

N° 10 | 2020

*Imaginaires de l'environnement en Asie  
(Inde, Chine, Taïwan)*

sous la direction de  
Philippe Postel

<http://atlantide.univ-nantes.fr>  
Université de Nantes

Atlantide

## Table des matières

• AVANT-PROPOS – PHILIPPE POSTEL.....	3
• YVAN DANIEL..... <i>Les pastorales parallèles. Sur les rapports entre littérature comparée et écocritique</i>	7
• SHIH-LUNG LO ..... <i>« Le peuple chinois a atteint le moment le plus dangereux » : l'imaginaire de l'environnement dans les œuvres dramatiques de Tian Han</i>	27
• LUISA PRUDENTINO..... <i>Rôles et fonctions de la nature dans le cinéma chinois</i>	44
• CLAUDINE LE BLANC ..... <i>L'arbre en fleurs et la catastrophe : imaginaires indiens de l'environnement</i>	57
• ELENA LANGLAIS ..... <i>« Animal's People » d'Indra Sinha : de la catastrophe à son dépassement</i>	68
• PHILIPPE POSTEL ..... <i>Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke</i>	82
• GWENNAËL GAFFRIC ..... <i>L'ordinaire des catastrophes. Lecture écocritique de l'écrivain taïwanais Wu Mingyi</i>	128
• TI-HAN CHANG ..... <i>Éco-terrorisme ou éco-héroïsme ? Analyse littéraire de « The Rice Bomber » de Cho Li basée sur l'autobiographie de Yang Ju-men</i>	141

## RÔLES ET FONCTIONS DE LA NATURE DANS LE CINÉMA CHINOIS

Luisa Prudentino

Centre d'étude et de recherche sur les littératures et les oralités du monde (CERLOM)  
Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)  
Sciences-Po-Collège du Havre



**Résumé :** L'article propose une relecture de l'histoire du cinéma de la Chine continentale dans la perspective du lien entre les hommes et la nature. Il distingue plusieurs époques : à l'époque républicaine (années 30 et 40), la représentation de la nature est ancrée dans la tradition picturale avec laquelle le cinéma chinois n'a cessé de tisser des liens ; sous Mao (années 50 jusqu'aux années 70), la nature est soumise au prisme de l'idéologie ; pour les cinéastes de la « Cinquième », puis de la « Sixième » générations (années 80 jusqu'aux années 2000), l'individu semble se réapproprier la nature dont la représentation au cinéma est, bien souvent, soit de façon allusive, soit de façon plus ouverte et plus directe, en lien avec un discours politique.

**Mots-clés :** cinéma chinois, Cinquième génération, Sixième génération, Tiananmen, environnement.

**Abstract:** This paper proposes a new review of the history of cinema in mainland China considering the link between man and nature. It distinguishes several eras: In the Republican era (1930s and 1940s), the representation of nature is rooted in the pictorial tradition with which Chinese cinema has never ceased to forge links; under Mao (1950s to 1970s), nature is subject to the prism of ideology; with the filmmakers of the « Fifth » and then the « Sixth » generations (1980s to 2000s), the individual seems to be reappropriating nature, whose representation in the cinema is often either allusive or more open and direct, in connection with a political discourse.

**Keywords:** chinese cinema, Fifth generation, Sixth generation, Tiananmen, environment.

Dès l'époque des peintres impressionnistes, la peinture a su représenter le caractère insaisissable de ce que l'on voit, résultant du jeu des lumières et des ombres qui ne sont jamais fixes<sup>1</sup>. Par conséquent, ces artistes ont privilégié une représentation subjective de la nature, une tendance qui sera ensuite renforcée par la photographie et le cinéma. En effet, la nature est profondément intriquée avec le langage cinématographique, et à l'écran elle est souvent utilisée pour autre chose qu'elle-même : elle permet de représenter et de comprendre des drames humains. En Orient, et en Chine en particulier, la nature devient même un élément avec lequel les personnages interagissent.

Cette caractéristique tire son origine des arts figuratifs traditionnels où la nature est souvent conviée pour explorer et révéler une autre nature, celle de l'homme ; nombreuses sont les peintures où il n'y a aucune distinction entre l'homme et ses actions dans la nature car celle-ci désigne tout ce qui prend part à la vie, si bien que l'homme devient « le centre d'un ensemble infini non anthropomorphique » (Mondzain, 1999). La peinture traditionnelle chinoise rend de façon magistrale cette unicité entre l'homme et la nature, et le cinéma, en s'en inspirant, la reproduit à son tour dans certains films. L'un des exemples le plus réussi est le film *Impression de montagne et d'eau* (*Shān shuǐ qíng* 山水情), réalisé en 1988 par Te Wei (Tè Wēi 特伟, 1915-2010). Surprenant film sur la transmission du savoir d'un maître à son disciple, il frappe le spectateur par la force des images qui le transportent dans un environnement où la figure humaine est en harmonie parfaite avec la nature tout autour.



Figure 1. Te Wei, *Impression de montagne et d'eau*

---

<sup>1</sup> Cet article est une refonte partielle de l'article paru en italien dans *Atti del XIII Convegno dell'Associazione italiana studi cinesi* (Milano, 22-24 settembre 2011), a cura di Clara Bulfoni, Silvia Pozzi, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 355-363.

Autre caractéristique des reproductions picturales des paysages naturels chinois : l'inscription calligraphique qui les accompagne de façon systématique. Comme le souligne Yolaine Escande (2005, p. 251), « elles transforment le lieu physique en paysage » : à celui qui parcourt les lieux virtuellement, avec son regard, ou bien physiquement, s'il se trouve, par exemple, près des inscriptions du mont Tai (Tài shān 泰山), non seulement elles indiquent ce qu'il verra, mais suggèrent aussi ce qu'il pourra sentir. Nous savons déjà que la peinture traditionnelle doit provoquer la participation active de celui qui l'observe. C'est un principe que certains réalisateurs chinois des années 1950 ont intégré dans une technique que Catherine Yi-Yu Cho Woo (1985, p. 23) définit comme « le montage chinois », à savoir une séquence de plans filmés qui alternent des scènes de vie humaine à d'autres présentant la nature, guidant le spectateur vers une perception de signes qui dépasse l'« ontologie »<sup>2</sup> classique de l'image filmique. Si, pour le public chinois, l'interaction entre ce type d'images se révèle être efficace et si leur compréhension est immédiate, pour le public occidental une explication de la symbolique des images de la nature est souvent nécessaire. Prenons par exemple le film *Les larmes du Yangzi* (*Yī Jiāng chūn shuǐ xiàng dōng liú* 一江春水向东流), tourné en 1947 par Cai Chusheng (Cài Chūshēng 蔡楚生, 1906-1968) et Zheng Junli (Zhèng Jūnlǐ 郑君里, 1911-1969) : la séquence initiale est de bout en bout un tableau de peinture traditionnelle. Le film s'ouvre en effet sur la scène d'un paysage du Yangzi (Yángzǐ Jiāng 扬子江) sur lequel sont reportés deux vers d'un poème de Li Yu<sup>3</sup> (Lǐ Yù 李煜, 973-978), qui annoncent les péripéties que devra traverser le jeune couple protagoniste pendant le conflit sino-japonais :



Figure 2. Cai Chusheng et Zheng Junli, *Les larmes du Yangzi*, poème de Li Yu

<sup>2</sup> Le mot *ontologie* est pris dans le sens que lui donne André Bazin (1958), à savoir la capacité de l'appareil photographique comme de la caméra à restituer de façon objective le réel, grâce au mécanisme automatique qui définit l'opération de prise de vue, par opposition à la peinture ou à la sculpture qui requièrent une intervention humaine.

<sup>3</sup> Li Yu, appelé aussi Li Houzhu (Lǐ Hòuzhǔ 李後主), est un poète célèbre de la dynastie des Tang méridionaux dont il fut également le dernier empereur.

问君能有几多愁？  
恰似一江春水向东流！

Combien est grande ta peine ?  
Comme les eaux d'un fleuve au printemps.<sup>4</sup>

Puis la caméra s'arrête d'abord sur la photo du mariage du couple, puis sur leurs deux oreillers brodés qui présentent eux-mêmes un motif de paysage naturel ; elle descend ensuite sur les deux paires de pantoufles, posées l'une à côté de l'autre ; immédiatement après, la caméra se déplace d'abord sur une branche dénudée sur laquelle on perçoit des jeunes pousses, puis sur une nouvelle branche, dont on comprend toutefois qu'il s'agit de la même, qui est en revanche chargée de fruits. Ensuite, la caméra retourne à l'intérieur de la maison du couple, pour s'arrêter sur trois caractères brodés sur un bavoir : 小宝宝 (Xiǎo Bǎobao, « Petit Trésor »).

La comparaison entre la transformation des jeunes pousses en fruits et le fruit de l'amour du couple qui naîtra bientôt est assez évidente. Ainsi, le « montage chinois », faisant alterner plans humains et plans naturels, suggère des idées que le spectateur n'a pas de mal à comprendre. Nous nous en apercevons dans le passage où la femme, devenue mère entre-temps, en pensant à son mari qui a dû quitter Shanghai (Shànghǎi 上海) pour la ville de Chongqing (Chóngqìng 重庆), est surprise par un orage très violent qui annonce, justement, une catastrophe qui va survenir au sein du couple : nous apprenons en effet, dans la séquence suivante, que le mari de la jeune femme a succombé au charme d'une autre femme...

Pendant toute la période des années 1950 jusqu'au début des années 1960, l'esthétique cinématographique continue de s'enrichir en se tournant davantage vers les formes artistiques et littéraires de la tradition. Mais à côté de cinéastes tels que Zhang Junli et Cai Chusheng, qui continueront de s'exprimer à travers un cinéma original en interaction avec l'imagination active du public, il y en a d'autres qui succombent aux exigences d'un cinéma devenu désormais, sous Mao Zedong (Máo Zédōng 毛泽东), un art étatique. De ce fait, sa mission principale n'est plus celle de refléter la vie réelle mais aussi, et surtout, celle de célébrer le nouveau système politique et d'en assurer la pérennité. Par conséquent, le cinéma n'est plus le simple produit d'une culture ou son véhicule privilégié de diffusion : il est appelé à d'autres fonctions, notamment celle d'intervenir lui-même dans l'élaboration de cette culture.

Dans un tel contexte, la représentation de la nature n'est plus idéalisée mais « idéologisée » : il s'agit moins d'exprimer un équilibre idéal entre la nature et l'homme que de contribuer à en créer un nouveau entre l'homme et l'idéologie maoïste. Tourné en 1950 par Wang Bin (Wáng Bīn 王滨, 1912-1960) et Shui Hua (Shuǐ Huà 水华, 1916-1995), *La*

---

<sup>4</sup> Ce deuxième vers – littéralement : « exactement comme les flots printaniers du fleuve Yangzi qui s'écoulaient vers l'est » – est en fait repris dans le titre du film *Les Larmes du Yangzi*, qui, traduit littéralement, donne : « Les flots printaniers du fleuve Yangzi s'écoulaient vers l'est ».

*Fille aux cheveux blancs* (*Báimáo nǚ* 白毛女) est l'un des films les plus emblématiques de cette époque. La veille de son mariage, une fille est vendue, par son père ruiné, à un riche propriétaire foncier. Le vieil homme, honteux et désespéré, se suicide. Soumise aux caprices du seigneur, la jeune fille arrive à s'enfuir et se réfugie dans une grotte, où elle accouche d'un enfant mort-né. Ses cheveux deviennent tout blancs et les villageois la prennent pour une déesse. Finalement, après des années d'errance, elle est sauvée par un détachement de l'Armée rouge auquel appartient son ex-fiancé. La transition entre l'époque sombre qu'elle-même et tout le peuple chinois s'apprentent enfin à quitter, et la nouvelle époque qui s'annonce radieuse, est soulignée par une végétation luxuriante et une riche moisson. Au près de son fiancé retrouvé, même ses cheveux se transforment et redeviennent noirs.



Figure 3. Shui Hua et Wang Bing, *La Fille aux cheveux blancs*

Après la mort de Mao et l'arrestation de la Bande des Quatre (1976), la Chine tourne la page, et son cinéma rejette en particulier la représentation pseudo-bucolique du monde rural perpétrée par le cinéma de propagande. La nouvelle génération de cinéastes, appartenant aux « jeunes instruits » (*zhīqīng* 知青) de retour des campagnes où ils avaient été envoyés pour une longue et douloureuse « rééducation »<sup>5</sup>, s'exprime alors à travers un cinéma qui renoue le dialogue avec une nature dénuée de tout revêtement idéologique, où l'homme peut enfin trouver du réconfort. Nombreux sont les témoignages de ces cinéastes, devenus fameux sous le nom de la « Cinquième génération »<sup>6</sup>, sur la façon dont la nature a soigné leurs souffrances et les a aidés à reconstruire leur propre identité. Chen

<sup>5</sup> Le « mouvement d'envoi à la montagne et à la campagne (*Shàngshān xiàxiāng yùndòng* 上山下乡运动) est voulu par Mao Zedong pendant la Révolution culturelle. De 1968 jusqu'à la fin des années 1970, près de 17 millions de jeunes Chinois des villes sont envoyés autoritairement à la campagne pour être « rééduqués » auprès des paysans.

<sup>6</sup> Après la période tragique de la Révolution culturelle, l'Institut de cinéma de Pékin rouvre ses portes en 1978. Quatre ans après, les premiers diplômés constituent la nouvelle génération de cinéastes connue sous le nom de « Cinquième génération », laquelle révolutionnera le cinéma chinois qu'elle fera connaître sur le plan international.

Kaige (Chén Kǎigē 陈凯歌, 1952-), par exemple, dit avoir retrouvé le sens du mot *dignité* en voyant les feuilles de mimosa se rétracter à son passage (voir Kramer, 1996, p. 316). Pour Xie Fei (Xiè Fēi 谢飞, 1942-), après des années de fureur idéologique, seule la réappropriation de la nature pouvait assurer au peuple chinois le recouvrement de son identité non seulement en tant qu'individus mais surtout en tant que peuple : « La société à l'époque était encore constituée à 80 % de paysans [...]. Pour nous, la vraie société chinoise se trouvait là, dans les campagnes, et notre proximité avec elle nous a permis d'en parler. » (cité dans Paccellieri, 2017)

Après avoir connu des lieux marqués par l'idéologie, l'individu mis en scène dans le cinéma de la Cinquième génération réapprend à s'approprier les grands espaces, les vastes plaines chinoises : si, dans les films de l'époque maoïste, chaque espace est occupé par un soldat ou un héros, dans *Terre jaune* (Huáng Tǔdì 黄土地, 1984), réalisé par Chen Kaige, comme dans d'autres films de la même époque, la présence humaine est quasiment insignifiante ou du moins traitée de façon subalterne par rapport à la nature. Le plus souvent, l'homme se régénère au contact de la nature. Toutefois, dans le cinéma de Zhang Yimou (Zhāng Yímóu 张艺谋, 1951-), autre cinéaste phare de la Cinquième génération, l'individu a besoin d'une autre force impérieuse, celle de l'amour, pour s'identifier davantage à l'univers. Dans *Le Sorgho rouge* (*Hóng gāoliáng* 红高粱, 1987), adapté du roman de Mo Yan (Mò Yán 莫言, 1955-), la nature constitue le décor idéal pour un amour passionnel qui naît parmi les sorghos sauvages. Dans la scène où les jeunes amants font l'amour la première fois, la jeune fille est filmée de très haut :

She is not filmed from her lover's perspective, but from far above, as if the camera looks down upon her from the perspective of all-embracing heaven. Lying on the intersection between heaven and earth, she spreads her arms and legs as if to absorb their vital energy flows into her body. (Chong, 2000, p. 204)

Elle n'est pas filmée du point de vue de son amant, mais loin par-dessus, comme si le regard posé sur elle était celui du ciel qui enveloppe toute la terre. Couchée à l'intersection du ciel et de la terre, elle étend les bras et les jambes comme pour absorber en son corps l'énergie vitale de l'un et de l'autre. (Notre traduction)

Le vent de libéralisation qui souffle en Chine à cette époque pousse également certains cinéastes à représenter la nature de façon moins mystique mais d'une manière toujours hautement symbolique. C'est le cas d'un documentaire étonnant diffusé en plusieurs parties sur la chaîne officielle CCTV pendant l'hiver 1988. Il s'agit de *L'Élégie d'un fleuve* (*Héshāng* 河殇), de Xia Jun (Xià Jùn 夏骏, 1962-), Su Xiaokang (Sū Xiǎokāng 苏晓康, 1949-) et Wang Luxiang (Wáng Lǔxiāng 王鲁湘, 1956-). Le film dresse une analogie entre le fleuve Jaune, berceau de la civilisation chinoise, au cours desséché, et la situation de la Chine, également desséchée du fait de l'isolation et du conservatisme de ses dirigeants.



Les séquences initiales montrent des images du fleuve Jaune en opposition avec des images de la ville de New York.

D'autres images se succèdent toujours dans le respect d'une dichotomie chromatique jaune et bleu qui symbolise respectivement la couleur de la Chine classique (en se référant au fleuve Jaune), et celle de la mer, synonyme d'ouverture et de progrès. De même qu'un fleuve ne peut renoncer à se jeter naturellement dans la mer, de même la Chine ne pourra pas toujours refuser de s'ouvrir à l'Occident et à ses idées : c'est ce message transmis par les réalisateurs qui poussera les autorités à interdire la diffusion du documentaire en Chine ainsi que son exportation.



Figure 4. Su Xiaokang, Xia Jun, Wang Luxiang, *L'Élégie d'un fleuve*

À la suite de l'échec des demandes de réformes institutionnelles émises lors du mouvement de Tian'anmen, la Chine tourne une nouvelle page. Son cinéma aussi. De nombreux intellectuels, désillusionnés après le massacre du 4 juin 1989, recherchent les causes fondamentales de l'échec du mouvement. On formule une critique de l'élite intellectuelle et l'on déplore l'absence d'une démocratisation culturelle pouvant atteindre la base de la société chinoise. C'est dans ce contexte que certains réalisateurs appellent à prêter davantage d'attention aux groupes défavorisés de la société chinoise. La génération suivante de cinéastes chinois – la Sixième génération – opte, elle aussi, pour une approche plus « démocratique » du cinéma qui devient alors un espace de réflexion sur la privation des droits qu'avaient en quelque sorte subie les participants du mouvement de Tian'anmen. Aussi les laissés-pour-compte de la société deviennent-ils les protagonistes du nouveau cinéma qui se concentre de ce fait sur des aspects de la réalité chinoise jusque-là peu explorés. La représentation symbolique de la nature est écartée, et la campagne devient le lieu de vie et de travail de paysans qui semblent ne pas profiter des effets des réformes économiques.

Dans les premiers films des années 1990, les villages de la campagne sont encore représentés comme de petits havres de paix où, par rapport au chaos qui règne dans les villes, on peut encore vivre tranquilles et se ressourcer. Tel est le cas de *Qiu Ju, une femme chinoise* (Qiū Jū dǎ guānsi 秋菊打官司, 1992), qui oppose les vastes paysages de la campagne

au cadre urbain labyrinthique où la protagoniste, errant de ville en ville et d'administration en administration, tente d'obtenir justice pour son mari.

Lors de la décennie suivante, c'est toute une autre campagne que les spectateurs découvrent à l'écran. Plus de dix ans de réformes ont complètement changé le visage du pays en provoquant, entre autres conséquences, l'exode de millions de paysans vers la ville, créant ainsi une urbanisation sans précédent. Cela a entraîné une modification radicale de la vision de la nature et de la vie rurale ainsi que de leur représentation à l'écran, si bien que les films ne célèbrent plus une nature macrocosmique qui épouse de façon harmonieuse la vie des hommes, mais révèle plutôt une nature qui écrase les vies humaines chamboulées par la brutalité des changements voulus et apportés pourtant par les hommes.

Le film *Still Life* (*Sānxiá hǎorén* 三峡好人, littéralement « Les Braves Gens de la zone des Trois-Gorges », 2006) de Jia Zhangke (Jiǎ Zhāngkē 贾樟柯, 1970-) confirme l'éloignement d'une nature vivante en harmonie avec l'univers, désormais remplacée, comme l'indique le titre tel qu'il est traduit en anglais, par une « nature morte ». En fait, bien que plusieurs plans du film présentent une grande variété de paysages, ils ne sont plus l'expression d'une nature dans laquelle se trouve englobée harmonieusement la vie des hommes, mais bien plutôt la représentation d'une nature qui pèse sur la vie quotidienne. Le réalisateur arrive dans la ville de Fengjie quelques mois avant la fin des travaux de l'immense barrage construit dans la région des Trois-Gorges<sup>7</sup>. Il a l'intention d'y tourner un documentaire (*Dong* [Est], *Dōng* 东, 2006) avant que la ville ne soit engloutie par les eaux du Yangzi. Sur place, il se trouve face à un véritable paysage qu'il a du mal à comprendre : d'une part, la zone la plus en aval est complètement submergée par les eaux, d'autre part, la zone en amont est réduite à un immense tas de décombres, avec des centaines d'ouvriers armés de pioches démolissant les derniers bâtiments, tandis que des milliers de personnes abandonnent leurs maisons pour se déplacer vers la partie la plus haute de la ville ou pour émigrer vers d'autres régions. En regardant la ville de l'extérieur, du haut des quelques immeubles encore debout ou des collines qui la surplombent, le quartier ressemble à une immense nature morte. Il a alors l'idée de réaliser également une fiction (*Still Life*), afin de créer une sorte de diptyque, le premier volet voué au travail des ouvriers dans un chatoiement impressionnant de couleurs, l'autre au désarroi existentiel et social provoqué par cette situation. L'équilibre superbe entre vide et plein, principe de base de l'esthétique traditionnelle chinoise, cède ici la place à une nouvelle alternance entre espaces vides et pleins, à savoir respectivement entre le dépeuplement des villages et leur remplissage successif dû à l'eau du réservoir.

À l'heure actuelle, la nécessité de rétablir une relation harmonieuse entre l'homme et la nature est évidemment une priorité politique plutôt que cinématographique. Les scien-

---

<sup>7</sup> Construit en 2006 pour réduire les risques d'inondation dans le Sud de la Chine, le barrage des Trois-Gorges représente la plus grande capacité de production hydroélectrique jamais réalisée. Ce projet a été contesté dès le départ en raison de son impact environnemental élevé et de l'exode massif forcé qu'il a provoqué.

tifiques sont de plus en plus alarmés par les conséquences de la pollution de l'air, des rivières et des eaux souterraines sur la santé humaine. Les traces de métaux lourds (arsenic, fluor, sulfate de sodium) et d'autres matières hautement toxiques font qu'au moins 35 % des eaux chinoises ne peuvent pas être bues car cela entraînerait la mort par empoisonnement, avec un risque très élevé de développement de maladies tumorales. Par conséquent, le gouvernement chinois se montre maintenant plus sensible aux questions environnementales. De même, la nouvelle génération de cinéastes met l'accent sur l'urgence de devoir corriger les conséquences néfastes de la politique économique. Du documentaire à la fiction, en passant par le cinéma expérimental, tous ces genres sont confrontés à ce qui est en passe de devenir une véritable mode : le filon « ciné-écologique ».

Appartient à cette catégorie le film-documentaire *The Warriors of Qiugang* (*Qiúgāng wèi shì*, 仇岗卫士) tourné en 2010 par Ruby Yang (Yáng Zǐyè 杨紫烨, c. 1957-). La cinéaste interviewe les habitants de Qiugang, un village de la province de l'Anhui (Ānhuī 安徽), situé près d'une usine de pesticides qui ont fini par empoisonner les eaux et les terres en provoquant la mort de milliers de poissons ainsi que le déclenchement de maladies mortelles chez les humains. À travers la lutte de Zhang Gongli (Zhāng Gōnglì 张功利), un paysan dont les champs ne sont plus exploitables, Ruby Yang découvre un autre type de nature : celle qui règle les rapports et les connivences entre pouvoir politique et pouvoir économique.

Jin Huaqing (Jīn Huáqīng 金华青, 1984-) est un autre cinéaste militant converti à la cause écologique. Dans *Desire of Changhu* (*Chángghù de kěwàng* 常沪的渴望, 2011) il filme l'oasis de Minqin (Mínqín 民勤), dans la province du Gansu (Gānsù 甘肃), une oasis qui risque de disparaître à cause de l'avancée du désert<sup>8</sup>. En effet, les déserts de Badain Jaran, de Tengger et de Kumtagh risquent de finir par se rejoindre à cet endroit précis. De la coexistence pacifique et harmonieuse entre l'homme et la nature, nous sommes désormais passés au combat, celui lancé par l'homme contre le désert qui avance inexorablement. Autre grand thème de ce filon, la construction du barrage des Trois-Gorges, qui a suscité une vaste polémique, tant en Chine que dans le monde. *Up the Yangtze* (*Yánjiāng Érshàng* 沿江而上), de Zhang Qiaoyong (Zhāng Qiáoyǒng 张侨勇, ou Yung Chang, 1977-) revient en 2008 sur la ville de Fengjie dont la disparition proche avait déjà été évoquée par Jia Zhangke dans *Still Life*. Présenté au Festival International du film de Human Rights Watch à Londres la même année, ce film conteste vivement la construction du gigantesque barrage des Trois-Gorges. La condamnation du réalisateur est sans appel : « Notre

---

<sup>8</sup> Pendant des siècles, l'oasis de Minqin, située le long de la Route de la Soie dans le nord-ouest de la Chine, a représenté une escale bienvenue pour les voyageurs, servant de barrière naturelle contre l'implacable sécheresse des déserts de Tengger et de Badain Jaran. Mais tout a changé dans les années 1950 lorsque Mao Zedong a décidé de lancer le Grand Bond en avant. La mise en culture, la déforestation, l'irrigation et l'assèchement de l'oasis qui en ont résulté ont tout d'abord dopé la production alimentaire avant d'entamer la capacité des écosystèmes naturels de Minqin à fournir de l'eau douce et à empêcher l'érosion. Privée de ces défenses écologiques vitales ainsi que de mesures adéquates de la part du gouvernement, cette terre jusque-là fertile, a cédé devant l'avancée des déserts, ce qui contraint les habitants à abandonner leurs maisons et leurs exploitations.

pays ne fait que brasser... La préservation de la culture, il ne sait même pas ce que c'est... » (cité dans Geall, 2008).

Qiu Anxiong (Qiū Ànxióng 邱黯雄, 1972-) quant à lui, replace la nature dans une perspective culturelle très ancienne : il a en effet réalisé en 2006 *The New Book of Mountains and Seas* (*Xīn Shānhǎi jīng* 新山海经, 2006), une fascinante allégorie du monde moderne inspirée par l'un des grands classiques de la littérature mythologique chinoise, le *Livre des monts et des mers*<sup>9</sup> (*Shānhǎi jīng* 山海经, voir la traduction de Mathieu, 1983). Tout comme cette œuvre se voulait une description du monde de l'époque, avec une quantité impressionnante de notions géographiques et de légendes diverses, le film de Qiu Anxiong revisite le monde moderne, avec ses monstres et ses mythes. Ainsi, les représentations allégoriques du monde moderne choisies pour illustrer les horreurs de l'urbanisation et de l'industrialisation sauvage sont extrêmement efficaces : des tortues se nourrissent de pétrole ou des oiseaux noirs menaçants émergent des dunes du désert et se transforment en chasseurs-bombardiers contribuant à créer une image apocalyptique de notre univers.



Figure 5. Qiu Anxiong, *The New Book of Mountains and Seas*

Il s'agit aussi d'un film impressionnant du point de vue esthétique, surtout pour les premières séquences qui montrent le monde avant l'impact avec l'urbanisation. Ce sont des images réalisées grâce à une technique unique : elles sont peintes une par une avec des couleurs acryliques, puis filmées avec la technique numérique et enfin animées par

---

<sup>9</sup> Le *Livre des montagnes et des mers* est écrit pour la première fois sous les Han occidentaux (Xī Hàn 西汉) au premier siècle avant J.-C. par Liu Xiang (Liú Xiàng 刘向) et son fils Liu Xin (Liú Xīn 刘歆). D'après eux, le livre aurait été écrit pour la première fois par Yu le Grand (Dà Yǔ 大禹) et par son assistant Bo Yi (Bó Yi 伯益), vers le XXIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. L'ouvrage rassemble principalement un nombre considérable de descriptions géographiques ainsi que des mythes et des légendes, des rites et des notions cosmologiques. Ces textes, très différents les uns des autres par leur origine et leur contenu, remontent probablement au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

ordinateur, technique qui combine habilement la sophistication moderne et le style de la peinture traditionnelle.

La liste est loin d'être exhaustive tellement le nombre de films consacrés à cette thématique est important. Une mention particulière doit être faite pour le documentaire *Under the Dome* (*Qióngdǐng zhī xià* 穹顶之下, 2015) de la journaliste Chai Jing (Chái Jing 柴静, 1976-) sur la pollution atmosphérique. Face à un public nombreux, la journaliste commente les résultats de son enquête qui aurait pour origine ses propres inquiétudes de mère concernant la santé de son bébé. À l'écran défilent avec une précision étonnante de courts reportages ainsi que des interviews de scientifiques et de responsables administratifs. Si elle n'est pas la première à aborder ce thème, Chai Jing met en lumière comme jamais auparavant les responsabilités de chacun, à commencer par les entreprises publiques des secteurs du charbon et du pétrole. Elle montre notamment comment l'État se plie devant celles-ci quand il s'agit de fixer des normes de raffinage et ose souligner également l'impuissance du Ministère de l'Environnement. Mais Chai Jing pose également des questions au spectateur qui prend sa voiture pour quelques centaines de mètres et se gare sur la piste cyclable, en l'incitant à assumer son rôle de citoyen et à agir. Diffusé le samedi 28 février 2015 sur Internet, le documentaire a connu un succès fulgurant, puisque il a été vu plus de 155 millions de fois en deux jours seulement ! Un succès qui avait même valu à la réalisatrice les félicitations du Ministère de l'Environnement, avant que les autorités chinoises fassent finalement un pas en arrière en décidant non seulement de le retirer des principaux sites chinois mais aussi en bloquant l'accès depuis des sites étrangers.

La nature, tantôt idéalisée, « idéologisée » ou bien « écologisée », telle qu'elle est représentée dans le cinéma chinois, n'a jamais servi de simple toile de fond aux vicissitudes humaines. Au-delà de la dimension descriptive et esthétique qu'elles comportent dans les films, les terres traversées par le fleuve Jaune ou les plaines baignées par le Yangzi ont indéniablement une portée culturelle, sociale ou même politique, en fonction de l'époque considérée. Les cinéastes d'aujourd'hui, de plus en plus aux prises avec les problèmes d'ordre non seulement politique mais aussi économique pour la réalisation de leurs films, sauront-ils se consoler avec les mots de Virgile : « Si canimus silvas, silvae sint consule dignae... » (« Si nous chantons les forêts, que les forêts soient dignes d'un consul... »).

### Bibliographie

- Bazin André (1945/1958), « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 1, *Ontologie et langage*, Paris, Cerf (réédition du texte paru dans *Problèmes de la peinture*, Lyon, 1945).
- Cho Woo Catherine Yi-Yu (1985), « The Chinese montage: from poetry and painting to the silver screen », dans Berry Chris (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Ithaca (New York), China-Japan Program, Cornell University, coll. « East Asia Papers », Nr 39.

- Chong Woei Lien (2000/Octobre), « The Quest for Happiness: Chinese cinema at the 2000 International Rotterdam Film Festival » 2000, *China Information*, Volume 14, Issue 2, p. 194-218, En ligne <https://journals.sagepub.com> ; <https://www.chinacinema.fr>
- Escande Yolaine (2005), *Montagnes et Eaux, la culture du Shanshui*, Paris, Hermann.
- Geall Sam (2008/4 avril), « Film Review: *Up the Yangtze* », *Chinadialogue*, En ligne <https://www.chinadialogue.net>
- Kramer Samuel (1996), *Schattenbilder : Filmgeschichte Chinas und die Avantgarde der achtziger und neunziger Jahre*, Dortmund, Projekt Verlag, Coll. « Cathay », Bd 23.
- Mathieu Rémi (1983), *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne : Traduction annotée du Shanhai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises.
- Mondzain Marie-José (1999), *Transparence, Opacité ? Touming bu touming. 14 artistes chinois*, Paris, Éditions du Cercle d'art, Coll. « Diagonales ».
- Paccellieri Damien (2017/11 novembre), « Entretien avec Xie Fei », *Cinacinema*.

### Filmographie

Concernant les films distribués en France, pour le titre, outre le nom original, nous avons préféré mettre la traduction en français. En revanche, pour les films qui n'ont pas eu de distribution sur le territoire français, nous avons préféré laisser le titre international (généralement en anglais).

- Cao Shusheng, Zheng Junli (réal., scén.) (1947), *Les Larmes du Yangzi*, Chine continentale, 192 mn / 蔡楚生、郑君里 (导演, 编剧), 《一江春水向东流》, 中国大陆, 1947 年, 192 分钟 / Cài Chǔshēng, Zhèng Jūnlǐ (dǎoyǎn, biànjù), *Yī Jiāng chūn shuǐ xiàngdōng liú*, Zhōngguó dàlù, 1947 nián, 192 fēnzhōng.
- Chai Jin (réal.) (2015), *Under the Dome*, Chine continentale, 104 mn / 柴静 (导演), 《穹顶之下》, 中国大陆, 2015 年, 104 分钟 / Chái Jìng (dǎoyǎn), *Qióngdǐng zhi xià*, Zhōngguó dàlù, 2015 nián, 104 fēnzhōng.
- Chen Kaige (réal.), Chen Kaige, Ke Lan, Zhang Ziliang (scén.) (1984), / 陈凯歌 (导演), 陈凯歌、柯蓝、张子良 (编剧), 《黄土地》, 中国大陆, 1984 年, 91 分钟 / Chén Kǎigē (dǎoyǎn), Chén Kǎigē, Kē Lán, Zhāng Ziliáng (biànjù), Zhōngguó dàlù, 1984 nián, 91 fēnzhōng.
- Jia Zhangke (réal.), Guan Na, Jia Zhangke, Sun Jianmin (scén.) (2006), *Still Life* [lit., *Les Braves Gens de la zone des Trois-Gorges*], Chine continentale, 107 mn / 贾樟柯 (导演), 管娜、贾樟柯、孙建敏 (编剧), 《三峡好人》, 中国大陆, 2006 年, 107 分钟 / Jiǎ Zhāngkē (dǎoyǎn), Guǎn Nà, Jiǎ Zhāngkē, Sūn Jiànmin (biànjù), *Sānxiá hǎorén*, Zhōngguó dàlù, 2006 nián, 107 fēnzhōng.
- Jia Zhangke (réal. et scén.), (2006), *Dong* [Est], Chine continentale, Hongkong, 66 mn / 贾樟柯 (导演、编剧) 《东》, 中国大陆, 中国香港, 2006 年, 66 分钟 / Jiǎ Zhāngkē (dǎoyǎn, biànjù), *Dōng*, Zhōngguó dàlù, Zhōngguó Xi ānggǎng, 2006 nián, 66 fēnzhōng.
- Jin Huaqing (réal.), Li Qingguang (scén.) (2011), *Desire of Changhu*, Chine continentale, 30 mn / 金华青 (导演), 李青光 (编剧), 《常沪的渴望》, 中国大陆, 2011 年, 30 分钟 / Jīn Huáqīng (dǎoyǎn), Lǐ Qīngguāng (biànjù), *Chángshù de kěwàng*, Zhōngguó dàlù, 2011 nián, 30 fēnzhōng.

- Ma Kexuan, Te Wei, Yan Shanchun (réal.), Wang Shuchen (scén.) (1988), *Impression de montagne et d'eau*, Chine continentale, 19 mn / 马克宣、特伟、阎善春 (导演), 王树忱 (编剧), 《山水情》, 中国大陆, 1988 年, 19 分钟 / Mǎ Kèxuān, Tè Wēi, Yán Shànchūn (dǎoyǎn), Wáng Shùchén (biānjù), *Shān shuǐ qíng*, Zhōngguó dàlù, 1988 nián, 19 fēnzhōng.
- Qiu Anxiong (réal.) (2006), *The New Book of Mountains and Seas*, Chine continentale, 30 mn / 邱黯雄 (导演), 《新山海经》, 中国大陆, 2006 年, 30 分钟 / Qiū Ànxióng (dǎoyǎn), Xīn Shānhǎi jīng, Zhōngguó dàlù, 2006 nián, 30 fēnzhōng.
- Ruby Yang (al. Yang Ziyè, réal.), Tang Lielun (scén.) (2010), *The Warriors of Qiugang* États-unis, 39 mn / 杨紫烨 (导演), 汤列伦 (编剧), 《仇岗卫士》, 美国, 2010 年, 39 分钟 / Yáng Ziyè (dǎoyǎn), Tāng Lièlún (biānjù), *Qiúgāng wèi shì*, Měiguó, 2010 nián, 39 fēnzhōng.
- Shui Hua, Wang Bin (réal.), Ding Yi, He Jingzhi, Shui Hua, Wang Bin, Yang Runshen (scén.) (1951), *La Fille aux cheveux blancs*, opéra, Chine continentale, 130 mn / 水华、王滨 (导演), 丁毅、贺敬之、水华、王滨、杨润身 (编剧), 《白毛女》, 中国大陆, 1951 年, 130 分钟 / Shuǐ Huà, Wáng Bīn, (dǎoyǎn), Dīng Yì, Hè Jìngzhī, Shuǐ Huà, Wáng Bīn, Yáng Rùnshēn (biānjù), *Báimáo nǚ*, Zhōngguó dàlù, 1951 nián, 130 fēnzhōng.
- Su Xiaokang, Wang Luxiang, Xia Jun (réal.) (1988), *L'Élégie d'un fleuve*, Chine continentale, CCTV (China Central Television), 6 x 37 mn / 苏晓康、王鲁湘、夏骏 (导演), 《河殇》, 中国大陆, 中国中央电视台, 1988 年, 6 x 37 分钟 / Sū Xiǎokāng, Wáng Lǔxiāng, Xià Jùn (dǎoyǎn), *Héshān*, Zhōngguó dàlù, Zhōngguó zhōngyāng diànshìtái, 1988 nián, 6 x 37 fēnzhōng.
- Zhang Qiaoyong (al. Yung Chang, réal. et scén.) (2007), *Up the Yangtze*, Chine continentale, 93 mn / 张侨勇 (导演、编剧), 《沿江而上》, 中国大陆, 2007 年, 93 分钟 / Zhāng Qiáoyōng (dǎoyǎn, biānjù), *Yánjiāng érsàng*, Zhōngguó dàlù, 2007 nián, 93 fēnzhōng.
- Zhang Yimou (réal.), Chen Liuyu, Mo Yan, Zhu Wei (scén.) (1988), *Le Sorgho rouge*, Chine continentale, 91 mn / 张艺谋 (导演), 陈剑雨、莫言、朱伟 (编剧), 《红高粱》, 中国大陆, 1988 年, 91 分钟 / Zhāng Yímóu (dǎoyǎn), Chén Jiànyǔ, Mò Yán, Zhu Wēi (biānjù), *Hóng gāoliáng*, Zhōngguó dàlù, 1988 nián, 91 fēnzhōng.
- Zhang Yimou (réal.), Liu Heng, Zhang Yimou (scén.) (1992), *Qiu Ju, une femme chinoise* [lit. *Qiu Ju demande justice*], Chine continentale et Hongking, 100 mn / 张艺谋 (导演), 刘恒、陈源斌 (编剧), 《秋菊打官司》, 中国大陆、中国香港, 1992 年, 100 分钟 / Zhāng Yímóu (dǎoyǎn), Liú Héng, Zhāng Yímóu (biānjù), Zhōngguó dàlù, Zhōngguó Xiānggǎng, 1992 nián, 100 fēnzhōng.

Pour citer cet article : Luisa Prudentino, « Rôles et fonctions de la nature dans le cinéma chinois », *Imaginaires de l'environnement en Asie (Inde, Chine, Taïwan)*, Philippe Postel (dir.), *Atlantide*, n° 10, 2020, p. 44-56, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457


 The logo for the journal 'Atlantide' features the word 'Atlantide' in a serif font, centered within a light blue circular background. This circle is itself centered within a larger, light blue square. The entire logo is enclosed in a thin blue rectangular border.



*Atlantide* est une revue numérique en accès libre, destinée à accueillir des travaux académiques de haut niveau dans le domaine des études littéraires, sans restriction de période ni d'aire culturelle. *Atlantide* reflète la diversité des travaux du laboratoire L'AMo (« L'Antique, le Moderne », Équipe d'Accueil EA-4276 de l'Université de Nantes) et de ses partenaires, qui œuvrent à la compréhension de notre histoire littéraire et culturelle. Sous le double patronage de Platon et Jules Verne – l'aventure de la modernité cherchant son origine dans le mythe immémorial – elle a pour ambition de redécouvrir et d'explorer les continents perdus des Lettres, au-delà du *présentisme* contemporain (François Hartog). Les articles sont regroupés dans des numéros thématiques. Toutefois, certains articles, hors numéros thématiques, pourront être publiés dans une rubrique de « Varia ».

Les travaux adressés pour publication à la revue sont soumis de manière systématique, sous la forme d'un double anonymat (principe du *double blind peer review*) à évaluation par deux spécialistes, dont l'un au moins extérieur au comité scientifique ou éditorial.

La revue *Atlantide* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution. Utilisation Commerciale Interdite.

#### **Comité de direction**

Eugenio Amato (PR, Université de Nantes et IUF)

Nicolas Correard (MCF, Université de Nantes)

Chantal Pierre (MCF, Université de Nantes)

#### **Comité de rédaction**

Mathilde Labbé (MCF, Université de Nantes)

Christine Lombez (PR, Université de Nantes et IUF)

Lucie Thévenet (MCF, Université de Nantes)

#### **Secrétariat de rédaction**

Jérémy Camus (Docteur, Université de Nantes)

Matteo Deroma (Docteur, Université de Nantes)

Pauline Giocanti (Doctorante, Université de Nantes)

Sylvie Guionnet (IGE, Université de Nantes)

ISSN 2276-3457

<http://atlantide.univ-nantes.fr>

