

## Présentation

Marie Claire Huot

---

Volume 3, Number 2-3, Spring 1993

Le nouveau cinéma chinois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001188ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001188ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Huot, M. C. (1993). Présentation. *Cinémas*, 3(2-3), 4–7.

<https://doi.org/10.7202/1001188ar>



*Caractères chinois disloqués* de Gu Wenda (1986)

Encre de Chine sur papier

Gracieuseté de Gao Minglu et Zhou Yan

# Présentation

Marie Claire Huot

Au moment où le réalisateur canadien David Cronenberg met les dernières touches à son film «oriental» *M. Butterfly*, basé sur la pièce de théâtre du Sino-américain David Henry Hwang<sup>1</sup>, la revue *CINÉMAS* propose un numéro portant sur la Chine. Pour Hwang ainsi que pour les collaborateurs à ce numéro (quant à Cronenberg, on verra), il s'agit de tout autre chose que la fascination exotique pour l'Orient. Au contraire, il s'agit de déplacer les cadres habituels de référence. *M. Butterfly* est l'histoire d'un diplomate français qui tombe éperdument amoureux d'une diva chinoise, un «papillon», qui s'avère être un homme espionnant pour les communistes chinois. Le Français persistera à croire pendant plus de 20 ans et ce en dépit d'expériences intimes, que son «papillon» est une femme. Il attribuera les bizarreries de celle-ci à des «coutumes chinoises». La force du préjugé de ce diplomate dépasse même celle de l'évidence, de la preuve visuelle qui est, selon Freud, supposément si décisive.

Dans le présent numéro, il y a également une certaine volonté de désorientation parce que les articles font, d'une part, intervenir des textes d'autres cultures, d'autre part, parce qu'ils confrontent les théories dominantes à ces mêmes textes. Ne faut-il pas souvent se déplacer de contexte pour mieux voir et jauger?

Ici, le complexe d'Œdipe freudien est revu dans son fonctionnement chinois; les travaux de Gilles Deleuze, de Christian Metz, de Jean Baudrillard, de David Bordwell, de Pier Paolo Pasolini et de Slavoj Žižek sur le cinéma «occidental» — si un tel mot fait encore sens — trouvent tantôt des résonances, tantôt des dissonances avec des films comme *Rouge*, *Sorho rouge*, *Judou*, *Le Roi des enfants*, *Romance du livre et de l'épée*. Viennent dialoguer avec des films comme *Passion*, *Adieu à ma concubine*, *Chant de l'exil*, *Trois femmes*, les écrits de Judith Butler, Laura

Mulvey et Kaja Silverman. Et il y a encore ces penseurs comme Gil Delannoi, Arif Dirlik, Francis Fukuyama, François Lyotard, Andreas Huyssen qui se font repenser à la lumière des réformes économiques, du postsocialisme et de la montée des nationalismes chinois tels qu'exposés dans notamment *L'Année de mon signe*, *Samsara* et *Le Temps de vivre, le temps de mourir*.

Ce numéro n'est donc pas destiné uniquement ni principalement aux sinologues<sup>2</sup>. Il ne refait pas non plus l'histoire du cinéma chinois et ne tente pas d'être exhaustif<sup>3</sup>. Tous les articles se concentrent sur la production actuelle de la Chine, à savoir depuis les années 80. En outre, la Chine est inscrite dans un contexte conforme à la réalité actuelle — celle tout au moins du cinéma —, c'est-à-dire à la fois interchinois (République populaire de Chine, Hongkong, Taiwan et la diaspora) et transculturel.

Nul ne peut nier aujourd'hui l'internationalisation du cinéma chinois. En 1988, *Sorgho rouge* de Zhang Yimou (RPC) remportait l'Ours d'or à Berlin; en 1989, *Cité de chagrin* de Hou Xiaoxian (TAI), le Lion d'or à Venise; cette année même, l'Ours d'or de Berlin était accordé *ex-æquo* aux *Femmes du lac des âmes parfumées* de Xie Fei (RPC) et aux *Noces* de Li Ang (TAI).

Ceci dit, internationalisation ne signifie pas occidentalisation ou américanisation. Au contraire, il semblerait que le nouveau cinéma chinois recycle certaines notions chinoises classiques ou puisse être lu à l'aide de celles-ci. Au fil des articles, on retrouve un examen critique de termes tels que le binôme *yin yang*, fondement de la philosophie chinoise qui désigne la double constitution de tout existant sans qu'il y ait pour autant dichotomie. Malgré la volonté nette de refuser toute forme de guettoïsation du cinéma chinois, les collaborateurs utilisent néanmoins des termes chinois moins connus tels que le *hanxu* (mode indirect) et le *yanggang* (mode contrasté), le *huaijiu* (nostalgie, goût pour le passé) ou encore *xuanchuan* qui désigne à la fois propagande et publicité. La non coïncidence de certains termes avec les langues et par conséquent avec les philosophies indo-européennes n'est pas éludée mais bien plutôt présentée, telle quelle.

Quant à l'ordre des articles, il se justifie *grosso modo* historiquement et thématiquement. Le premier article, celui de Dominique Brochu, traite de l'avènement de la modernité dans le cinéma chinois à partir du *Roi des enfants* (1986); le dernier article, celui de Tammy Cheung et Michael Gilson, fait une analyse de la toute récente production hongkongaise, des films qui en majorité n'ont pas encore été présentés en Occident, tels que *Swordsman II* (1993).

Tous les articles peuvent être regroupés par leur préoccupation affichée ou non pour les questions de différences sexuelles. Les 6 premiers, ceux de Dominique Brochu, Lü Tonglin, Chris Berry, Mary Ann Farquhar, Élisabeth Papineau et le mien sont axés sur la masculinité; les 4 derniers, ceux de Carolynn Rafman, Stephanie Hoare, Rey Chow, Tammy Cheung et Michael Gilson se concentrent davantage sur les représentations féminines ou sur le cinéma fait par les femmes. La forte majorité en faveur des études sur la masculinité peut s'expliquer par cette affirmation de Gayatri C. Spivak qui serait bien à portée universelle : «Il ne faut pas se demander "qu'est-ce que la femme", mais bien qui est l'homme qui a été obligé de construire un tel texte d'histoire» (p. 33).

En somme, le nouveau cinéma chinois est ici étudié selon des perspectives diverses ouvrant sur des différences, des divergences mais aussi, parfois, sur des similarités et des identités.

Université de Montréal

#### NOTES

1 David Henry Hwang, *M. Butterfly* (New York : A Plume Book, 1989).

2 Néanmoins, pour les sinologues et sinisants, des glossaires des principaux termes chinois en «pinyin» et en caractères chinois figurent à la fin de chaque article.

3 Pour un tableau synoptique des événements cinématographiques, politiques et culturels de la Chine (continentale) de 1922 à 1984 voir M.-C. Quiquemelle et J.-L. Passek (direction), *Le Cinéma chinois* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1985) pp. 7-40.

Voici d'autres repères bibliographiques sur le cinéma chinois :

Bergeron, Régis. *Le Cinéma chinois : 1905-1983* (4 vol.). Paris : L'Harmattan, 1983-84.

Berry, Chris (direction). *Perspectives on Chinese Cinema*. London : British Film Institute, 1991.

Clark, Paul. *Culture and Politics Since 1949*. Cambridge, Mass. : Cambridge UP, 1987.

Leyda, Jay. *Dianying, Chinese Shadows : An Account of Film and the Film Audience in China*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1972.

Semsel, George S. (direction). *Chinese Film : The State of the Art in the People's Republic*. New York : Praeger, 1987.

Semsel, George S. (direction). *Chinese Film Theory*. New York : Praeger, 1990.

#### OUVRAGE CITÉ

Spivak, Gayatri C. «The Post-modern Condition : The End of Politics?», in Sarah Harasym (direction), *The Post-Colonial Critic : Interviews, Strategies, Dialogues*. New York, London : Routledge, 1990, pp. 17-34.