domine le cinéma chinois dans l'histoire et qui s'est renforcé pendant la Révolution culturelle, on peut dire dans certaine mesure que tous les autres moyens étaient considérés comme «d'avant-garde». Il n'est donc pas étonnant que le langage cinématographique d'écoles différentes puisse coexister dans les films de cette époque.

Parmi tous les moyens de mise en scène, la pratique du plan-séquence dans le film chinois est considérée comme une grande réussite par le théoricien. Appuyons-nous sur ce qu'écrit l'historien du cinéma chinois LI Shaobai :

*La recherche sur l'ontologie et les caractéristiques esthétiques des films, par exemple, font partie de cette catégorie. Sa fonction a été ignorée dans le passé, puisqu'on l'a souvent considérée comme trop abstraite et trop éloignée de la réalité pour affecter la pratique.*

---

<sup>196</sup>ZHANG Nuanxin and LI tuo, translated by HOU Jianping, "The Modernization of Film Language", ( La modernisation du langage cinématographique ). SEMSEL George S., XIA Hong and HOU Jianping, *Chinese Film Theory : A Guide to the New Era*. New York: Praeger, 1990.

*L'introduction du plan-séquence a considérablement influencé l'émergence d'une certaine façon de travailler les films. ....*<sup>197</sup>

Le plan-séquence est une des caractéristiques remarquables de l'image dans les films de la quatrième génération. Beaucoup de chef d'œuvres qui ont été tournés à ce moment là se caractérisent par l'utilisation du plan-séquence, par exemple, *La Pluie du soir sur la montagne de Ba* (*Ba shan ye yu*, 1980, WU Yonggang et WU Yigong), *Le Son du pays natale* (*Xiang yin*, 1983, HU Bingliu), et *Une ville lointaine* (*Bian cheng*, 1984, LING Zifeng). Dans *Souvenirs du vieux Pékin* (*Cheng nan jiu shi*, 1981, Wu yigong), le réalisateur utilise beaucoup de moyens de représentation non réalistes, y compris le flash-back, le zoom avant ou arrière et le mélange d'images, pour représenter le croisement de l'espace et du temps. Mais ce qui rend ce film célèbre est le dernier plan : un plan-séquence fixé qui dure presque cinq minutes.

L'utilisation du plan-séquence donne au film, selon les critiques de cette époque, le style poétique et sentimental. Dans un livre qui est publié en 2004, LI Daoxin étudie la relation entre l'histoire et le style de l'image dans les films de quatrième génération. Selon lui, en comparaison avec l'image signifiante de la troisième et cinquième génération, le style doux et honnête de l'image de ces films sert à l'imagination personnelle et au regard poétique à propos de l'histoire chinoise<sup>198</sup>.

La quatrième génération a envie de moderniser le langage cinématographique et construire un nouveau concept du cinéma. Elle annonce le « divorce » entre le cinéma et le théâtre en opposition avec la tradition de *Ying-xi*. Simultanément, ce groupe de réalisateur s'attache à la fonction sociale du cinéma qui doit représenter l'histoire et instruire le peuple. En combinant ces deux envies, la quatrième génération cherche à montrer sa compréhension de l'histoire par l'expérience personnelle dans le cinéma de façon plus cinématographique et plus « moderne ».

---

<sup>197</sup> LI Shaobai, Translated by FU Binbin, "Scattered Thoughts on the Value of Film Theory". SEMSEL George S. and others ed, *Film in Contemporary China-Critical Debates, 1979-1989*. Westport: Praeger, 1993.

<sup>198</sup> 李道新, 《中国电影的诗学建构》, 北京: 中国广播电视出版社, 2004。

LI Daoxin, *La Construction historique du film chinois*. Beijing: Edition de télévision et radio chinois, 2004.

Il existe deux raisons pour expliquer que la théorie d'André Bazin est appréciée par la quatrième génération. La première, le thème principal est la recherche de l'ontologie du cinéma dans le milieu du cinéma à cette époque là. La deuxième raison vient de la ré-interprétation de la théorie du plan-séquence en Chine. Dans les concepts « baziniens », le plan long est un moyen de respecter le « réel » qui ne réduit pas l'ambiguïté du « réel » comme le montage. C'est qui est important pour le cinéaste chinois, c'est la contradiction entre le système de montage et le plan-séquence. Même si la quatrième génération fait attention à ce que le plan-séquence préserve davantage l'ambiguïté du « réel », elle ne l'utilise pas pour présenter la vraisemblance du « réel » au cinéma, le plan-séquence sert à exprimer l'émotion personnelle de l'histoire et le sentiment poétique.

La recherche sur l'ontologie des films à cette époque est combinée avec la prise de conscience de la tentation d'exprimer les sentiments et l'esthétique. Il vaut mieux dire que la quatrième génération essaye de trouver la tradition de la « poésie » dans le cinéma chinois que de moderniser le cinéma chinois. On peut dire aussi que cette génération garde la même conception cinématographique avec les réalisateurs avant la Révolution Culturelle. Le mouvement de modernisation du cinéma chinois n'a pas obtenu de résultats remarquables, et s'achèvera rapidement dans quelques années avec le succès de la cinquième génération qui mène le cinéma chinois à l'expression de la culture, la fable, et la philosophie.

## 2.2 Le cinéma chinois entre dans sa période moderne avec la cinquième génération

La quatrième génération promut donc ce mouvement de «modernisation» dans le domaine du cinéma, tandis que c'est la cinquième génération qui marque la « nouvelle vague » dans l'histoire du cinéma chinois, pour les cinéastes chinois ou occidentaux. Si la réforme du cinéma chinois par la quatrième génération semble mineure, la « modernisation » chez la cinquième génération se démarque par son opposition à l'idéologie et à la tradition. La cinquième génération est influencée profondément par les films d'art européens après la deuxième guerre mondiale, sur le contenu et la forme cinématographique.

Les films de ZHANG Yimou et CHEN Kaige dans les années quatre-vingt possèdent une influence forte du cinéma d'art européen, on peut le constater dans *La Terre jaune* (*Huang tu di*, CHEN Kaige, 1984), *Le sorgho rouge* (Hong gao liang, ZHANG Yimou, 1987) et *La vie sur la corde* (*Bian zou bian chang*, CHEN Kaige, 1991)<sup>199</sup>. La cinquième génération méprise le film commercial hollywoodien. Ce qu'elle respecte est le film d'art européen et japonais. ZHANG Yimou a dit dans une interview récente que l'art est plus important que la vie pour lui et les autres jeunes cinéastes, et c'est une honte si on tourne un film commercial dans les années de quatre-vingt. Mais cette « nouvelle vague » ne dure pas longtemps, elle est terminée par le virage commercial chez la cinquième génération. On fait donc des recherches sur les films de la première période de cette génération, c'est-à-dire les films des années quatre-vingt.

Les premiers films de la cinquième génération sont marqués par l'utilisation de plan-séquence. Mais ici la question du plan-séquence est complexe. Ce n'est pas une continuation de la tradition du cinéma chinois, ni l'imitation de plan-séquence dont parle Bazin. La cinquième génération ne s'intéresse pas au rapport entre le plan-séquence et le réalisme dont parle Bazin. La citation suivante nous permettra d'illustrer notre propos :

---

<sup>199</sup> Il y a un point de vue général dans les études de la cinquième génération. L'esprit d'avant-garde pour ce groupe a terminé au début des années quatre-vingt-dix, dont *La vie sur la corde* de CHEN Kaige est le dernier film de la « nouvelle vague » en cinéma chinois continental. Désormais, les réalisateurs célèbres comme ZHANG Yimou et CHEN Kaige de la cinquième génération se tournent vers le film commercial hollywoodien, et beaucoup d'autres réalisateurs commencent à réaliser des feuilletons télévisés.

*Mais en Chine le nom de Bazin n'a jamais été associé au réalisme, parce que le réalisme signifie automatiquement réalisme socialiste et codage cinématographique traditionnel et considéré tout à fait scandaleux parmi les réalisateurs de la jeune génération... Le point de repère standard pour Bazin est plutôt la « théorie de l'ontologie cinématographique » ou simplement la théorie du « plan-séquence ». Pour les innovateurs au début et au milieu des années quatre-vingt, « l'ontologie » cherche à dévoiler, par la caméra, la réalité cachée<sup>200</sup>.*

Cela nous indique que c'est une crise du réalisme au cours des années quatre-vingt, et il est presque le synonyme des films de propagande. Le plan-séquence dans *La Terre jaune* (Huang tudi, CHEN Kaige, 1984) sert à la représentation de la «réalité» cachée. Le point clé est de savoir quelle est la «réalité» pour la cinquième génération ? La «réalité» que la cinquième génération cherche est la vérité d'une nationalité cachée par l'idéologie. Son concept est influencé par la vague de « rechercher les racines de la culture » dans le domaine de la littérature qui est en plein développement alors. Le regard de la caméra tente de montrer la vérité de la culture chinoise critiquée violemment pendant la Révolution culturelle.

Le concept de la «réalité» chez la cinquième génération est directement contre le réalisme socialiste. D'après la cinquième génération, pour chercher « la réalité profonde », pour se séparer de la parole de l'idéologie, il faut « créer une nouvelle langue cinématographique », car l'idéologie se manifeste à travers la langue. Quelle que soit l'explication du plan-séquence de Bazin, les jeunes réalisateurs l'adaptent comme un moyen de contrecarrer le réalisme socialiste, puisque le plan-séquence est naturellement contre le système de montage dans le langage cinématographique. Cela donne à leurs films un style original qui a donné rapidement la célébrité de cette génération.

Il faut attirer l'attention sur le fait que le plan-séquence convient aussi aux thèmes des films de la cinquième génération. Les cinéastes interrogent la tradition et la culture dans leurs films et le plan-séquence donne au spectateur la sensation de culture traditionnelle en ralentissant le rythme de la narration. Tandis que le système de montage est plus idéologique pour le spectateur.

---

<sup>200</sup> ZHANG Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde, Fiction and the New Chinese Cinema*. Durham : Duke University Press, 1997.

La cinquième génération a envie de découvrir le « réel » caché dans la culture chinoise. L'image filmée avec le plan-séquence a toujours des significations allégoriques et culturelles. Le plan-séquence est une façon de tourner le film qui ne possède pas de relation avec les films commerciaux et les films de propagande. La cinquième génération a envie de filmer le « réel », mais le « réel » qu'elle cherche est dans un sens culturel et allégorique.

Pour la cinquième génération, l'environnement dans le film est un symbole de la culture asphyxiante et mystérieuse en Chine. Les cinéastes ont envie de présenter le conflit entre l'environnement et l'homme. Tandis que la philosophie chinoise cherche la tranquillité de l'esprit par l'harmonie ciel-terre-homme. C'est la raison essentielle pour laquelle on croit que les films de cinquième génération ne sont pas une continuation de la tradition du cinéma chinois avant la Révolution Culturelle.

Pour conclure, la modernisation chez la cinquième génération est une tendance à l'eupéanisation dans le cadre de l'esthétique chinoise, si on distingue deux types différents de film, le film commercial hollywoodien et le film d'art européen.

### **2.3 La modernisation du cinéma chinois avec la sixième génération**

C'est toujours en raison d'un nouveau contexte dans le cinéma chinois que surgit une nouvelle tendance. En opposition avec les films allégoriques de la cinquième génération, la sixième génération insiste sur le fait que le cinéma chinois doit montrer le « réel » dans la vie actuelle. Leurs films présentent un style documentaire influencé par le mouvement du nouveau documentaire qui débute avec les années quatre-vingt-dix dans le domaine du cinéma mondial.

Le documentaire a son histoire en Chine. Elle commence par *The Wuhan Battle* (*Wuhan Zhanyi*, 1911) et *The Shanghai Battle* (*Shanghai zhan yi*, 1913). Considéré comme le premier nouveau documentaire, *Bumming in Beijing- The Last Dreamers* (*Liulang zai Beijing, zuihou de meng*, 1990) de WU Wenguang abandonne tous les procédés traditionnels qui donnent un effet léché aux documentaires habituels. Il cherche à montrer l'état de l'être des quatre personnages à

travers un style direct et bâclé. Le mouvement du nouveau documentaire modernise le concept du documentaire en Chine, il n'est plus synonyme de film d'actualité ou de film de propagande.

Le mouvement du nouveau documentaire cherche à montrer le réel à travers l'image sans fioriture. Il n'était pas considéré comme ayant beaucoup d'importance dans le milieu du cinéma chinois, mais il apparaît peu après une évolution de l'esthétique cinématographique sous l'influence de la sixième génération.

Le mouvement du nouveau documentaire constitue le point majeur de la sixième génération. ZHANG Yuan est un des pionniers de la sixième génération. Son premier film, qui est aussi le premier film indépendant<sup>201</sup> en Chine, *Beijing Bastards* (*Beijing zazhong*, 1993), est un demi-documentaire. Il tournera bientôt son premier documentaire *Le square* (*Guangchang*, 1994) lequel filme une scène de la vie quotidienne dans le square de Tian'anmen en Beijing. De fait, la plupart des cinéastes de la sixième génération commencent leur métier par le tournage de documentaires. Même s'ils ont produit des longs-métrages, ils continuent à tourner des fictions et des documentaires en même temps. Le fait majeur réside dans le fait que le mouvement du nouveau documentaire influence profondément leur conception du cinéma.

JIA Zhangke est l'un des exemples typiques. Il commence son métier par le tournage de documentaires forgeant ainsi sa conception du cinéma. Au cours de ses études, il établit le premier groupe indépendant de production - *Le groupe du film expérimental des jeunes* en 1995. Travaillant avec ce groupe, il a tourné trois courts métrages qui possèdent une forte connotation documentaire : *Un jour, à Beijing* (*You yi tian, zai beijing*, 1994), *Xiao shan rentre chez lui* (*Xiao shan huijia*, 1995) et *Dudu* (*Dudu*, 1996). La réussite de *Xiao shan rentre chez lui* au cours du Festival du film documentaire de Hongkong lui apporte l'argent nécessaire à la réalisation de son premier long métrage, *Xiao Wu, artisan pic k-pocket* (*Xiao Wu*, 1998). Après avoir tourné des longs métrages, il a toujours envie de produire des films documentaires, comme, *En public* (*Gonggong changsuo*, 2001, court métrage) ou *La condition canine* (*Gou de zhuangkuang*, 2005).

---

<sup>201</sup> Réalisateur indépendant travaillant hors du système des studios. Dans la plupart de cas, réalisateur indépendant signifie réalisateur *underground*.

Pour JIA Zhangke, comme pour les autres réalisateurs de la sixième génération, le documentaire est un moyen de « moderniser » le cinéma chinois. Il a publié un article intitulé *L'époque du cinéma amateur revient* (1998) pour expliquer sa conception du cinéma. Il en appelle à l'esprit d'avant-garde et à la représentation de la réalité qui sont absents dans le cinéma chinois actuel. Ce que GU Zheng, l'assistant de JIA Zhangke écrit nous permettra de comprendre l'importance du documentaire dans le cinéma chinois pour JIA Zhangke :

*Nous pensons toujours que la raison principale de l'imperfection du cinéma chinois d'aujourd'hui est le manque de documentaire et de cinéma expérimental. Jusqu'à aujourd'hui, il n'existe pas de place pour le documentaire dans le milieu du cinéma... le cinéma chinois est seulement Ying-xi, et il n'est jamais « the redemption of physical reality » (Sigfried Krauer)... l'absence de documentaires conduit à une conception erronée du cinéma : l'attention à l'état d'être de l'homme n'est pas la mission du cinéma, puisqu'il est une machine à produire le rêve ...*<sup>202</sup>

Selon eux, le documentaire est un moyen de chercher l'ontologie de l'image cinématographique en refusant la tradition de «Yingyi» et de «machine à produire du rêve».

Cette opinion conduit les films de JIA Zhangke à être en opposition avec les films allégoriques de la cinquième génération. De fait, la plupart des études de JIA Zhangke en Chine en comparaison avec la cinquième génération se concentrent sur une façon différente de présenter l'histoire, la société et l'individu. La cinquième génération essayait de mettre en scène l'essence de la culture et de la société chinoise par la maîtrise totale du procédé cinématographique, littéraire et théâtral. La vie réelle est embellie par une forme recherchée pour servir la représentation de la tradition et de la culture. JIA Zhangke a envie de reproduire l'apparence du monde. C'est le désir d'enlever les fioritures et de rechercher la vérité de la vie. Ce qu'il représente c'est la théâtralité de la vie, au contraire de la cinquième génération qui a théâtralisé la vie.

---

<sup>202</sup>GU Zheng, Viens et tournons un film ensemble – Le souvenir de *Le groupe du film expérimental du jeune*. *Lieu du sinistre* / ed. par WU Wenguang, Tianjin : Académie des Sciences Humaines de Tianjin, 2000.



Avec le style documentaire chez la sixième génération se manifeste à nouveau la tendance de l'europanisation, ou la tendance d'avant-garde en tournant le film d'art dans le cinéma chinois d'aujourd'hui. Au début des années quatre-vingt-dix, l'esprit pionnier se perd au fur et à mesure dans la transition commerciale dans la cinquième génération. C'est la sixième génération qui continue le film d'avant-garde avec leur identité de réalisateur « underground ».

### **3 Le développement de la « tradition » dans le cinéma chinois présent**

Si nous voulons discuter pour savoir si le cinéma chinois d'aujourd'hui possède un héritage de la tradition du cinéma chinois des années quarante, il est nécessaire d'analyser les films de HOU Xiaoxian, le réalisateur connu Taiwanais. Pour une intellectuelle chinoise, continentale, ses films sont les meilleurs exemples à travers lesquels on peut trouver la beauté classique dans l'image cinématographique. Les films de HOU sont inspirés par ses liens avec sa culture d'origine plus que par une réflexion interne au cinéma. Comme le dit Jean-michel Frodon dans l'article *En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l'espace et le temps*:

*Le cinéma se lon HOU Hsiao-hs ien compose un rapport au monde très différent de c elui élaboré par la civilisation helléno-judéo-chrétienne. Hou est par excellence le cinéaste d'une autre relation au réel et à la symbolisation, élaborée par la civilisation chinoise à travers sa philosophie, sa l ittérature, sa peinture, et sa musique, mai s qui n'avai t gu ère trouvé à s'accomplir au cinéma jusqu'à présent, alors même qu'il est possible que le cinéma soit l'art lui offrant les meilleurs possibilités de s'exprimer.<sup>203</sup>*

Comme le cinéma chinois avant 1949 n'est pas connu par le monde occidental, il n'est pas étonnant que Frodon n'a pas trouvé pas l'origine de l'esthétique chinoise dans l'histoire du cinéma chinois, en disant que le cinéma soit l'art qui offre au chinois les meilleurs possibilités de s'exprimer depuis les films de HOU Xiaoxian. D'après l'auteur, ses films sont une continuation

---

<sup>203</sup> FRODON Jean-michel, *En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l'espace et le temps. HOU Hsiao-hsien* /dir. par FRODON Jean-Michel, Paris: Cahiers du cinéma, 2<sup>ème</sup> édition, 2005, p 19-20.

de la tradition de l'esthétique chinoise dans le cinéma chinois d'aujourd'hui, et il élève le niveau artistique du cinéma chinois avec son style formaliste et symboliste (le symbolisme est plus remarquable dans *Les fleurs de shanghai*, 1998) . C'est un héritage conscient de l'origine de la vieille culture chinoise.

Nous avons déclaré que la tradition de l'esthétique chinoise au cinéma se caractérise, au niveau de langage cinématographique, par l'intégralité du plan avec l'utilisation fréquente du plan-séquence et le travelling continue. Si on continue à étudier la tendance de l'esthétique classique dans le cinéma d'aujourd'hui, on trouve que l'intégralité du plan atteint un stade supérieur dans les films de HOU Xiaoxian qui utilise souvent un plan pour réaliser toute la scène. C'est l'apogée de l'esthétique du plan-séquence au cinéma chinois. L'intégralité du plan ne dépend pas forcément du travelling. Dans les années 90, des réalisateurs comme HOU Xiaoxian préfèrent le plan-séquence fixe pour exposer une scène. Il s'agit d'une évolution du plan-séquence dans le film d'art moderne.

La tradition du cinéma chinois qui se forme dans les films des années quarante convient bien au film commercial avec la technique de travelling continue, car le mouvement de caméra offre une vision admirable et intéressante pour le spectacle. HOU Xiaoxian abandonne le mouvement de prise de vue, surtout après son film *La cité des douleurs* (1989), pour que le détail à l'intérieur de l'image attire plus l'attention du spectateur. Simultanément, l'image statique crée un sentiment ennuyeux. C'est un caractère remarquable dans le film d'art, européen ou asiatique.

Dans la tendance d'« européenisation » chez la cinquième et la sixième génération, il y a pourtant une autre tentative de production de films d'art en étudiant le film de HOU Xiaoxian. La cinquième génération est rebelle à la tradition, pourtant, dans le film *Epouses et concubines* (*Da hong deng long gao gao gua*, dirigé par ZHANG Yimou, supervisé par HOU Xiaoxian, 1991) se manifeste l'intention de respecter la tradition du cinéma chinois avant la Révolution Culturelle. Au point de vue du langage cinématographique, c'est un film qui ressemble aux films formalistes de HOU Xiaoxian, c'est-à-dire un style qui se forme avec le film *La cité des douleurs* (1989). ZHANG Yimou abandonne très vite les études de l'esthétique chinoise au cinéma, peut-être trouve-t-il que cette forme cinématographique lyrique ne conviendrait pas au sujet dramatique de son film.

Étant un réalisateur représentatif de la sixième génération, le style documentaire chez JIA Zhangke est beaucoup étudié, mais on analyse rarement l'esthétique classique dans ses films. Dans le mémoire de l'auteur, on pense que le style chez JIA Zhangke se caractérise par le réalisme et la « poésie ». Si on analyse cette question dans la recherche de la thèse de l'auteur, on peut dire qu'il représente la modernisation, et plus important, une continuation de la tradition de l'esthétique traditionnelle au cinéma. C'est la raison pour laquelle JIA Zhangke est considéré comme le cinéaste le plus important pour le cinéma chinois continental d'aujourd'hui.

Les films de JIA Zhangke se caractérisent par l'utilisation du plan-séquence, soit une technique qui appartient au style documentaire, et simultanément, permettant de montrer l'émotion d'une manière plus proche de l'esthétique chinoise. Son premier film de fiction *Xiao Wu, artisan pickpocket* (*Xiao Wu*, 1998) représente le style documentaire, tandis que sa deuxième fiction *Platform* (*Zhan tai*, supervisé par HOU Xiaoxian, 2000) manifeste une envie de présenter la beauté classique par l'image cinématographique, hormis le style documentaire. On a analysé précisément la valeur de l'esthétique classique dans le film *Platform* avec le plan de l'« ancienne muraille » dans le texte plus haut. Pourtant, c'est une contradiction pour JIA Zhangke entre esthétique documentaire et esthétique traditionnelle. Il retourne au style documentaire par les films *Plaisir inc onnus* (*Ren xiao yao*, 2002) et *Le monde* (*Shi jie*, 2005). C'est dans son film récent *Vivre encore* (*San xia hao ren, still life*, 2006) que l'on voit une démarche pour combiner les deux styles cinématographiques. Le réalisateur a envie de tourner cette fiction documentaire avec un langage cinématographique qui exprime en même temps l'esthétique traditionnelle chinoise. Comment résoudre le conflit entre deux styles cinématographiques, est-ce que JIA Zhangke peut créer son propre style originel qui pourrait être considéré comme un chef d'œuvre de l'art d'après l'esthétique chinoise ? On ne peut qu'attendre ses nouveaux films pour répondre la question.

## Conclusion

L'étude esthétique dans le domaine du cinéma muet chinois est tellement rare que cette recherche sur ce langage ne peut être qu'un commencement. L'analyse de l'image cinématographique nous permet d'approfondir notre pensée sur la spécificité du cinéma chinois.

Les études sur le cinéma chinois s'appuyant sur une perspective historique ont obtenu d'importants résultats tant en Chine que hors de Chine. Des ouvrages sérieux sont régulièrement publiés aux Etats-Unis et en France, ce qui permet des études et une analyse plus approfondie et minutieuse du cinéma chinois. La tendance principale de ces dernières années est une recherche sous l'angle des médias et de la culture consacrée à la culture urbaine de Shanghai dans les années trente et quarante. Elle suscite plus d'attention vis-à-vis du public redonnant ainsi de l'importance et de la valeur aux films muets chinois. Grâce à cet engouement le cinéma muet chinois devient à la mode. La Chine d'aujourd'hui a cette nostalgie, car il est le symbole « moderne » d'une certaine élégance, d'un « chic » de Shanghai faisant de ces années une période faste et glorieuse. Pourtant ici, nous nous intéressons plus au langage cinématographique à proprement dit, cette recherche ontologique du cinéma muet chinois nous fait mieux comprendre ce que peut être l'art du cinéma chinois.

Il faudrait encore une fois attirer l'attention sur le fait qu'il soit tout à fait possible que notre recherche ne puisse pas refléter entièrement le cinéma muet chinois, celui-ci possède de nombreuses variétés et complexités, une très grande quantité de films ont disparu, peut être y a-t-il eu des écoles esthétiques importantes dans l'évolution de ce cinéma qui n'ont pu être étudiées à ce jour.

Quant à notre objet de l'étude, l'identification des principales évolutions des films muets chinois au niveau du système de représentation cinématographique, le résultat de notre recherche est ci-dessous :

La recherche du cinéma chinois muet primitif, c'est-à-dire les films produits avant les années vingt, se concentre sur la description des conditions de tournage conservée dans les textes des magazines. C'est un choix obligé parce qu'il ne reste plus de films de cette époque. Pourtant, on peut définir facilement l'évolution du cinéma chinois. Car les cinéastes racontent en détail la logique du découpage, la position de la caméra et le jeu d'acteur, qui sont les éléments essentiels dans l'esthétique du film. Comme la naissance du cinéma en France, les premiers films chinois sont des documentaires, mais en Chine on s'intéresse plus à l'opéra traditionnel chinois qu'à la vie réelle. La première conception du cinéma chinois est principalement un cinéma d'opéra (ou drame) en ombre : *Ying xi*. La première fiction chinoise *Un couple infortuné*, date de 1913, se caractérise par son originalité et un style très reconnaissable de « fiction documentaire » : La prise de vue fixe, la lumière naturelle, le découpage par hasard avec la fin de bobine, et les acteurs circulant devant l'opérateur. C'est certainement dans le film *Tragédie de l'opium* de 1916, qu'est né le langage cinématographique dans le cinéma chinois, même si ce résultat provient d'influences américaines.

Il faut mentionner ici qu'après la première guerre mondiale, le cinéma français, ou le cinéma européen influence de moins en moins le cinéma chinois. Celui-ci par contre adopte les standards hollywoodiens en perfectionnant la technique de tournage et l'esthétique de montage transparent. Shanghai devient un reflet asiatique du cinéma hollywoodien.

L'industrie du cinéma a été fondée dans les années vingt avec la naissance de nombreux studios et avec une production débordante de long-métrage. À travers l'analyse de six films conservés de cette époque, on trouve que le cinéaste chinois développe remarquablement la qualité de ses films. Un court-métrage *Romance d'un ma rchant ambulant* (1922) utilise le système simple avec « trois-plans », c'est-à-dire la scène se construit par la répétition de « plan

d'ensemble- plan moyen- plan rapproché ». Les cinq long-métrages possèdent le style mature d'une fiction. La figure de l'image se caractérise par la « centralisation » de plan et la grande profondeur de champ. Le mouvement de caméra n'est pas évident dans les années vingt, on voit des travellings comme « reframing » et des travellings tractés. C'est un film de 1929 qui pratique le vrai mouvement de caméra sans beaucoup de valeurs esthétiques. La scène se construit par une échelle de plan varié. Avec ce système de continuité on est très proche des films hollywoodiens de la même époque.

Il existe deux points particuliers sur l'intertitre dans les films chinois muets dès les années vingt en comparaison avec les films occidentaux : le premier est que le film chinois utilise deux langues, le chinois et l'anglais. Le second s'appuie sur la coexistence du chinois moderne et du chinois traditionnel. Le film chinois des années vingt possède beaucoup trop de plans d'intertitre, et n'a pas développé sérieusement la puissance de l'image cinématographique comme mode d'expression. Cela lui donne un style littéraire très prononcé.

Le cinéma chinois muet est toujours présent dans les années trente. Il combine le standard hollywoodien avec des films parlants et l'art du muet. Le cinéaste abandonne un des caractères les plus importants des films muets des années vingt celui d'un cadrage d'« une personne » au profit du cadrage de « deux personnes », même si la deuxième personne n'est qu'une décoration de l'image. La mise en scène manifeste une conception cinématographique moderne en gardant la continuité de l'espace-temps.

Il y a deux tendances esthétiques dans l'utilisation du mouvement de caméra dans les années trente. SUN Yu représente l'école hollywoodienne qui garde une conception d'espace-temps rationaliste occidentale. Tandis que chez FEI Mu, le travelling est au service d'une fluidité d'image. C'est une manifestation de l'esthétique chinoise traditionnelle dans le film. Le mouvement de caméra ne sert pas uniquement à présenter un espace réel. Le plus important est la responsabilité de créer un espace abstrait au niveau spirituel, qui est celui de l'imaginaire.

Dans les études de style des cinéastes du muet, on dissocie trois tendances principales des années trente. ZHENG Zhengqiu forme un style très spécial que nous appelons le « théâtre filmé ». ZHENG possède une conception mûre sur le théâtre moderne ainsi que sur le cinéma. Il insiste sur l'idée que le film est une sorte de théâtre occidental, mais plus réaliste que l'art scénique. De par sa longue carrière en tant que scénariste du théâtre moderne, il sait que les films chinois doivent mettre l'accent sur le caractère théâtralisé pour satisfaire le goût esthétique des spectateurs. Sa conception du rôle du réalisateur se limite aussi à celui de metteur en scène. À travers les articles qu'il publie, nous voyons que sa carrière dans le théâtre exerce une profonde influence sur sa création cinématographique. Quant à sa conception spatiale, ZHENG présume que l'espace filmique est un espace théâtral clos. Cependant, sa connaissance du montage l'entraîne à couper la cohérence de l'espace théâtral ; il ne possède pas encore la conscience de l'intégrité de l'espace dans son esthétique cinématographique. C'est aussi le reflet de l'influence du théâtre sur les premiers films chinois, différemment de ce qu'a appris l'art cinématographique occidental après la seconde guerre mondiale pour maintenir la cohérence de l'espace filmique.

C'est avec les films de WU Yonggang et SUN Yu que se manifeste l'influence profonde d'Hollywood dans le cinéma chinois, c'est la deuxième tendance principale des années trente que l'on désigne modèle hollywoodien chinois. SUN développe systématiquement le mouvement de caméra, cependant, il ne s'intéresse pas à la psychologie des personnages. C'est pourquoi ses films n'ont pas atteint un haut niveau du point de vue de l'esthétique cinématographique. Parmi les films chinois muets préservés, le seul film de WU en bon état, *La Déesse* (*Shen nv*, 1934), est le plus souvent analysé et considéré par les spécialistes comme étant le plus grand chef d'œuvre en terme de film muet chinois. Il y a deux raisons principales pour lesquelles ce film est si grandement apprécié. La première est relative à son contenu. Le cinéaste des années trente en général étudie comment l'histoire se raconte, WU Yonggang comprend déjà en plus comment décrire une certaine mentalité, une psychologie des personnages. Cela donne à son film un style fin et sentimental. La deuxième raison s'appuie sur la forme de ce film. Le metteur en scène utilise savamment le modèle de film hollywoodien et attache de l'importance aux détails de

l'image créant ainsi la figure visuelle et caractéristique du film. C'est pourquoi *La Divine* est le film possédant le plus de nuances et d'attraits dans le cinéma muet chinois.

La troisième école est l'esthétique traditionnelle dans le film chinois. Elle est représentée par deux réalisateurs: SHI Dongshan et FEI MU. Le film *Deux vedettes* (*Yin han shuang xing*, 1931) de SHI Dongshan constituera le commencement de cette nouvelle tendance dans le début des années trente. C'est un film qui s'appuie fortement sur la représentation d'un seul plan. Le cinéaste utilise systématiquement le paramètre cinématographique pour créer la plastique de l'image, et il pense aussi à atteindre le but de l'esthétique chinoise à travers la composition et la durée du plan. Le plan séquence est la caractéristique principale de ce cinéma et ajoute une grande valeur esthétique à cet époque. SHI Dongshan développe la fonction sentimentale du montage dans ce film, tandis que le film chinois des années vingt a plutôt découvert sa fonction narrative.

FEI Mu est un des cinéastes les plus importants en raison de sa recherche et de sa pratique de l'esthétique traditionnelle appliquée au film. Son seul film muet préservé *Piété Filiale* (*Tian lun*, 1935) a une grande beauté avec une image symbolique et des travellings continus. FEI Mu prône que le cinéma chinois peut profiter de l'étude de l'opéra traditionnel et de la peinture chinoise. À partir des articles qu'il a écrits, nous pouvons découvrir l'importance de l'apport de la peinture chinoise aux conceptions du réalisateur, relativement à ce qu'il dit, la peinture chinoise non seulement est un médium qui enrichit l'expérience mutuelle qui se crée entre l'opéra traditionnel et le cinéma, mais aussi permet au cinéma d'atteindre un niveau esthétique normé. Par rapport au cinéma, il adopte le concept de « dé-théâtralité », il préconise la séparation du cinéma et du théâtre pour aller vers une expression artistique indépendante. Ces deux formes sont l'éclairage d'une esthétique cinématographique moderne.

À travers l'étude sur la femme comme symbole visuel dans ce film, on peut voir que FEI Mu ne veut pas exposer la réalité, on peut dire qu'il abandonne les règles classiques de narration, il ne



veut pas critiquer les bons ou les mauvais côtés des personnages, ni se placer au niveau des valeurs du bien et du mal. Le propos du réalisateur est de montrer que dans cette fable universelle des symboles représentés incarnés par les quatre personnages ont des sens très différents. Dans son langage ils agissent comme des marionnettes, comme des esprits démoniaques, ce ne sont pas des êtres humains réels. "Piété filiale" est un film de style symbolique. FEI Mu avec sa maîtrise académique de la représentation et la parfaite technique photographique de l'opérateur HUANG Shaofen nous entraîne dans une composition symbolique d'une beauté universelle pour nous montrer le haut degré esthétique de ces quatre portraits.

Les études consacrées au cinéma muet chinois n'ont pas trouvé de style propre dit de « tradition » dans le cadre d'un système représentatif cinématographique, parce qu'il n'y a qu'un film de FEI Mu qui possède un style mure. Une autre hypothèse serait que ce style de « tradition » se soit effectivement formé à cette époque du muet mais que les films représentatifs se soient perdus. Pour répondre à cette question, il faudrait retrouver plus de films muets des années trente.

Il est clair que le cinéma chinois imite le cinéma américain depuis sa naissance. À cause des faibles capitaux investis dans l'industrie cinématographique shanghaienne, l'évolution esthétique vers un cinéma national est lente. Le cinéaste chinois est obligé de produire des films commerciaux hollywoodiens pour flatter le spectateur chinois qui n'est pas très cultivé dans ce domaine. Mais la conception rationaliste de l'esthétique occidentale est totalement différente de la tradition chinoise. Le cinéma chinois ne peut que marcher sur les traces des films hollywoodien quand il essaye d'accepter les règles esthétiques occidentales. Au point de vue de la figure de l'image, le cinéma chinois ne peut pas atteindre l'essence du cinéma occidental. Parmi les films conservés avant 1937, Il n'y a que deux films de WU Yonggang qui manifestent une valeur picturale dans le standard de l'esthétique occidentale.

Si le cinéma chinois veut surmonter cette impasse dans l'imitation, il est obligé d'étudier l'art visuel traditionnel, c'est-à-dire l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, et trouver un nouveau chemin. L'intention de créer le style particulier au cinéma chinois est née dans les années vingt, l'époque de muet. Dans *La Rose de Pushui (Histoire de la chambre de l'ouest, Xi xiang ji, 1927)*, l'intention de créer dans l'image au cinéma ce qui est décrit dans un poème ou une peinture en filmant les paysages typiquement sentimentaux est remarquable, cependant, le réalisateur n'a pas réussi à transmettre ce sens poétique au point de vue de la figure de l'image.

Dès le début des années trente, les réalisateurs comme BO Wancang, SHI Dongshan, ZHU Shilin tentent d'intégrer la poésie chinoise dans le cinéma en tournant l'image dans un style lyrique. FEI Mu est un homme qui possède une connaissance précise à cet égard, et il commence à explorer l'intégration de l'esthétique chinoise dans la création cinématographique afin de créer une culture nationale du cinéma chinois.

Du peu de films des années quarante qui restent aujourd'hui, nous pouvons trouver deux tendances claires. Le cinéma narratif hollywoodien en est une. Ce sont essentiellement des films en salle, qui imitent le film hollywoodien des années quarante par tous ses aspects, par exemple, la narration classique accompagnée d'un montage transparent, des plans avec une grande profondeur de champ, et une mise en scène spectaculaire. Cette tendance incarne l'esthétique hollywoodienne qui considère comme un but, la narration constituée par l'exposition claire du temps et du lieu de l'action, la description des personnages et l'achèvement de l'action. Il faut remarquer que ces films se servent abondamment des plans champ-contre-champ pour représenter le dialogue, contrairement au cinéma muet des années 30 qui rejette l'usage de champ contre champ. Ce changement traduit que la plupart des films commerciaux des années 40 adoptent la conception spatiale du cinéma hollywoodien et qu'ils affinent leur imitation.

Une autre tendance est incarnée par FEI Mu, BO Wancang, SHI Dongshan et ZHU Shilin. Ce cinéma englobe l'art scénique, le cinéma hollywoodien et l'esthétique classique chinoise, c'est-à-

dire les trois tendances esthétiques des années 30, pour devenir un cinéma commercial unique. Il ne s'agit pas d'un essai d'artiste, mais plutôt d'un style de cinéma commercial au même niveau qu'Hollywood. Si, chez FEI Mu, la volonté d'intégrer l'esthétique chinoise dans le cinéma est trop artistique et élitiste, ce n'est pas le cas des trois autres. BO Wancang, SHI Dongshan, ZHU Shilin mettent plutôt l'accent sur la création de films commerciaux. Leur apport principal dans le cinéma des années trente et quarante consiste à intégrer un lyrisme imprégné du goût esthétique classique dans la création du cinéma narratif commercial, et d'associer, d'une manière initiative, la technique narrative hollywoodienne et l'esthétique visuelle chinoise. Nous l'appelleronsle " cinéma d'esthétique classique chinoise" ou le " cinéma classique".

En analysant le cinéma classique des années quarante et le cinéma d'opéra depuis 1949, on peut constater que la conception spatiale du cinéma chinois de l'esthétique classique s'inspire beaucoup de l'opéra et de la peinture traditionnelle. Quant à l'angle de prise de vue dans ces deux genres de film, on adopte les techniques de l'opéra et de la peinture pour créer un espace clos et impénétrable. Comme observateurs de l'opéra ou de la peinture, nous ne pouvons que rester en dehors de l'œuvre en tant que spectateurs silencieux. Malgré le point de vue errant et l'imagination, nous ne pouvons pas entrer dans l'espace propre de ce monde artistique.

Quand à nos deux questions posées dans l'introduction, existe-t-il une « tradition » dans le cinéma chinois muet qui influence le cinéma chinois subséquent ? existe-t-il une spécificité du film chinois muet ou du cinéma chinois subséquent par comparaison avec d'autres pays ? La réponse est assurée. Cette « tradition » n'est pas bien formée à l'époque du muet, pourtant elle est une tendance remarquable dans les années trente. Elle devient, dans le début des années quarante avec le film parlant, une conception générale de l'esthétique cinématographique différente du cinéma des autres pays. Elle se caractérise, au niveau du langage cinématographique, par l'intégralité du plan avec l'utilisation fréquente du plan-séquence et le travelling continue. Cette esthétique cinématographique est influencée profondément par l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, qui manifeste l'esprit de l'esthétique chinoise traditionnelle. À partir de 1949, les

cinéastes émigrés à Hongkong introduisent cette esthétique, qui restera la référence principale du cinéma hongkongais jusqu'en 1978 qui marquera le début de la nouvelle vague. En Chine continentale, l'exploration de cette intégration de l'esthétique chinoise au cinéma commercial reste très active de 1949 à la Révolution Culturelle.

La période de modernisation du cinéma chinois depuis les années quatre-vingt se caractérise par l'eupéanisation dans la production de films d'art. C'est le cinéaste taiwanais HOU Xiaoxian qui continue la tradition du cinéma chinois depuis l'époque du muet. Il élève le niveau artistique du cinéma chinois avec son style formaliste et symboliste. C'est un héritage conscient de la culture chinoise ancestrale. Influencé par le film de HOU Xiaoxian, ou plutôt par sa propre conscience culturelle, le cinéaste continental JIA Zhangke cherche à combiner cette tradition avec son style documentaire. Donc, on peut dire que la tradition du cinéma chinois se continue après la rupture de la Révolution Culturelle et la modernisation (eupéanisation) du cinéma chinois. Pourtant, cette continuation se trouve plutôt dans les films d'art, elle n'est pas partagée généralement par les films chinois contemporains.

Au moment d'achever cette étude, il nous semble pourtant que tout commence. C'est une recherche fondamentale sur le langage du cinéma chinois muet qui peut être une référence importante pour de nouvelles recherches. Il est possible aussi d'élargir ce travail concernant le système de narration dans le cinéma chinois muet. Nous avons déclaré qu'il existe une « tradition » du cinéma chinois depuis l'époque du muet, mais nous n'avons pas approfondi cette question. C'est un sujet difficile qui pourra, n'en doutons pas, faire l'objet d'une nouvelle thèse. Il serait intéressant de prolonger notre étude de la « tradition » du cinéma chinois d'un point de vue culturel et philosophique, ou en utilisant une méthode comparative avec les films d'autres pays. On pourrait ainsi étudier la relation entre la « tradition » du cinéma chinois avant et après la Révolution Culturelle.

# Filmographie

## Liste 1: Films muets chinois conservés et complets à La

### Cinémathèque Chinoise

1. 劳工之爱情            1922      张石川 郑正秋    无声            明星公司  
Romance d'un marchand ambulancier (Love Story of a Labor, Lao gong zhi ai qing ), 1922, mise en scène par ZHANG Shichuan et ZHENG Zhengqiu, muet, Studio Mingxing.
2. 一串珍珠            1925      李泽源 侯曜      无声片            长城画片  
Un collier de perles (A String of Pearls, Yi chuan zhen zhu), 1925, LI Zheyuan, muet, Great Wall Picture.
3. 西厢记                1927      侯曜                无声片            民新  
La Rose de Pushui (Histoire de la chambre de l'ouest, The Western Chambre, Xi xiang ji), 1927, HOU Yao, Muet, Minxin.
4. 情海重吻            1928      谢云卿            无声片            大中华百合  
S'embrasser de nouveau (Kisses Once, Qing hai chong wen), 1928, XIE Yunqing, Muet, Da zhonghua Baihe.
5. 儿子英雄            1929      杨小仲 陈趾青    无声片            长城画片  
Mon fils est un héros (My Son Was a Hero, er zi ying xiong), 1929, YANG Xiaozhong, CHEN Zhiqing, Muet, Greatwall Picture.
6. 雪中孤雏            1929      张惠民 周娟民    无声片            华剧  
Une orpheline (An Orphan, Xue zhong gu chu), 1929, ZHANG Huimin, ZHOU Juanmin, Muet, Huaju.
7. 一剪梅                1931      卜万仓            无声片            联华  
Une branche de fleur d'abricotier de Chine (A Sprig of Plum Blossoms, Yi jian mei), 1931, PU Wanchang, Muet, Lianhua.
8. 桃花泣血记          1931      卜万仓            无声片            联华  
La tragédie de la fleur de pêcher (The Peach Girl, Tao hua qi xue ji), 1931, PU Wancang, Muet, Lianhua.

9. 银汉双星            1931            史东山            配音片            联华  
Deux vedettes (Two Stars, Yin han shuang xing), 1931, SHI Dongshan, cire-doublage, Lianhua.
10. 啼笑姻缘 (第 I 集)    1932            张石川    部分有声            明星公司  
Larme et rire de mariage (Tears and laughters in Loving, Ti xiao yin yuan, part I), 1932, ZHANG Shichuan, muet avec des parties en sonore, Mingxing.
11. 南国之春            1932            蔡楚生            无声片            联华  
Le printemps du pays au sud (Spring in the South, Nan guo zhi chun) 1932, CAI Chusheng, Muet, Lianhua.
12. 野玫瑰            1932            孙瑜            无声片            联华  
La rose sauvage (Wild Rose, Ye mei gui), 1932, SUN Yu, muet, Lianhua.
13. 火山情血            1932            孙瑜            无声片            联华  
Le sang et l'amour du volcan (Blood of Love, Huo shan qing xue) 1932, SUN Yu, muet, Lianhua.
14. 天明            1933            孙瑜            无声片            联华  
Aube (Gleams of the Day, Tian ming), 1933, SUN Yu, Muet, Lianhua.
15. 母性之光            1933            卜万仓            部分有声            联华  
La lumière de la mère (The Sunshine of Mother, Mu xing zhi guang), 1933, PU Wancang, Muet, Lianhua.
16. 小玩意            1933            孙瑜            无声片            联华日本拍摄  
Les petits joujous (Little Toy, Xiao wan yi), 1933, SUN Xu, Muet, Lianhua.
17. 渔光曲            1934            蔡楚生            配音片            联华  
La chanson de pêcheur (Song of the Fishermen, Yu guang qu), 1934, CAI Chusheng, cire-doublage et muet, Lianhua.
18. 体育皇后            1934            孙瑜            无声片            联华  
La reine du sport (Athletics Empress, Ti Yu Huang Hou ), 1934, SUN Yu, Muet, Lianhua.
19. 神女            1934            吴永刚            无声片            联华  
La déesse (The Godness, Shen nv) 1934, WU Yonggang, Muet, Lianhua.
20. 大路            1934            孙瑜            配音片            联华  
La route (Boulevard, Da lu), 1934, SUN Yu, cire-doublage et muet, Lianhua.

21. 新女性                    1934                    蔡楚生                    配音片                    联华  
La femme moderne (Girl of New Type, Xin Nv xing), 1934, CAI Chusheng, cire-doublage et muet, Lianhua.
22. 国风                    1935                    朱石麟                    无声                    联华  
La force morale de la nation (National Customs, Guo feng), 1935, ZHU Shilin, Muet, Lianhua
23. 天伦                    1935                    费穆                    无声片有配乐                    联华  
Piété filiale (Family Virture, The song of China, Tian Lun), 1935, FEI Mu, muet avec musique d'accompagnement, Lianhua.

## Liste 2 : Films muets chinois conservés et non-complets à La Cinémathèque Chinoise

- 1.劫后缘 (又名盗窟情人) 1925 张慧冲 联合影片公司  
Love and Gold (Jie hou yuan, ou Out of Hell, Dao ku Qing ren) , 1925, ZHANG Huichong, studio Lianhe.
- 2.夺国宝 1926 张慧冲 联合影片公司  
Catching the Treasure (Duo guo bao), 1926, ZHANG Huichong, Studio Lianhe.
- 3.儿孙福 1926 史东山 大中华百合公司  
Mother's Happiness(Blessing from the Children, Er sun fu), 1926, SHI Dongshan, Studio Dazhonghua Baihe.
- 4.殖边外史 1926 陆洁 大中华百合公司  
Reclaim wasteland (Zhi bian wai shi), 1926, LU Jie, studio Dazhonghua Baihe.
- 5.夜明珠 1927  
Legend of luminous pearl (Ye ming zhu), 1927, CHEN Tian
- 6.大侠甘凤池 1928 杨小仲 长城画片公司  
GAN Fengchi(Da xiao GAN Fengchi), 1928, YANG Xiaozhong, studio Great Wall Picture.
- 7.女侦探 1928 张石川 明星  
DET. Girl ( NV Zhen tan), 1928, ZHANG Shichuan, studio Mingxing.
- 8.红侠 1929 文逸民 友联影片公司 ,  
The Red Knights-errant (Hong xia), 1929, WEN Yimin, studion Youlian.
- 9.秘密宝窟 1929 杨小仲  
The Secret Treasure ( Mi mi bao ku), 1929, YANG Xiaozhong.
- 10.女侠白玫瑰 1929 张惠民  
The Valiant Girl Nicknamed White Rose (Nv xiao bai mei gui), 1929, ZHANG Huimin
- 11.铁蹄下 1929 王元龙 大中华百合公司



In the Hell (Tie ti xia), 1929 WANG Yuanlong, studio Dazhonghua Baihe.

12. 甘氏两小侠(续) 大破毒药村 1930 任矜苹 胡宗理 新人影片公司

Two Yong Swordsmen Named Gan (Part II, Gan shi liang xiao xia), 1930, REN Jinping, HU Zongli, studio Xinren.

13. 荒江女侠 1930 陈铿然 郑逸生 尚冠武 友联影片公司

Swordswoman of Huangjiang (Huang jiang nv xia), 1930, CHEN Kengran ZHENG Yisheng SHANG Guanwu, studio Youlian

14. 空谷猿声 1930 马徐维邦 天马影片公司

Wailing in Hollow Valley (Kong gu yuan sheng), 1930, MAXU Weibang, studio Tianma.

15. 媚眼侠 1930 但杜宇 上海影戏公司

Ogles of a Woman ( Mei yan xia), 1930, SHAN Duyu, studio Shanghai Yingxi .

16. 两大天王 1931 杨小仲

Two Great Funs ( Liang da tian wang), 1931, YANG Xiaozhong

17. 银幕艳史 ( 又名破镜重圆 ) 1931 程步高 明星影片公司

The Romance on the Screen(Yin mu yan shi), 1931, CHENG Bugao, studio Mingxing.

18. 粉红色的梦 1932 蔡楚生 联华影业公司

Pink Dream (Fen hong se de meng), 1932, CAI Chusheng, studio Lianhua.

19. 奋斗 1932 史东山 联华影业公司

Struggling (The Striving, Fen dou), 1932, SHI Dongshan, studio Lianhua.

20. 故宫新怨 1932 侯曜 联华影业公司

Grief (Gu gong xin yuan), 1932, HOU Yao, studio Lianhua.

21. 海上阎王 1932 王次龙

Hell at the Sea (Hai shang yan wang), 1932, WANG Cilong

22. 啼笑姻缘 ( 第 5 集) 1932 张石川 明星影片公司

Between Tears and Laughters part V (Hardly Marriage, Ti xiao yin yuan), 1932, ZHANG Shichuan, studio Mingxing.

23. 女性的仇敌 1934 陈铿然 明星影片公司

Enemies for Women, 1934, CHEN Kengran, studio Mingxing.

- |                                     |      |              |                         |                 |
|-------------------------------------|------|--------------|-------------------------|-----------------|
| 24. 铁鸟<br>The Iron-Bird (Tie niao), | 1934 | 袁丛美<br>1934, | 联华影业公司<br>YUAN Congmei, | studio Lianhua. |
| 25. 再会吧，上海<br>Goodbye, Shanghai,    | 1934 | 郑云波<br>1934, | 联华影业公司<br>Zheng Yunbo,  | studio Lianhua. |

### Liste 3 : Films chinois parlants analysés dans la thèse

1. 姊妹花                                      1933                      郑正秋                                      明星公司  
Deux sœurs (Zimei hua), 1933, ZHENG Zhengqiu, studio Mingxing.
2. 家    1942                      卜万苍 和其它七位导演                      中华电影联合有限公司  
La famille (Jia), 1942, BO Wangcang et les autres sept réalisateurs, Studio Zhonghua Unio.
3. 红楼梦    1944                      卜万苍                                      中华电影联合有限公司  
Le rêve dans le pavillon rouge (Honglou meng), 1944, BO Wancang, studio Zhonghua Union.
4. 林则徐    1959                      郑君里 , 岑范                                      上海海燕电影制片厂  
LIN Zexu (LIN Zexu), 1959, ZHENG Junli, CEN Fan, studio Shanghai Haiyan.
5. 荒山泪 (京剧电影)                      1956                      吴祖光                                      北京电影制片厂  
Le larme de la colline nue (Huang shan lei), film de l'opéra de Beijing, 1956, WU Zuguang, studio de Beijing.
6. 红灯记 (京剧样板戏)                      1970                      成荫                                      八一电影制片厂  
La lanterne rouge (Hong deng ji), film modèle de l'opéra de Beijing, 1970, CHENG Yin, studio de Huit-un.
7. 沙家浜 (京剧样板戏)                      1971                      武兆提                                      长春电影制片厂  
Sha jia bang, film modèle de l'opéra de Beijing, 1971, WU Zhaoti, studio Changchun.
8. 帝女花 (粤剧电影)                                      1976                      吴宇森                                      香港亚达影片公司  
La fleur de princesse(Di nv hua), film de l'opéra Cantonais, WU Yusen(WOO John), studio Yada Hongkong.
9. 白蛇传 (越剧电影)                                      1981                      傅超武                                      上海电影制片厂  
La légende de la vouivre blanche (Bai she zhuan), Film de l'opéra Yue, 1981, FU Chaowu, studio de Shanghai.
10. 站台    2000                      贾樟柯                                      上海电影制片厂  
*Platform (Zhantai)*, 2000, JIA Zhangke.

## Liste 4 : Films conservés muets et parlants avant 1937

*Mingxing* (Bright star):

|                                       |        |                                |                             |              |
|---------------------------------------|--------|--------------------------------|-----------------------------|--------------|
| 1 , 劳工之爱情                             | 1922   | 张石川 郑正秋                        | 无声                          | 明星公司         |
| <i>Love Story of a Labor,</i>         | 1922   | ZHANG Shichuan ZHENG Zhengqiu, | muet,                       | Bright star. |
| 2 , 啼笑姻缘                              | 1932   | 张石川                            | 部分有声                        | 明星公司         |
| <i>Tears and Laughters in Loving,</i> | 1932,  | ZHANG Shichuan,                | muet avec partie en sonore, | B.S.         |
| 3 , 春蚕                                | 1933   | 程步高                            | 配音片                         | 明星公司         |
| <i>Spring Silkworm,</i>               | 1933,  | CHENG Bugao,                   | cire-doublage,              | B.S.         |
| 4 , 脂粉市场                              | 1933   | 张石川 夏衍                         | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Cosmetics of Market,</i>           | 1933,  | ZHANG Shichuan, XIA Yan,       | parlant,                    | B.S.         |
| 5 , 姊妹花                               | 1933   | 郑正秋                            | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Beautiful Sisters,</i>             | 1933,  | ZHENG Zhengqiu,                | parlant,                    | B.S.         |
| 6 , 女儿经                               | 1934   | 张石川等                           | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Women's Stories,</i>               | 1934,  | ZHANG Shichuan, etc,           | parlant,                    | B.S.         |
| 7 , 船家女                               | 1935   | 沈西苓                            | 配音片                         | 明星公司         |
| <i>Boatman's Daughter,</i>            | 1935,  | SHEN Xiling,                   | cire-doublage,              | B. S.        |
| 8 , 新旧上海                              | 1936   | 程步高                            | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Old and New Shanghai,</i>          | 1936 , | CHENG Bugao,                   | Parlant,                    | B.S.         |
| 9 , 压岁钱                               | 1937   | 张石川                            | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Lunar New Year Money,</i>          | 1937,  | ZHANG Shichuan,                | Parlant,                    | B.S.         |
| 10 , 十字街头                             | 1937   | 沈西苓                            | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Crossroads,</i>                    | 1937,  | SHEN Xiling,                   | parlant,                    | B.S.         |
| 11 , 马路天使                             | 1937   | 袁牧之                            | 有声片                         | 明星公司         |
| <i>Angels on the Road,</i>            | 1937,  | YUAN Muzhi,                    | parlant,                    | B.S.         |

### Films des années vingt d'autres studios :

|                             |        |                               |       |                    |
|-----------------------------|--------|-------------------------------|-------|--------------------|
| 12 , 一串珍珠                   | 1925   | 李泽源 候曜                        | 无声片   | 长城画片               |
| <i>A String of Pearls,</i>  | 1925,  | LI Zheyuan, HOU Yao,          | muet, | Great Wall Picture |
| 13 , 西厢记                    | 1927   | 候曜                            | 无声片   | 民新                 |
| <i>The Western Chambre,</i> | 1927,  | HOU Yao,                      | muet, | Minxin.            |
| 14, 情海重吻 ,                  | 1928 , | 谢云卿 ,                         | 无声片 , | 大中华百合              |
| <i>Kisses Once,</i>         | 1928,  | XIE Yunqing,                  | muet, | Da zhonghua Baihe. |
| 15 , 儿子英雄                   | 1929   | 杨小仲 陈趾青                       | 无声片   | 长城画片               |
| <i>My Son Was a Hero,</i>   | 1929,  | YANG Xiaozhong, CHEN Zhiqing, | muet, | Great Wall Picture |
| 16 , 雪中孤雏                   | 1929   | 张惠民 周娟民                       | 无声片   | 华剧                 |

*An Orphan*, 1929, ZHANG Huimin, ZHOU Juanmin, muet, Huaju.

**Lian hua**

|                                   |         |               |                        |           |
|-----------------------------------|---------|---------------|------------------------|-----------|
| 17, 一剪梅                           | 1931    | 卜万仓           | 无声片                    | 联华        |
| <i>A Spary of Plum Blossoms</i> , | 1931,   | BO Wanchang,  | muet,                  | Lianhua.  |
| 18, 桃花泣血记                         | 1931    | 卜万仓           | 无声片                    | 联华        |
| <i>The Peach Girl</i> ,           | 1931,   | BO Wancang,   | muet,                  | Lianhua.  |
| 19, 银汉双星                          | 1931    | 史东山           | 配音片                    | 联华        |
| <i>Two Stars</i> ,                | 1931,   | SHI Dongshan, | cire-doublage,         | Lianhua.  |
| 20, 南国之春                          | 1932    | 蔡楚生           | 无声片                    | 联华        |
| <i>Spring in the South</i> ,      | 1932,   | CAI Chusheng, | muet,                  | Lianhua.  |
| 21, 野玫瑰                           | 1932    | 孙瑜            | 无声片                    | 联华        |
| <i>Wild Rose</i> ,                | 1932,   | SUN Yu,       | muet,                  | Lianhua.  |
| 22, 火山情血                          | 1932    | 孙瑜            | 无声片                    | 联华        |
| <i>Blood of Love</i> ,            | 1932,   | SUN Yu,       | muet,                  | Lianhua . |
| 23, 天明                            | 1933    | 孙瑜            | 无声片                    | 联华        |
| <i>Gleams of the Day</i> ,        | 1933,   | SUN Yu,       | muet,                  | Lianhua.  |
| 24, 母性之光                          | 1933    | 卜万仓           | 部分有声                   | 联华        |
| <i>The Sunshine of Mother</i> ,   | 1933,   | BO Wancang,   | muet,                  | Lianhua.  |
| 25, 小玩意                           | 1933    | 孙瑜            | 无声片                    | 联华日本拍摄    |
| <i>Little Toys</i> ,              | 1933,   | SUN Yu,       | muet,                  | Lianhua.  |
| 26, 渔光曲                           | 1934    | 蔡楚生           | 配音片                    | 联华        |
| <i>Song of the Fishermen</i> ,    | 1934,   | CAI Chusheng, | cire-doublage et muet, | Lianhua.  |
| 27, 体育皇后                          | 1934    | 孙瑜            | 无声片                    | 联华        |
| <i>Athletics Empress</i> ,        | 1934,   | SUN Yu,       | muet,                  | Lianhua.  |
| 28, 神女                            | 1934    | 吴永刚           | 无声片                    | 联华        |
| <i>The Godness</i> ,              | 1934,   | WU Yonggang,  | muet,                  | Lianhua.  |
| 29, 大路                            | 1934    | 孙瑜            | 配音片                    | 联华        |
| <i>Boulevard</i> ,                | 1934, S | UN Yu,        | cire-doublage et muet, | Lianhua.  |
| 30, 新女性                           | 1934    | 蔡楚生           | 配音片                    | 联华        |
| <i>Girl of New Type</i> ,         | 1934,   | CAI Chusheng, | cire-doublage et muet, | Lianhua.  |
| 31, 国风                            | 1935    | 朱石麟           | 无声                     | 联华        |
| <i>National Customs</i> ,         | 1935,   | ZHU Shilin,   | muet,                  | Lianhua.  |
| 32, 天伦                            | 1935    | 费穆            | 配音片                    | 联华        |
| <i>Family Virture</i> ,           | 1935,   | FEI Mu,       | cire-doublage et muet, | Lianhua.  |
| 33, 浪涛沙                           | 1936    | 吴永刚           | 有声片                    | 联华        |
| <i>Sand Washed Withe Waves</i> ,  | 1936,   | WU Yonggang,  | Parlant,               | Lianhua.  |

|  |       |                                  |                |          |
|--|-------|----------------------------------|----------------|----------|
| 34 , 狼山喋血记                             | 1936  | 费穆                               | 有声片            | 联华       |
| <i>Bloodshed on Wolf Mountain</i> ,    | 1936, | FEI Mu,                          | parlant,       | Lianhua. |
| 35 , 孤城烈女                              | 1936  | 王次龙                              | 配音片            | 联华       |
| <i>A Heroic Girl</i> ,                 | 1936, | WANG Chilong,                    | cire-doublage, | Lianhua. |
| 36 , 联华交响曲                             | 1937  | 费穆等                              | 有声片            | 联华       |
| <i>UPS (Lianhua) Symphony Series</i> , | 1937, | FEI Mu, ZHU Shilin, Shunyu, etc, | Parlant,       | Lianhua. |
| 37 , 慈母曲                               | 1937  | 朱石麟                              | 有声片            | 联华       |
| <i>Song of Living Mother</i> ,         | 1937, | ZHU Shilin,                      | parlant,       | Lianhua. |
| 38 , 如此繁华                              | 1937  | 欧阳予倩                             | 有声片            | 联华       |
| <i>So Prosperous</i> ,                 | 1937, | OUYANG Yuqian,                   | parlant,       | Lianhua. |

**Films des années trente d'autres studios :**

|  |       |                    |          |           |
|--|-------|--------------------|----------|-----------|
| 39 , 桃李劫                               | 1934  | 袁牧之                | 有声片      | 电通        |
| <i>Sad Times</i> ,                     | 1934, | YUAN Muzhi,        | parlant, | Diantong. |
| 40, 风云儿女                               | 1935  | 田汉 夏衍 ,            | 有声片      | 电通        |
| <i>Children of Trouble Time</i> ,      | 1935  | TIAN Han, XIA Yan, | parlant, | Diantong. |
| 41 , 壮志凌云                              | 1936  | 吴永刚                | 有声片      | 新华影业      |
| <i>Soaring Spiration</i> ,             | 1936, | WU Yonggang,       | parlant, | Lianhua.  |
| 42 , 夜半歌声                              | 1937  | 马徐维邦               | 有声片      | 新华影业      |
| <i>The Phantom Lover</i> ,             | 1937, | MAXU Weibang,      | parlant, | Xinhua.   |
| 43 , 青年进行曲                             | 1937  | 史东山                | 有声片      | 新华影业      |
| <i>The March of Youth</i> ,            | 1937, | SHI Dongshan,      | parlant, | Xinhua.   |
| 44, 花开花落 ,                             | 1937  | 李萍倩                | 有声片      | 艺华影业      |
| <i>The Flower Blossoms and Wilts</i> , | 1937, | LI Pingqian,       | parlant, | Yihua.    |

# Bibliographie

## 1. Ouvrages sur le cinéma chinois en langue chinoise

《中华影业年鉴》，程树仁主编，中华民国电影局，1934。

*Annuaire du cinéma chinois de 1934* / ed. par CHENG Shuren, Bureau du cinéma, Gouvernement du Guomindang, 1934.

《中国电影发展史》（两卷），程季华主编，北京：中国电影出版社，1963。

*Histoire du cinéma chinois* (2 vols) / ed. par CHENG Jihua. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1963.

林年同，《中国电影美学》，台北：允晨文化实业股份有限公司，1991。

LIN Niantong, *Esthétique du cinéma chinois*. Taibei : Edition de Yunchen, 1991.

刘成汉，《电影赋比兴集》，台北：远流出版社，1992。

LIU Chenghan, *FU, bi, xing et le film*. Taibei : Edition de Yuanliu, 1992.

《上海电影史料》（第1-5辑），上海市电影局史志办公室，上海，1992。

*Les documents historiques du cinéma à Shanghai* (Vols I-V) / ed. par Le bureau du cinéma de la mairie de Shanghai. Shanghai : 1992.

《中国电影理论文选，1920-1980》，两册，罗艺军主编，北京：文化艺术出版社，1992。

*Anthologie de la théorie chinoise du cinéma, 1920-1980* (2 vols) / ed. par LUO Yijun. Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 1992.

《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996。

*Le cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

《中国无声电影剧本》，中国电影资料馆编，中国电影出版社，北京，1996。

*Le scénario du cinéma muet chinois* / ed. par La Cinémathèque chinoise. Beijing: Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

郦苏元，胡菊彬，《中国无声电影史》，北京：中国电影出版社，1996年。

LI Shuyuan, HU Jushan. *Histoire du cinéma chinois muet*. Beijing : Maison d'édition du cinéma chinois, 1996.

《百年中国电影理论文选，1897 - 2001》，两册，丁亚平主编，北京：文化艺术出版社，2002。

*Anthologie de la théorie chinoise du cinéma de cent ans, 1897-2001 (2 vols) / ed. par DING Yaping, Beijing : Maison d'édition de la culture et l'art, 2002.*

张伟，《前尘影事 - 中国早期电影的另类扫描》，上海：上海辞书出版社，2004。

ZHANG Wei, *Le passé du cinéma- une autre histoire du cinéma chinois de sa première période.* Shanghai: Edition de dictionnaire de Shanghai, 2004.

[美]张英进，《电影的世纪末怀旧 - 好莱坞•老上海•新台北》，长沙：湖南美术出版社，2006。

ZHANG Yingjin, *Nostalgie du cinéma-Hollywood •vieux Shanghai• nouveau Taipei.* Changsha: Edition de beaux- arts de Hunan, 2006.

秦喜清，《欧美电影与中国早期电影：1920-1930》，北京：中国电影出版社，2008。

QIN Xiqing QIN, *Le film occidental et le film chinois dans la première période : 1920-1930.* Beijing : Edition du cinéma chinois, 2008.

《双城故事：中国早期电影的文化政治》，[美]傅葆石著，刘辉译，北京大学出版社，北京，2008。

FU Baoshi, traduit en chinois par LIU Hui, *Histoire de deux villes: la politique et la culture du cinéma chinois de la première période.* Beijing : Université de Beijing, 2008.

《从革命到共和：清末至民国时期文学、电影与文化的转型》，陈建华著，广西师范大学出版社，桂林，2009。

CHEN Jianhua, *De la révolution à la république: changement de littérature, cinéma et culture à la fin de la dynastie Qing.* Guilin : Université normale de Guangxi, 2009.

刘小磊，《中国早期沪外地区电影业的形成（1896 - 1949）》，北京：中国电影出版社，2009。

LIU Xiaolei, *Industrie du cinéma chinois de la première période hors de Shanghai.* Beijing: Edition du cinéma chinois, 2009.

《黑白胶片的文化时代：1922 - 1936 年中国早期电影现存文本读解》，袁庆丰著，上海三联书店，上海，2009。

YUAN Qingfeng, *Epoque culturelle du film noir et blanc: lecture expliquée des films préservés entre 1922 et 1936.* Shanghai : Edition de Trois unions de Shanghai, 2009.

张伟，《都市•电影•传媒 - 民国电影笔记》，上海：同济大学出版社，2010。



ZHANG Wei, *Ville•Ciné ma•Média-Notes du cinéma de M ingong*. Shanghai: Edition de l'Université de Tongji, 2010.

## 2. Ouvrages sur le cinéma chinois en langue étrangère

LEYDA Jay, *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China*. Massachusetts : The Massachusetts Institute of Technology, 1972.

BERGERON Régis, *Le cinéma chinois : I 1905-1949*. Paris : Alfred Eibel, 1977.

BERGERON Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983*. Paris : L'Harmattan, 1984.

*Le cinéma Chinois* / ed. par QUIQUEMELL Marie-Claire, PASSEK Jean-loup. Paris : Centre Gorges pompidou, 1985.

*Chinese Film – The State of the Art in the People's Republic.* / ed. par George Stephen Semsel, New York : Praeger, 1987.

*Chinese Film Theory.* / ed. Par SEMSEL George S. and others, New York : Praeger, 1990.

*Perspectives on Chinese Cinema.* / ed. par Chris Berry, London: British Film Institute, 1991.

*Film in Contemporary China-Critical Debates, 1979-1989.* / ed. par SEMSEL George S. and others, New York : Praeger, 1993.

*New Chinese Cinemas – Forms, Identities, Politics.* / ed. par BROWNE and others, New York: Cambridge University Press, 1994.

ZHANG Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time and Gender*. Stanford : Stanford University Press, 1996.

BERGERON Régis, *Le cinéma chinois : 1984-1997*. Paris : Institut de l'image, 1997.

*Transnational Chinese Cinemas – Identity, Nationhood, Gender.* / ed. par LU Sheldon Hsiao-peng, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

ZHANG Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde, Fiction and the New Chinese Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.

*Encyclopedia of Chinese Film.* / ed. par ZHANG Yingjin and XIAO Zhiwei, New York : Routledge, 1998.

COPPOLA Antoine, *Le cinéma asiatique – Chine, Corée, Japon, Hong-kong, Taïwan*. Paris: L'Harmattan, 2004.

ZHANG Yingjin, *Chinese National Cinema*. New York: Routledge, 2004.

*HOU Hsiao-hsien.*/dir. par FRODON Jean-Michel, Paris: Cahiers du cinéma, 2<sup>ème</sup> édition, 2005.

ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937.*

Chicago : University Of Chicago Press, 2005.

### 3. Ouvrages sur la culture chinoise

CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1982.

*Poetry and Prose of the Tang and Song*, translated by YANG Xiangyi and YANG Gladys. Beijing: Panda Books, 1984.

NIENHAUSER JR. William H., *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

YU Pauline, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*. Paris : Philippe Picquier, 1989.

CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1991.

BADY Paul, *La Littérature chinoise moderne*. collection *Que sais-je*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*. Paris: Seuil, 1997.

LIU Xie, *L'Esprit de la littérature et l'ornementation ouvragée (Wen xin diao long)*. Beijing: Yanshan, 1997.

PIMPANEAU Jacques, *Chine, histoire de la littérature*. Nouvelle édition. Paris : Philippe Picquier, 2004.

PIMPANEAU Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Paris: Philippe Picquier, 2004.

#### 4. Ouvrages sur le cinéma :

LEBEL Jean-patrick , *Cinéma et idéologie*. Paris: Sociales, 1971.

BAZIN André , *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962). Paris: Cerf, 1972.

BAZIN André , *Orson Welles*. Paris: Cerf, 1972.

METZ Christian, translated by Michael Taylor, *Film Language – A Semiotics of the Cinema*. New York : Oxford University Press, 1974.

METZ Christian, translated by Jean Umiker-Sebeok, *Language and Film*. Hague: Mouton, 1974.

EISNER Lotte H., *L'Ecran Démaniacque : Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*. Eric Losfeld, 1981.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *L'Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.

*Politique (la) des auteurs*. Paris: Etoile- Cahiers du cinéma, 1984.

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

BORDWELL David, STAIGER Jenet, THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press, 1985.

JAMESON Fredric, *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*. Bloomington : Indiana University Press, 1992.

THOMPSON Kristin and BORDWELL David, *Film History, an Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*. Paris: Nathan, 2002.

MARIE Michel, *Le cinéma muet*. Paris : Cahiers du cinéma, 2005.

BORDWELL David, *Figure Traced in Light on Cinematic Staging*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2005.

### **Le cinéma muet chinois : Étude sur le langage cinématographique**

Les premiers films chinois sont des documentaires de l'opéras traditionnels. Le langage cinématographique dans le cinéma chinois est née avec *Tragédie de l'opium* de 1916. L'industrie du cinéma a été fondée dans les années vingt avec la naissance de nombreux studios et avec une production débordante de long-métrage qui est très proche des films hollywoodiens. Le cinéma muet chinois est toujours présent dans les années trente. La mise en scène manifeste une conception cinématographique moderne en gardant la continuité de l'espace-temps. Dans l'utilisation du mouvement de caméra, SUN Yu garde une conception d'espace-temps rationaliste occidentale, tandis que FEI Mu respecte la fluidité d'image. Il y a trois styles principaux des cinéastes du muet : le « théâtre filmée », le modèle hollywoodien chinois et l'école de l'esthétique traditionnelle.

La « tradition » du cinéma chinois n'est pas bien formée à l'époque du muet, pourtant elle est une tendance remarquable. Elle devient dans le début des années quarante avec le film parlant une conception générale de l'esthétique cinématographique qui est différente du cinéma d'autres pays. Elle se caractérise, par l'intégralité du plan avec l'utilisation fréquente du plan-séquence et le travelling continue. Cette esthétique cinématographique est influencée profondément par l'opéra traditionnel et la peinture chinoise, qui manifeste l'esprit de l'esthétique chinoise traditionnelle. La « tradition » du cinéma chinois se continue dans les films chinois d'aujourd'hui, pourtant, elle se trouve plutôt dans les films d'art.

**Mots clés :** cinéma muet chinois, langage cinématographique, « tradition » du cinéma chinois, film chinois d'opéra, plan-séquence, modernisation du cinéma chinois

### **The Chinese Silent Film: Study of film language**

The earliest film in China was the documentary of Chinese opera. It was the first time that the film language appeared in *Victims of Opium* of 1916. In the 1920s, the Chinese film industry came into being, building up many film studios and producing a quantity of Hollywood style feature films. The production of Chinese silent films had never stopped until the 1930s, when the concept of mise en scène had begun to pay attention to the continuity of time and space, showing the concept of modern film. As for the motion photography, the rational concepts of time and space in the West have been revealed in SUN Yu's films while FEI Mu has created the implicit images by using motion photography. Thus, in the 1930s, there were three major types of film aesthetic tendencies: the dramatic films, Hollywood-style films and the films with Chinese traditional aesthetic tendency.

In the silent era of films, the *tradition* had become the apparent aesthetic tendency in Chinese films, but it hadn't developed into the mature film style. Not until the beginning of the 1940s of sound films had this tendency become a distinct national characteristic, which were keeping the integrity of single shot, frequently using le plan-séquence and ongoing motion photography. Chinese traditional opera and paintings have great influence on this film aesthetics, which shows Chinese traditional aesthetics revealed in the film art. The *tradition* in Chinese films has also been shown in today's Chinese films; however, it is a style of the art film rather than the film aesthetics of those hot commercial films.

**Keywords:** Chinese silent film, film language, Chinese film tradition, Chinese opera film, le plan-séquence, the modernization of Chinese films

Université Sorbonne nouvelle–paris 3  
Centre CENSIER, 13 , rue Santeuil, 75005, Paris, France.

École doctorale 267-Arts et Medias