



HAL
open science

Évolution d'esthétique du film vernaculaire chinois : dans le contexte de l'urbanisation de la Chine en 1999-2020

Shu Wang

► **To cite this version:**

Shu Wang. Évolution d'esthétique du film vernaculaire chinois : dans le contexte de l'urbanisation de la Chine en 1999-2020. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03561576

HAL Id: dumas-03561576

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03561576>

Submitted on 8 Feb 2022

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.



Année universitaire 2020 - 2021

**Évolution d'esthétique du film vernaculaire chinois:
dans le contexte de l'urbanisation de la Chine en 1999-2020**

**UFR 04 - École des Arts de la Sorbonne
Master 2 Recherche Esthétique, analyse, création
(Mention Cinéma & audiovisuel)**

Présenté par WANG Shu

Sous la direction de Vincent AMIEL

Septembre 2021

Résumé

Dans le passé, le cinéma vernaculaire chinois a été écrit sur la campagne, enregistrant la culture et le mode de vie traditionnels chinois. Cependant, sous l'effet de l'urbanisation accélérée des deux dernières décennies, la forme de la campagne et sa culture vernaculaire ont été envahies par la ville. En conséquence, l'esthétique du film vernaculaire et sa propre existence sont confrontées à d'énormes changements. Nous sélectionnons des films vernaculaires de la période 1999-2020 et les analysons en fonction de leurs créateurs, de leur style narratif esthétique et de leurs thèmes de changement urbain-rural, afin de découvrir comment le cinéma vernaculaire préserve son univers esthétique dans le contexte de la nouvelle ère. L'auteure soutient que le film vernaculaire s'est développé non seulement comme une continuation de la culture traditionnelle, mais aussi comme une partie de l'industrie cinématographique.

Mots-clés

Le film vernaculaire, L'Urbanisation en 1999-2020, Des générations de réalisateurs chinois, l'esthétique réalisme.

Abstract

In the past, Chinese vernacular cinema has been written about the countryside, recording traditional Chinese culture and lifestyle. However, under the effect of accelerated urbanization in the past two decades, the form of the countryside and its vernacular culture have been invaded by the city. As a result, the aesthetics of vernacular film and its own existence are facing enormous changes. We select vernacular films from the period 1999-2020 and analyze them in terms of their creators, their narrative aesthetic style, and their themes of urban-rural change, in order to discover how vernacular cinema preserves its aesthetic universe in the context of the new era. The author argues that vernacular film has developed not only as a continuation of traditional culture, but also as a part of the film industry.

Key words

Vernacular film, Urbanization in 1999-2020, Generations of Chinese filmmakers, Aesthetic realism.

INTRODUCTION

Champs, chemins, petits villages ...Ces éléments constituent la première impression du film vernaculaire dans l'esprit du spectateur. Cependant, alors que la Chine entre dans le nouveau siècle, le film vernaculaire est confronté à de grands changements.

Pour la Chine, avec sa longue histoire agricole, l'esthétique du film vernaculaire chinois ne fait pas seulement partie de l'esthétique du cinéma réaliste, mais est aussi un témoin de la transformation sociale, culturelle et historique du pays. Traditionnellement, le peuple chinois dépendait de la terre pour faire pousser ses cultures de génération en génération, et comme la terre ne bougeait pas, les personnes qui y vivaient ne bougeaient pas non plus. Dans le passé, les gens étaient habitués à naître et à mourir sur la même parcelle de terre, sans communiquer avec le monde extérieur, et considéraient cet état de fait comme une vertu. " Les deux villages voisins sont suffisamment proches pour entendre les poulets et les chiens aboyer, mais les habitants des deux villages ne communiquent jamais."¹. Les gens ne se soucient pas du monde extérieur, ils se concentrent uniquement sur la terre qui se trouve sous leurs pieds, et même si les villages environnants sont suffisamment proches pour entendre les poulets et les chiens des autres, ils ne ressentent pas le désir de communiquer entre eux. Suivant les principes esthétiques du réalisme cinématographique, les films vernaculaires nous montrent un par un des instantanés de chaque moment de changement social en Chine.

Cependant, en 1994, la population urbaine de la Chine continentale avait atteint 343 millions de personnes, avec un taux d'urbanisation de 28,6 %, soit 10,7 % de plus qu'en 1978. En 2000, la population urbaine avait atteint 456 millions de personnes et le taux d'urbanisation était passé à 36,09 %². En 2016, le taux d'urbanisation de la Chine continentale a atteint 57,35%, la population urbaine étant déjà plus nombreuse que la population rurale. Ces chiffres se cache l'implication qu'au cours des deux dernières décennies seulement, la population chinoise a été confrontée à un changement radical de son mode de vie.

Ce changement se reflète premièrement au niveau géographique, comme dans le film *Still life*

¹ LAO Zi, *Dao De Jing*, Anhui renmin Press, 1990

² Selon les données 2016 du Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine

2006 de Jia Zhangke: dans les années 1990, le gouvernement a forcé 1,2 million d'habitants de 21 zones proches de l'adresse du barrage des Trois Gorges (39,3 milliards de mètres cubes) à quitter leur ville natale pour construire le barrage. Dans le film, le protagoniste, Han Sanming, retourne aux Trois Gorges à la recherche de sa femme, et voit les migrants des Trois Gorges errer et lutter contre la pauvreté en chemin. Alors que la construction du barrage des Trois Gorges se poursuit, c'est une personne après l'autre qui quitte sa ville natale en silence. Quitter sa ville natale et sa terre familière signifie une séparation complète de son foyer spirituel, ce qui est une douleur insupportable pour les Chinois qui ont grandi dans une civilisation agraire. C'est la véritable douleur d'une génération de Chinois dans le processus d'urbanisation. Et ces douleurs ont été fidèlement enregistrées par les films vernaculaires.



Figure 1 : Barrage des Trois Gorges



Figure 2 : Image de film *Still life*

De plus, ce changement se reflète dans les structures sociales. Alors que dans une société vernaculaire, les gens sont constitués par les liens du sang, par contre, dans une société moderne civilisée, les gens sont constitués par les liens du contrat. Ce changement est décrit dans « From the soil » comme suits : "Dans les sociétés vernaculaires, les gens grandissent parmi des familiers, c'est à dire, des personnes qui coopèrent les unes avec les autres dans leur vie et se voient tous les jours. En sociologie, nous appelons cela un groupe "face à face".³ "Civilisation moderne, en revanche, n'est pas une société de connaissances, mais une société d'étrangers travaillant ensemble dans une relation contractuelle. Les normes des deux sociétés sont très différentes. Par conséquent, cette différence entraîne des conflits, ces conflits qui apparaissent fréquemment dans les films vernaculaires dans ces dernières années.

³ FEI Xiaotong, *From the soil: the foundations of Chinese society*, Shanghai People's Press, 2006, p. 6

D'autre part, le développement du film vernaculaire n'a pas seulement en été influencé du changement de la structure sociale de la Chine, il est également soumis à l'influence de l'extérieur : la culture populaire et l'idéologie consumériste, représentées par les films hollywoodiens, popularisent par la tendance de la mondialisation, et le marché du film dans presque tous les pays, et pas seulement en Chine, est envahi par les films hollywoodiens.

Au début de la naissance de cinéma, si on peut dire que les frères Lumière avaient établi un style d'image réaliste, Méliès a établi un style d'image complètement différent, la "tendance stylistique"⁴, qui représentée plus tard par les films hollywoodiens. Ces deux styles d'image différents sont finalement devenus les deux principales traditions qui ont imprégné l'histoire du cinéma mondial. Aujourd'hui, ces deux systèmes esthétiques opposés ont connu un changement de statut spectaculaire : l'hégémonie culturelle du cinéma hollywoodien a affecté le développement du cinéma dans le monde entier, non seulement pour le film vernaculaire chinois, mais aussi pour le cinéma européen.

Shen Yizhen⁵ à dire sur ce phénomène : "Observé uniquement du point de vue du phénomène extérieur, l'atonie du cinéma national ou régional dans le monde découle sans aucun doute de la suppression et de l'impact forts et anciens du cinéma hollywoodien, mais en substance, il s'agit d'une sorte d'extension verticale synchronisée avec le flux de la réalité dans le monde, incorporée avec des éléments nationalisés, localisés et localisés... L'esthétique cinématographique réaliste, qui est en phase avec le flux de la réalité dans le monde, a une extension verticale et contient des caractéristiques et des aspirations culturelles nationalisées, localisées et localisées, est en confrontation et en concurrence avec l'esthétique cinématographique hollywoodienne, qui a une couverture horizontale et une universalité ou incarne l'universalité de la culture populaire et balaie le monde avec la vague de la mondialisation."⁶ Shen Yizheng estime que la chose la plus importante à faire pour contrer

⁴ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, l'éducation de Jiangsu press, 2006, p. 42-44

⁵ SHEN Yizhen, Doyen de l'école des sciences humaines de l'Institut des arts de Nanjing, il mène des recherches sur la théorie de la critique du cinéma et de la télévision, ainsi que sur la théorie de l'écriture de scénarios de cinéma et de télévision.

⁶ SHEN Yizhen, *Re-conceptualise l'"esthétique réaliste" du cinéma*, « Forum du Fujian : édition sciences humaines et sociales », 2006, Vol 3, p. 10-15

l'hégémonie culturelle du cinéma hollywoodien est de développer l'esthétique réaliste du cinéma national.

L'idée de "développer une esthétique réaliste pour contrer l'esthétique cinématographique américaine d'Hollywood" n'était pas nouvelle, puisque le célèbre cinéaste français Louis Delluc, conscient de l'invasion du marché cinématographique français par le cinéma américain après la Seconde Guerre mondiale, a lancé le mouvement cinématographique français Impressionniste-Avant-garde dans le but de protéger le cinéma local contre l'empiètement du cinéma américain. -Louis Delluc défendait l'idée que le réalisateur devait raconter ses propres histoires, que le scénario devait être vivant et moderne, qu'il devait de préférence porter sur la classe ouvrière, comme les paysans, et que pour ce faire, il devait aller à la campagne pour apprendre la vie réelle des paysans et les faire vivre. Pour ce faire, il doit aller à la campagne pour comprendre la vie réelle des paysans et donner vie à cette vie réelle dans le film. Les meilleurs films sont ceux dans lesquels les héros de la vie jouent les héros de l'histoire et les vrais paysans jouent les paysans, car les acteurs professionnels ressemblent toujours plus à des acteurs lorsqu'ils jouent des gens ordinaires.

Dans sa quête d'une esthétique réaliste, il réalise une série de classiques : *Le Silence* 1920, *Fièvre* 1921, *La Femme de nulle part* 1922 ... Il a écrit dans les Cahiers du cinéma que "le cinéma est destiné à offrir à l'humanité la beauté d'une impression fugace mais éternelle - une beauté qui existait à l'origine dans la nature et l'activité humaine⁷". Nous pouvons déjà voir dans cette tendance esthétique de Louis Delluc le germe de l'esthétique cinématographique néo-réaliste italienne ultérieure.

Non seulement en France, mais aussi en Chine, où le développement d'une esthétique réaliste est un moyen important de contrer l'omniprésente culture populaire représentée par les films hollywoodiens. L'un des représentants du cinéma réaliste, tel que décrit par le professeur Shen Yizhen, est le film vernaculaire, qui est "nationalisé, localisé, localisé et exprime la beauté de la vie réelle". Le film vernaculaire chinois suit l'esthétique du réalisme, et à travers le cinéma, il montre ce qui arrive à des personnes spécifiques dans des temps changeants et nous incite à y réfléchir. Comme mentionné dans Esthétique du film, "le film est considéré comme un

⁷ Louis Delluc, *La beauté du cinéma*, Cinema, N73, 1917

véhicule permettant de reproduire le phénomène de la société elle-même.⁸ Suivant les principes esthétiques du réalisme cinématographique, les films vernaculaires nous montrent un par un des instantanés de chaque moment de changement social en Chine.

Cependant, l'environnement dans lequel le film vernaculaire se développe aujourd'hui n'est pas très optimiste. L'essor des médias de masse et le développement économique rapide de l'ère de l'information ont conduit à la propagation rapide du consumérisme. Le contenu et la qualité du film ne sont donc plus importants, mais plutôt le divertissement et les aspects sociaux du film. Nous avons donc vu un grand nombre de films de divertissement être produits et récolter des revenus énormes.

Le 14 décembre 2002, le film *Hero* de réalisateur Zhang Yimou a rapporté 250 millions de RMB au box-office national, prenant la tête du box-office cette année-là et ouvrant l'ère des superproductions commerciales chinoises, suivies par *La Cité interdite* et d'autres qui ont progressivement établi de nouveaux records au box-office continental. Le box-office total de 2018 a officiellement dépassé la barre des 60 milliards. Cependant, ces films ou les films à fortes recettes sont souvent des superproductions commerciales de style hollywoodien avec des éléments de stimulation visuelle, de valeurs universelles et de la culture populaire. Derrière ces chiffres impressionnants, il est de plus en plus difficile pour les films vernaculaires d'accéder aux canaux de distribution et de publicité. À titre d'exemple, *Wolf Warriors 2*, un film national d'action et d'effets spéciaux sorti en 2017, a déjà atteint 5,694 milliards de RMB, ce qui en fait le film le plus rentable de la dernière décennie au palmarès du box-office chinois. Dans le même temps, le film vernaculaire sur un instrument de musique traditionnel chinois, le suona, *song of the Phoenix*, n'a pas réussi à obtenir suffisamment de projections dans les cinémas, avec très peu de spectateurs. En réponse, le producteur Fang Li a choisi de s'agenouiller dans une vidéo en ligne pour plaider auprès des cinémas afin qu'ils augmentent le nombre de projections et que les spectateurs puissent voir *Les Cent Oiseaux de la Plume*. Son acte choquant d'agenouillement a suscité un débat sur Internet, qui a conduit à une augmentation des sorties en salle et à l'achat par de nombreux spectateurs de billets pour voir le film en soutien à Fang Li. Malgré cela, au

⁸ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Beijing, China Film Press, 2016

final, *Song of the Phoenix* n'a rapporté que 86,9 millions de RMB au box-office. La différence dans l'environnement de survie entre les films commerciaux et vernaculaires est évidente.



Figure3 : image de film *Song of the Phoenix*

En fait, la situation du film vernaculaire aujourd'hui n'est pas vraiment surprenante, car il apporte au spectateur non pas une stimulation visuelle mais une réalité sérieuse, c'est une caractéristique en décalage avec l'environnement général de la culture populaire. D'ailleurs, L'esthétique réaliste à laquelle adhère le film vernaculaire ne convient plus non plus à l'ère consumériste actuelle. On pourrait même dire que cette idéologie esthétique est "contraire" à l'objectif des médias de satisfaire la consommation. Au-delà des indicateurs de la méthode et de la technique de création, l'essence du film vernaculaire réside dans un retour à la simplicité et à la vérité de la vie, un accent sur le sort des petites gens et l'évolution de la culture et de l'époque. Ces thèmes ne répondent pas à des intérêts d'audience ou commerciaux, ni même à des pressions politiques ; il y règne un esprit de réflexion dépassionnée et de documentation objective. Cette différence essentielle empêche le film vernaculaire de devenir le type de cinéma populaire à la culture populaire.

Bien que le film vernaculaire ait occupé une position très marginale sur le marché du film chinois au cours des deux dernières décennies, cela ne signifie pas que son existence soit sans valeur. En fait, en étudiant ces films, nous pouvons non seulement mieux réaliser notre adhésion à l'esthétique du cinéma réaliste, mais surtout, nous pouvons mieux voir comment les auteurs de films vernaculaires ont observé et exprimé leurs réflexions du processus de urbanisation à leur propre manière esthétique : en 1984, *La Terre jaune* de réalisateur Chen Kaige nous a montré l'éveil de l'esprit libre des travailleurs ; en 1998, *Xiao Wu, artisan pickpocket* de réalisateur Jia Zhangke nous a montré la douleur et le désarroi d'adolescents en marge des zones urbaines et rurales face aux changements de l'époque ; en 2015, Bi Gan a réalisé *Kaili bleus*, nous montrant que la campagne uniforme possède également une poésie et un rêve

incomparables, et que le cinéma local est passé de l'exploration de la réalité extérieure à celle de l'intérieur de soi.

Il est facile de constater que les films vernaculaires ont non seulement documenté le développement social de la Chine, mais ont également fait la différence entre les générations de réalisateurs chinois. Il est intéressant de noter que de nombreux réalisateurs chinois célèbres ont tourné leurs premiers films sont films vernaculaires, comme *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou en 1988, *Bloody Morning* de Li Shaohong⁹ en 1992, *The Coffin in the Mountain* de Xin Yikun¹⁰ en 2014, *Mountain Cry* de Yang Zi¹¹. *Mr. Donkey* de Zhou Shen¹² en 2016, *The Widowed Witch* de Cai Chengjie¹³ en 2017 et *Summer Detective* de Xu Lei¹⁴ en 2019 Il semble y avoir une relation d'accomplissement mutuel entre les réalisateurs et le cinéma vernaculaire. Les sujets vernaculaires fournissent aux réalisateurs de la matière et de l'espace pour la création artistique, tandis que les réalisateurs, avec leur pensée et leurs perspectives uniques, donnent naissance à de nombreux chefs-d'œuvre de films vernaculaires dans le contexte de différentes époques. Nous pouvons dire que le film vernaculaire est une partie importante du cinéma esthétique réaliste, et insister sur la création d'un cinéma vernaculaire, c'est essentiellement insister sur l'esthétique de réalisme du film chinois.

Bien que le film vernaculaire ait subi de nombreux obstacles à son développement en Chine depuis les années 1990, En Europe, de nombreux cinéastes s'intéressent de près au film vernaculaire chinois. Donc, le film vernaculaire chinois, qui a été frustré chez lui, a trouvé des bienvenues en Europe.

L'Europe, berceau du cinéma, possède une forte tradition de film d'art et un mécanisme de distribution bien établi pour exploiter les films d'art. Le plus représentatif d'entre eux est le cinéma MK2, dont le site web indique : "l'identité de mk2 se distingue par la volonté de donner

⁹ LI Shaohong, une réalisatrice de cinquième génération. Son oeuvre est marquée par l'expérience de la Révolution culturelle, les questions sociales, et la condition féminine en Chine.

¹⁰ XIN Yukun, né 1984, un réalisateur de la nouvelle génération chinois

¹¹ YANG Zi, né 1981, un réalisateur de la nouvelle génération chinois

¹² ZHOU Shen, né 1982, un réalisateur de la nouvelle génération chinois

¹³ CAI Chengjie, né 1980, un réalisateur de la nouvelle génération chinois

¹⁴ XU Lei né 1981, un réaliste de la nouvelle génération chinois

la parole à ceux qui ne l'ont pas, défendre une vision du monde singulière et créer un modèle d'alternative culturelle unique au monde. "Cette attitude de respect et de protection de l'art est sans doute le plus grand soutien pour les créateurs chinois du cinéma vernaculaire. En conséquence, un grand nombre de réalisateurs chinois sont venus en Europe.

Le plus représentatif est le réalisateur Jia Zhangke. Il a réalisé ses films en utilisant sa ville natale de Fenyang comme toile de fond pour une série d'histoires de ses films vernaculaires.

La société MK2 a longtemps travaillé avec Jia Zhangke pour promouvoir la distribution de ses films. Avec l'aide de MK2, les films de Jia Zhangke ont acquis une large reconnaissance en France.

En fait, ce n'est pas tant que les Français aiment les films de Jia Zhangke que les films vernaculaires représentés par Jia Zhangke correspondent à l'esthétique cinématographique française : la France a une tradition d'esthétique cinématographique réaliste et, pendant la période de la Nouvelle Vague, des personnalités telles que Jean-Luc Godard, André Bazin, Louis Malle et Jacques Demy ont favorisé le développement de la théorie esthétique réaliste et donné naissance à une série de films classiques. La période de la Nouvelle Vague a vu le développement de l'esthétique réaliste et la production d'une série de films classiques. Ces œuvres partagent toutes les caractéristiques esthétiques du réalisme : elles sont fidèles à la réalité en termes de perspective, en conservant une attitude documentaire objective, et sont principalement tournées en plans longs ; elles suivent l'utilisation de la lumière naturelle et de scènes réalistes ; elles utilisent des dialectes pour restituer des personnages réels et font appel à des acteurs non professionnels pour leurs performances.

On peut dire que l'esthétique du film vernaculaire chinois est hautement compatible avec l'esthétique du cinéma réaliste européen. Cela crée donc un phénomène intéressant, où de nombreux films de réalisateurs comme Jia Zhangke passent inaperçus en Chine, mais sont célèbres en Europe. Lorsque les Français apprécient le travail de réalisateurs comme Jia Zhangke et d'autres réalisateurs chinois, ils regardent la Chine en mutation sous l'angle des réalisateurs, ainsi que les joies et les peines des personnes au bas de l'échelle sociale au milieu de ces changements. On peut dire que le marché européen du film a joué un rôle important dans le développement du film vernaculaire chinois dans la période suivant les années 1990.

Au cours de la dernière décennie, après Jia Zhangke, un nouveau groupe de jeunes réalisateurs a émergé, suivant d'une part la voie de la sixième génération de réalisateurs et cherchant à se développer en Europe, comme Bi Gan, Gu Xiaogang, Lu Chuan... Parallèlement, il existe également de jeunes réalisateurs qui choisissent de continuer à chercher des opportunités en Chine, en utilisant des méthodes innovantes pour raconter des histoires vernaculaires traditionnelles, et en essayant de les combiner avec des méthodes commerciales. Que ces réalisateurs choisissent de partir à l'étranger ou de rester en Chine, et quel que soit le style de leurs histoires, ces nouvelles œuvres cinématographiques perpétuent l'esthétique documentaire du cinéma vernaculaire. C'est l'innovation d'une nouvelle génération de réalisateurs, et un nouveau souffle pour le film vernaculaire.

En résumé, développer le cinéma vernaculaire, c'est défendre l'esthétique du film réaliste, c'est défendre notre propre culture traditionnelle. Ainsi, dans les deux premières décennies du nouveau siècle, sous le double défi de la vague de mondialisation et de la construction de l'urbanisation, comment le film vernaculaire chinois construit-il son monde esthétique ? Ceci est l'objectif principal de cette recherche.

Les notions apparentées

Le film vernaculaire chinois

Nous utilisons ce mot « vernaculaire » pour présenter le mot *xiang tu* en chinois, *xiang tu* désigne les zones rurales et les comtés et petites villes économiquement sous-développés. Comme nous le savons tous, la Chine ayant toujours été un grand pays agricole, outre les célèbres villes de premier rang que sont Pékin et Shanghai, il existe de nombreuses petites villes, zones urbaines et rurales et villages ... Par conséquent, les films vernaculaires sont des films qui enregistrent et présentent les habitants des villages et des comtés économiquement sous-développés et des petites villes. En plus, Le mot *xiang tu*, dans le contexte chinois, signifie aussi l'ensemble des concepts tels que le mode de vie, les rituels claniques et l'éthique humaine qui ont été transmis de génération en génération dans les cultures ethniques traditionnelles.

Comme l'a dit le sociologue M. Fei Xiaotong, "à la base, la Chine est vernaculaire"¹⁵. Si nous examinons l'histoire du cinéma chinois de manière longitudinale, "nous constaterons que presque tous les films qui ont réellement marqué la transformation sociale et culturelle étaient des films vernaculaires.

La division générationnelle des réalisateurs chinois

Dans l'histoire du cinéma chinois, la division générationnelle des réalisateurs est un phénomène très particulier. Dai Jinhua¹⁶ a dit : "Plutôt que les nombreux discours sur la nature "générationnelle" des réalisateurs de films construisent la topographie de la culture cinématographique chinoise contemporaine, ils sont eux-mêmes l'un des paysages importants de la culture cinématographique chinoise contemporaine."¹⁷

¹⁵ FEI Xiaotong, *From the soil : the foundations of Chinese society*, op. cit, p2

¹⁶ DAI Jinhua, Professeur de département de littérature cinématographique, Académie du film de Pékin

¹⁷DAI Jinhua, *Paysage dans la brume*, Beijing University Press, 2006, p. 154

D'une manière générale, la division générationnelle des réalisateurs chinois est une expression conventionnelle, nous nous référons aux recherches des professeurs Yu Ji et Jin Song Ge¹⁸ et résumons la division générationnelle des réalisateurs chinois comme suivant :

- **La première génération de réalisateurs - les pionniers du cinéma chinois**

Le cinéma chinois a débuté en 1905 avec l'opéra de Pékin Ding Jun Shan, financé par Ren Jinfeng, propriétaire du studio photo Fengtai, et photographié par Liu Zhonglun.

En 1913, Zheng Zhengqiu collabore avec Zhang Shichuan sur le film *The Difficult Couple*, pour un scénario de film indépendant, et commence à essayer de sortir de la case de la scène d'opéra, ce qui a été salué par dramaturge Xia Yan comme « la pose de la première pierre de l'industrie cinématographique chinoise ».

- **La deuxième génération de réalisateurs - le premier âge d'or du cinéma chinois**

La deuxième génération de réalisateurs chinois a été principalement active dans les années 1930 et 1940.

La contribution exceptionnelle de la deuxième génération de réalisateurs a été d'achever la transformation du cinéma chinois, qui est passé des films muets aux films sonores. Ils se sont peu à peu affranchis des limites de la scène pour donner toute sa place à l'art cinématographique.

Les œuvres représentatives :

Spring Silkworms, 1933, Cheng Bugao

Night in the City, 1933, Fei Mu

Le Chant des pêcheurs, 1934, Cai Chusheng

La divine, 1934, Wu Yonggang

- **Les réalisateurs de la troisième génération - l'hiver du cinéma chinois**

La troisième génération de réalisateurs chinois a été principalement active des années 1950 aux années 1970.

En raison de la décennie de la révolution culturelle de 1966 à 1976, le développement du cinéma chinois s'est arrêté au cours de cette décennie. La troisième génération de réalisateurs a eu un parcours très difficile vers la créativité.

¹⁸Yu Ji, Jin Song Ge, *La fin de la division générationnelle des réalisateurs de films chinois*, Contemporary Literary Criticism, 2015, 11

Les œuvres représentatives :

Early Spring, 1963, XIE Tieli

La Basketteuse n°5, 1957, XIE Jin

La Ville des hibiscus, 1986, XIE Jin

Rickshaw Boy, 1982, LING Zifeng

- **La quatrième génération de réalisateurs - l'ère de l'introspection**

Suite à la décennie de la révolution culturelle¹⁹, la quatrième génération de réalisateurs chinois a commencé à accéder à la réalisation de films presque exclusivement dans leurs dernières années de la vie. L'aboutissement de leur travail s'est accompagné d'une réflexion sur l'histoire de la révolution culturelle, et la campagne est progressivement devenue le sujet central de leur travail.

Les œuvres représentatives :

La petite fleur, 1979, Zhang Zheng

Les vieilles histoires du sud de la ville, 1983, de Wu Yi Gong

- **Les réalisateurs de la cinquième génération - le deuxième printemps du cinéma chinois**

La cinquième génération de réalisateurs a grandi sous l'impact de l'esthétique traditionnelle de la quatrième génération de réalisateurs et de la philosophie occidentale populaire de l'époque, et leur "sens de la rébellion" était donc très fort. Parmi leurs œuvres représentatives :

Un et huit, 1983, Zhang Junzhao

La Terre jaune, 1984, Chen Kaige

La Sorgho rouge, 1987, Zhang Yimou

- **La sixième génération de directeurs - une génération de croissance sauvage**

Les réalisateurs de la sixième génération sont un groupe de réalisateurs actifs entre les années 1990 et le début du nouveau siècle. Ils n'ont pas étudié sous la direction des réalisateurs de la quatrième et de la cinquième génération et n'ont pas reçu de formation stricte de la part de l'Académie du cinéma chinois, mais ils constituent un groupe de réalisateurs qui ont

¹⁹La révolution culturelle est un mouvement politique qui a eu lieu en Chine continentale entre 1966 et 1976, au cours duquel tout développement culturel, y compris le cinéma, a été interrompu.

progressivement acquis une certaine notoriété auprès de différentes couches de la société en recherchant des investissements pour leurs œuvres et en participant à des festivals de cinéma d'Europe. Parmi les œuvres représentatives :

Beijing Bicycle, 2001, Wang Xiaoshuai

Xiao Wu, artisan pickpocket, 1997, JIA Zhangke

The Platform, 2000, JIA Zhangke

Plaisirs inconnus, 2002, JIA Zhangke

- **La nouvelle génération réalisateurs - Une génération diversifiée**

La plupart des réalisateurs de la nouvelle génération sont nés en 1970 ou plus tard.

Nous parlons ici de "réalisateurs de la nouvelle génération" au lieu de "réalisateurs de la septième génération", principalement parce qu'ils sont si divers et si riches sur le plan thématique qu'ils n'ont pas développé une identité ou un style uniforme et ne peuvent être divisés par génération²⁰. La nouvelle génération de réalisateurs est représentée par :

Kaili bleus, 2015, Bi Gan

Séjour dans les Monts Fuchun, 2019, Gu Xiaogang

Summer Detective, 2019, Xu Lei

Lorsque nous examinons la division générationnelle des réalisateurs chinois, nous constatons que le sujet du film vernaculaire a toujours été une proposition importante dans ses films, d'autre part, nous constatons que, bien que la division générationnelle des réalisateurs chinois ait une très longue histoire, les étapes clés du développement du film vernaculaire sont les cinquième, sixième et nouvelle génération de réalisateurs. Notamment dans les années 1980 avec *La terre jaune*, un film qui a été le film d'ouverture de la cinquième génération. De même, Zhang Yimou a établi son style artistique et s'est fait connaître sur la scène internationale avec *Le Sorgho rouge*, et *Bloody Morning*²¹ a fait de Li Shaohong une réalisatrice célèbre dans les années 90.

Par conséquent, afin d'avoir une vision plus claire de l'esthétique du film vernaculaire au cours de ces deux décennies, nous avons choisi d'analyser les nouvelles opportunités et les nouveaux

²¹*Bloody Morning*, réalisé par Li Shaohong, Beijing Film Studio, 1992, c'est une histoire sur le conflit entre l'ignorance et la civilisation dans un pauvre village et le meurtre du seul jeune professeur qui vient de la ville.

problèmes qui sont apparus dans le développement du film vernaculaire chinois dans le contexte de la modernisation entre 1999 et 2020 en examinant les représentants des cinquième, sixième et nouvelle générations de réalisateurs et leurs œuvres représentatives. Entre 1999 et 2020, nous pouvons voir les différentes étapes des trois générations de réalisateurs : la chute de la cinquième génération, la croissance de la sixième génération et le bourgeonnement de la nouvelle génération, et dans ces trois différentes étapes, le film vernaculaire présente également trois états différents.

Le système dual urbain-rural

La système dual urban-rural de la Chine fait référence non seulement à la double structure économique des zones urbaines et rurales, mais aussi à la double structure sociale des zones urbaines et rurales. Il reflète également la dualité des relations entre les villes et les campagnes, les zones rurales étant subordonnées aux villes. En nous référant à la théorie du professeur Liu Qi²², nous avons résumé quatre caractéristiques de la culture dualiste :

1. la dualité de l'état physique. En termes de matérialité, la ville est "ceci" et la campagne est "cela". En 2017, l'écart de revenus entre les zones urbaines et rurales en Chine est encore 2,7 fois²³.
2. la dualité de la mentalité. Au niveau psychologique de la société, les gens de la ville devraient vivre "comme ceci" et les gens de la campagne devraient vivre "comme cela", ce qui constitue le cœur de la culture dualiste. "Tu es un tel paysan!" est devenu une expression populaire pour les citadins qui se moquent des gens.
3. la dualité de la politique. Le règlement de la République populaire de Chine sur l'enregistrement d'état civil²⁴ a marqué la formation du système d'état civil de migration de

²²LIU Qi, *La culture binaire - le "récif" de l'intégration ville-campagne*, China Development Observation, 2012

²³Source : Bureau national des statistiques de la Chine, *China Statistical Abstract*, 2018

²⁴ En janvier 1958, la 91e réunion du Comité permanent du Congrès national du peuple a discuté et adopté le Règlement de la République populaire de Chine sur l'enregistrement de l'état de civil. L'article 10, paragraphe 2, du règlement prévoyait des dispositions contraignantes pour l'entrée de la population rurale dans les villes : "Les citoyens qui quittent la campagne pour s'installer dans les villes doivent demander aux autorités d'enregistrement de l'état de civil de leur résidence permanente des procédures de déménagement avec un certificat d'acceptation

la Chine, qui était axé sur la limitation stricte des déplacements de la population rurale vers les villes. Nous l'analyserons en détail au chapitre trois.

4. la dualité de comportement. Elle se concentre dans le mépris, l'indifférence et la discrimination des paysans par ceux qui ont des intérêts particuliers. D'abord, le mépris des paysans. Comme dans le film *Life*²⁵, la tirade cinglante de la mère de Kelan à l'encontre de Gao Galin : "De quel droit un paysan a-t-il le droit de venir en ville, est-ce le genre d'endroit où tu viens?".

Dans les années 1990 en Chine, il y avait une nette dichotomie entre les zones urbaines et les zones rurales, et c'est un aspect qui mérite l'attention : comment le film vernaculaire peut documenter et discuter de la système dual urbain-rural dans une période pleine de changements, et donner une voix aux opprimés et préserver la culture vernaculaire à travers le film vernaculaire.

La particularité de l'époque 1999-2020

En général, la mondialisation est devenue une tendance très nette depuis les années 1990 : le développement des technologies de l'information, de la haute technologie et des transports a accéléré les flux mondiaux de capitaux, d'informations, de personnes et de technologies, et la diffusion de la culture de divertissement populaire s'est également accélérée en conséquence. Si l'on se concentre sur la Chine, la période de 1999 à 2020 a été la période d'urbanisation la plus rapide du pays. Avant 2000, la population urbaine de la Chine ne représentait que 15 % de la population urbaine mondiale, alors qu'en 2030, elle devrait représenter près de 20 % de la population urbaine mondiale. Avec des changements aussi radicaux, la structure sociale traditionnelle et les habitudes du peuple chinois seront très fortement affectées et modifiées, et le film vernaculaire chinois sera également confronté à de grands défis. La période 1999-2020 englobe plusieurs périodes clés au cours desquelles le film vernaculaire.

du service du travail urbain, un certificat d'admission dans une école ou un certificat d'autorisation d'emménagement des autorités d'enregistrement de l'état de civil urbain."

²⁵ *Life*, réalisée par Wu Tianming, production du Xi'an Film Studio, 1984, L'histoire de Gao Jialin, un jeune intellectuel de la campagne qui aspire à travailler en ville, puis abandonne sa fiancée, en finale il a tout perdu.

Dans ce cadre temporel, nous avons divisé les vingt années 1999-2020 en trois phases, correspondant au déclin de la cinquième génération de réalisateurs chinois, au développement de la sixième génération et à l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs. Ces trois phases ne sont pas précisément délimitées dans le temps, mais nous expliquerons en détail dans le premier chapitre les fondements de cette division et la relation entre le développement du film vernaculaire et la succession de trois générations de réalisateurs chinois.

La problématique et le plan

Au cours de la période 1999-2020, face à l'urbanisation rapide de la Chine et à l'accompagne de la capitalisation et au divertissement du marché cinématographique, comment le film vernaculaire construit-il son propre univers esthétique, et quelles résistances et quels compromis doit-il faire ? Afin de répondre à cette problématique, nous allons développer notre analyse par quatre chapitres :

La première partie se divise en trois sous-parties. Nous analyserons trois changements stylistiques dans le film vernaculaire chinois entre 1999 et 2020, influencés par l'évolution des temps et le changement de génération des réalisateurs. Dans la première sous-partie, nous analyserons les caractéristiques esthétiques des films vernaculaires de la cinquième génération de réalisateurs. Dans la deuxième sous-partie, Nous analyserons la sixième génération de réalisateurs a construit son style de narration dans l'environnement créatif du film vernaculaire causés par l'accélération de l'urbanisation en Chine. Dans la troisième sous-partie, Nous analysons comment la nouvelle génération de réalisateurs d'aujourd'hui explorer l'esthétique du film vernaculaire dans une structure sociale fortement urbanisée.

Dans le deuxième chapitre, nous nous concentrons sur les films de la nouvelle génération de réalisateurs pour comprendre les explorations dans l'esthétique réaliste du film vernaculaire. Et comment ces explorations ont renouvelé le cinéma vernaculaire.

Le troisième chapitre se concentre sur un thème clé du film vernaculaire de ces vingt dernières années, la Système dual urbain-rural. Dans le troisième chapitre, nous analysons le contexte historique et social de l'émergence du système dual urbain-rural, son impact sur le développement du film vernaculaire, et la manière dont le film vernaculaire a documenté les changements de la Système dual urbain-rural.

Dans le quatrième chapitre, nous tentons de résumer les difficultés du développement du film vernaculaire, et essayons de trouver des solutions.

I. Trois changements en vingt ans

Dans ce chapitre, nous devons comprendre la relation entre les films vernaculaires chinois et leurs créateurs.

Depuis ses débuts, le cinéma chinois est inextricablement lié au cinéma vernaculaire. *The Difficult Couple*, 1913, premier film de l'histoire du cinéma chinois, raconte l'histoire d'une ancienne coutume dans la société vernaculaire : les mariages arrangés. Il raconte l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune femme qui sont contraints au mariage par leurs parents. Bien que l'intrigue de ce film soit très simple, elle est profondément liée au contexte culturel et aux circonstances de l'époque en Chine. À travers *The Difficult Couple*, nous pouvons sentir que les cinéastes chinois incorporent inconsciemment des sentiments vernaculaires dans leurs films.

De la fin de la cinquième génération de réalisateurs, à la sixième génération, et à la nouvelle génération de réalisateurs, l'époque dans laquelle ils vivaient a changé, un grand nombre de petites villes rurales ont changé radicalement, et le marché du film a changé radicalement. En conséquence, la pensée créative de la sixième et de la nouvelle génération de réalisateurs a changé de manière significative, tournant leurs objectifs vers les petites gens de l'époque, une génération de jeunes qui se sentaient perdus dans le processus d'évolution de la campagne vers la ville. Face aux changements du marché du film et à l'évolution de l'environnement créatif, la nouvelle génération de réalisateurs a présenté son propre désarroi et sa perte sur les personnages de leurs films. À cette époque, les sentiments personnels des réalisateurs résonnent fortement avec le destin du cinéma vernaculaire.

La période 1999-2020 coïncide avec le changement générationnel de trois générations de réalisateurs chinois, et ses premier film célèbre sont film vernaculaire. Ainsi, les caractéristiques des différentes générations de réalisateurs influencent aussi directement le style du cinéma vernaculaire. Avant de commencer notre analyse du cinéma vernaculaire, nous devons comprendre la division générationnelle des réalisateurs chinois et nous concentrer sur trois générations de réalisateurs chinois entre 1999 et 2020 : la cinquième génération, la sixième génération et la nouvelle génération, ainsi que leur pensée et leur présentation du cinéma vernaculaire.

I.1. La chute de la gloire

Avant de parler de la chute de la cinquième génération de réalisateurs, il faut revenir sur leur gloire : en 1984, Chen Kaige, le représentant de la cinquième génération de réalisateurs, réalise *La terre jaune*. Pour la première fois, le film vernaculaire s'est frayé un chemin jusqu'aux prestigieux festivals de cinéma européens et s'est retrouvé aux yeux d'un public mondial. Pour la première fois, après une longue période d'oppression politique, le film vernaculaire a été complètement libéré de ses entraves et s'est épanoui dans le monde de la création artistique pure. Cette fraîcheur est principalement due aux couleurs vives, aux compositions innovantes, qui se démarquent déjà du rythme narratif des films du passé. Et ces caractéristiques continuent de s'épanouir dans les mains de Zhang Yimou, et nous avons ainsi *Le Sorgho rouge*, dans lequel le style romantique et innocent de l'imagerie est inoubliable, un style de cinéma qui a rendu Zhang Yimou lui-même et la cinquième génération de réalisateurs célèbres.

À ce stade, nous pouvons dire que le film vernaculaire chinois, entre les mains de la cinquième génération de réalisateurs, s'est écarté du style narratif traditionnel et s'est engagé dans une voie totalement nouvelle, qui consiste à utiliser un langage imaginaire de la caméra pour exprimer une réflexion et une critique de la "Chine traditionnelle et de la vie vernaculaire". Cette réflexion se situe au niveau historique, sans les contraintes de l'époque ou de la politique, et utilise un langage purement artistique pour dépeindre une campagne idéale et un peuple chinois idéal. Bien que de nombreux critiques chinois n'aient pas apprécié les films de Zhang Yimou à l'époque. "Rien ne saurait être plus démodé, aux yeux des critiques épris de modernité, que le tropisme rural des films de Zhang Yimou, et beaucoup en concluent que celui-ci s'adapte tout bonnement au « goût étranger » en « orientalisant » la Chine.²⁶"

Mais c'est injuste, compte tenu du contexte historique de l'époque, où la cinquième génération de réalisateurs a passé son adolescence à l'ombre de la Révolution culturelle, où toute culture était tuée et toute innovation interdite, et où seule la propagande politique et le culte de la personnalité du leader remplissaient les journaux et la scène. Dans son article " *La Chine par elle-même* ", "Cette expérience profonde et bouleversante d'être soulevé et enveloppé par l'immensité de la terre et du ciel, réconforté et raffermi en ces heures de solitude et de

²⁶ Woei Lien Chon, *La Chine par elle-même*, Critique international, 2003

découragement, est bien attestée dans la littérature et dans la philosophie chinoises, notamment dans le taoïsme. La nature a le pouvoir de guérir les blessures de l'âme et de nous transporter à nouveau aux sources de la vie, qui résident à la fois dans le cosmos et dans notre être le plus intime. Cette expérience, redécouverte par Zhang Yimou et Chen Kaige alors qu'ils traversaient la période la plus désolée de leur existence, a fixé le ton et l'atmosphère de leurs œuvres, qui ont changé pour toujours la face du cinéma chinois²⁷.”

Quoi qu'il en soit, de *La terre jaune* au *Sorgho rouge*, le film vernaculaire chinois est passé de l'atmosphère répressive de la Révolution culturelle à une scène plus large et plus inclusive. Depuis lors, le titre "cinquième génération de réalisateurs chinois" est devenu un terme récurrent dans la société et les médias, et il est devenu un sujet classique et de longue date dans la théorie et la critique du cinéma chinois.

Après *Le Sorgho rouge*, Zhang Yimou a continué à développer sa propre esthétique vernaculaire dans ses films. En 1999, il a réalisé *The Road Home*. Contrairement à *Le Sorgho rouge*, dans *The Road Home*, Zhang Yimou a su utiliser son propre style pour présenter une histoire d'amour vernaculaire, et le film est devenu un succès au box-office et un succès artistique.



Figure 4 : affiche de film *The rode home*



Figure 5 : image de livre « Souvenir »

²⁷ Woei Lien Chon, op.cit.

The Road Home est un récit autobiographique de l'histoire d'amour touchante, basé sur le roman *Souvenir*²⁸ de BAO Shi. Le film est raconté du premier point de vue d'un fils qui travaille en ville lorsqu'il reçoit la nouvelle de la mort de son père, il retourne donc à la campagne. En rentrant dans son village natal et en voyant sa mère en deuil, le fils se souvient d'une histoire d'amour qu'il a entendue sur son père et sa mère lorsqu'ils étaient jeunes: quand elle était jeune, elle était la beauté du village et a eu le coup de foudre pour son père, un jeune professeur qui venait enseigner au village. La mère utilisait le "bol de céladon" familial comme marqueur pour envoyer à son bien-aimé le meilleur "riz à tarte", écoutait ses récitations tous les jours et le regardait secrètement envoyer ses élèves à l'école. Plus tard, le père et la mère sont tombés amoureux. Cependant, lorsque mon père a été emmené en tant que "droitier", la mère a attendu sur la route du village qu'il revienne

Avec le manteau de coton rouge de la mère, qui se reflète dans les bois et le chaume, le chemin vers et depuis l'école, l'école de campagne tranquille et le son lointain de la lecture, ainsi que la musique fraîche et lumineuse, donnant au film une forte atmosphère campagnarde et montrant l'harmonie de la chaleur familiale. En termes de structure narrative, le film utilise une structure narrative croisée, divisant toute l'histoire entre le présent et le passé, en utilisant des images en noir et blanc pour montrer le "présent" et en couleur pour montrer le "passé". Cela montre la nostalgie du passé et la tristesse de la dure réalité.



Figure6 : image du début du film *The road home*

²⁸ BAO Shi, *Souvenir, développement culturel presse, 2019*



Figure7 : image du film sur les souvenirs

L'utilisation de couleurs vives est également une caractéristique de la cinquième génération de réalisateurs. Dans le cas de Zhang Yimou, sa préférence va à la couleur rouge, qu'il utilise abondamment dans *Le Sorgho rouge*, *Épouses et Concubines*, 1991, et Ju Dou, 1990, et qui ne fait pas exception dans ce film, *The Road Home*.

Le rouge vif représente la jeunesse de la mère et son amour. Il représente également l'ère du country rythmé. Et finalement, tout cela passe, le père meurt, la campagne se tait et le fils part en ville. Les bons moments sont passés et la réalité devient sombre et triste. Le contraste entre le noir et blanc et la couleur est également un contraste entre la civilisation urbaine et rurale. Ici, la ville est "absente", une grande réalité qui existe dans les coulisses. Et la campagne est un vieux rêve lointain, flou et magnifique. La critique de la ville a peut-être déjà jailli d'ici.

Le film vernaculaire a rendu la cinquième génération de réalisateurs brillante, mais cette brillance n'est pas éternelle. L'un des derniers réalisateurs de la cinquième génération, Huo Jianqi, a fait un film vernaculaire *Postmen in the Mountains* en 1999. Après la sortie du film, il n'y a eu aucune copie et aucun box-office.

En fait, le film n'est pas compliqué: il est basé sur un roman qui raconte l'histoire d'un vieux facteur de campagne qui prend une retraite anticipée à cause d'une maladie de la jambe, et son fils reprend le poste de son père comme facteur de campagne. Pour le premier jour de travail du fils, le vieux facteur l'accompagne dans la distribution du courrier. Le père et le fils se promènent dans les montagnes, découvrant des familles et des paysages différents, tout en réparant leur relation. Dans ce film, la nature littéraire et poétique du film vernaculaire du réalisateur de la cinquième génération se poursuit, nous donnant un aperçu de la beauté des

paysages et des sentiments humains traditionnels dans les montagnes de la province du Hunan dans les années 1980. Dans son article intitulé "Lives of 'Postmen' all about the journey", Roger Ebert, critique de cinéma au Chicago Sun-Times, écrit, “dans "Postmen in the Mountains" de Huo Jianqi, un film si simple et direct que ses émotions enfouies nous prennent un peu par surprise..... Les villages et les habitations isolées sont situés dans une région qui a dû être choisie pour son étonnante beauté. Il n'y a pas d'usines, d'autoroutes ou de fast-foods pour gâcher la vue, et l'architecture a la beauté qui résulte souvent de la pauvreté et de la nécessité qui dictent la fonction, et des siècles qui font évoluer la forme²⁹.”

Dans l'ensemble, comme *The Road Home*, il s'agit d'une histoire très simple, et c'est cette simplicité de l'intrigue qui donne souvent lieu à une grande contagiosité. C'est l'une des grandes caractéristiques des films vernaculaires de la cinquième génération, où les intrigues sont souvent simples mais profondes. Mais, comme dans *The Road Home*, le contraste entre "urbain" et "rural" commence à apparaître dans ce film. La campagne, qui constitue le cadre principal de l'histoire, est dépeinte et célébrée de manière positive, tandis que la "ville" existe en arrière-plan, dans un sens légèrement péjoratif.

Dans *Les facteurs dans les montagnes*, le jeune homme part à la grande ville pour gagner de l'argent, laissant sa grand-mère âgée seule dans le village de montagne, sans écrire ni envoyer d'argent. Dans *The Road Home*, le film commence en noir et blanc, montrant le retour du fils de la ville à la campagne après la mort de son père. Les couleurs noir et blanc contrastent avec la campagne colorée qui suit, révélant une désapprobation implicite de la part du réalisateur. Mais dans *Postmen in the Mountains* et *The Road Home*, les réalisateurs abordent de manière très subtile l'indifférence et l'éloignement de la ville. Plutôt que de critiquer la ville, ils s'attachent à célébrer la beauté pure et la chaleur de la campagne.

Malheureusement, *Postmen in the Mountains* n'a pas reçu le même accueil que *The Road Home*; au contraire, il est passé inaperçu en Chine, les distributeurs n'ayant même pas réussi à en vendre un seul exemplaire.

²⁹ Roger Ebert, *Lives of 'Postmen' all about the journey*, Chicago Sun-Times, 2004



Figure 8 : affiche du film *Postmen in the Mountains*

Dans ce cas, le film a été amené au Japon par hasard, pour récolter une attention extrêmement forte et le film, qui n'avait pratiquement aucune distribution nationale, est devenu un fabuleux succès au Japon. À ce jour, le film a rapporté plus de 350 millions de yens et a fini par remplacer *The Road Home* en tant que film chinois le plus rentable au box-office japonais. Ce phénomène laisse également entrevoir une difficulté importante dans le développement du film vernaculaire chinois: l'absence de canaux de distribution solides, un problème qui limitera encore longtemps le développement du film vernaculaire.

Et pourquoi *Les facteurs dans la montagne* ont-ils connu un tel succès au Japon ? Grâce aux efforts de la place japonaise d'une part, et au soutien du public japonais d'autre part. Huo Jianqi a déclaré que les Japonais qui l'ont interviewé lui ont parlé du problème du manque actuel de bonté humaine au Japon, et ils ont estimé que le film avait soulevé la question des Japonais.

Dans les zones montagneuses reculées de l'ouest du Hunan, au début des années 1980, la vague de réforme et d'ouverture n'avait pas encore déferlé sur la région, et la société rurale était restée relativement intacte. Loin de la civilisation moderne, la civilisation rurale a conservé une position indépendante et n'a pas été touchée par la vague de commercialisation. La société des connaissances, qui reste "rustique", porte en elle un sens naturel du lien humain. Par conséquent, les personnes qui vivent dans cette atmosphère ont un sentiment de satisfaction vis-à-vis de leur

vie et de leur environnement. La chaleur de cette connaissance est rare dans la société japonaise, et c'est pourquoi ils aiment ce film.

Si ce style de la société de la campagne était aimé par les Japonais, en Chine, à l'époque, les gens étaient plus intéressés par la vie urbaine. En 1999, alors que la Chine était urbanisée à moins de 35%, l'urbanisation s'accélérait et le désir de vivre en ville et de gagner de l'argent augmentait. Après une longue vie à la campagne, les gens étaient impatients de quitter la campagne pour voir la grande ville. Le film le plus rentable de l'année, la comédie romantique *Be There or Be Square*, 1999, en est un bon exemple. L'histoire raconte l'histoire d'un amour romantique entre un homme de Pékin, Liu Yuan, qui se rend à Los Angeles aux États-Unis.

À cette époque, le Chinois moyen pouvait être fier d'avoir visité une fois Pékin, sans parler de la ville cosmopolite de Los Angeles... Il était clair qu'un grand nombre de spectateurs, dans les campagnes et les petites villes, étaient fatigués des films qui montraient la familiarité de leur vie, et étaient curieux et avides de films dramatiques, commerciaux et au rythme rapide. Ils étaient curieux et avides de films rapides, commerciaux et dramatiques. Les gratte-ciel, les voitures, les immeubles de bureaux et les jeunes urbains branchés étaient leurs images idéales de la vie. Le paysage et les émotions pures de la campagne appartiennent au passé, comme le démontre clairement le résultat au box-office de *Be There or Be Square* (43 millions de RMB, 1999³⁰).

À la fin des années 1990, la cinquième génération de cinéastes a progressivement pris de l'envergure, passant de la campagne à la ville, et leurs créations sont entrées dans la logique commerciale : ils ont davantage été destinées au marché et investissement et ont ainsi perdu leur esprits créatif. Mais c'est aussi la raison de l'émergence de la sixième génération de réalisateurs qui, sans beaucoup d'opportunités commerciales, se sont concentrés sur l'exploration de leur propre style artistique, découvrant finalement leur propre esthétique cinématographique à partir du film vernaculaire. Ils ont ensuite emporté leur travail en Europe à la recherche de nouvelles opportunités.

³⁰ *Be There or Be Square*, 1999, réalisé par Feng Xiaogang, Beijing Film Studio, sorti en 1998 et a rapporté 43 millions rmb au box-office national, ce qui en fait le film le plus rentable de l'année.

De *The Road Home* à *Postmen in the Mountains*, force est de constater que la gloire qui symbolisait le film vernaculaire acquis sous l'ère de la cinquième génération de réalisateurs s'est progressivement éteinte. Le public a perdu son enthousiasme pour les émotions délicates, les paysages poétiques. Et le marché, qui en est parfaitement conscient, a accéléré son abandon des investissements dans le film vernaculaire. L'environnement créatif des films vernaculaires a commencé à se détériorer. Même des réalisateurs comme Chen Kaige et Zhang Yimou, qui étaient célèbres pour leurs films locaux, ont commencé à faire des films commerciaux, et d'autres réalisateurs qui n'étaient pas célèbres et ne disposaient pas de gros budgets se sont retrouvés dans une situation encore plus difficile. Cette situation a incité les réalisateurs de la sixième génération à se tourner vers l'Europe, où ils trouveront une nouvelle plate-forme de développement, ils ont ensuite emporté leur travail à la recherche de nouvelles opportunités.

I.2. Dilemmes et percées

À la fin des années 90 et à l'arrivée du nouveau siècle, avec le développement d'une économie de marché et de l'urbanisation, le cinéma n'est plus considéré par les Chinois comme un art lointain, mais davantage comme un produit de consommation culturelle. Face à un tel changement de perception, la cinquième génération de réalisateurs a abandonné le film vernaculaire pour s'adapter au marché. Ils avaient accumulé beaucoup de prestige et de ressources depuis leurs débuts, la transition s'est donc faite en douceur. La sixième génération de réalisateurs n'a cependant pas connu une transition aussi douce. En 1993, Wang Xiaoshuai a commencé son voyage sur l'écran avec ses propres fonds.

À cette époque, le coût minimum d'un long métrage national était d'un million de yuans, tandis que Zhang Yimou coûtait six millions et Chen Kaige 12 millions. Wang Xiaoshuai, cependant, a réalisé *The Days, 1993*, pour seulement 100 000 yuans. En tant que nouveaux venus dans le cinéma, les réalisateurs de la sixième génération sont également confrontés au choix de suivre la voie commerciale des réalisateurs de la cinquième génération pour répondre aux besoins du marché, ou de rester fidèle à leur cœur et de poursuivre leur propre art.

La difficulté de ce choix est décrite en détail dans l'essai de Huang Shixian « the Sixth Generation : Tidal Floods from the Margins », "En termes de sujet, l'allégorie historique de la campagne s'estompe peu à peu, et ce qui s'efface à la place, c'est la ville étonnamment fluide à l'avant-garde de la modernisation de la Chine, qui est clairement devenue une représentation artistique importante du travail de la nouvelle génération.³¹ " Le changement de sujet, le passage du milieu rural au milieu urbain, est dû à l'invasion progressive de l'urbain dans l'espace rural dans le contexte d'une urbanisation accélérée.

Cette invasion est aussi bien spatiale que culturelle. Selon un rapport publié par le Bureau national des statistiques de Chine, le taux d'urbanisation de la population résidente a atteint 51,27 % à la fin de 2011. De nombreuses villes et villages ont été intégrés dans le nouveau paysage urbain, et même des zones non incluses dans la sphère urbaine ont été touchées par le développement constant des communications, des médias et des transports modernes. D'une

³¹ Huang Shixian, *The Sixth Generation: Tidal Floods from the Margins*, Film Art, 2003

part, les villes modernes, avec leur commodité et leur sophistication, attirent les gens à quitter leur terre natale pour les villes, tandis que d'autre part, le développement industriel excessif détruit l'écologie de certaines zones rurales. Le processus de modernisation a entraîné des changements sans précédent dans l'environnement familial des habitants des campagnes, ainsi que dans leur mode de vie, leur culture et leurs valeurs morales.

Les réalisateurs de la sixième génération ont vu des lieux autrefois appelés "campagnes" devenir des "villes" en pleine mutation, et leurs habitants incapables de s'adapter aussi rapidement que les temps ont changé. Comme l'écrit Anthony Giddens dans « Les conséquences de la modernité »: "la modernité nous a jetés hors de l'orbite de tous les types d'ordre social de manière sans précédent. Ils modifient les aspects les plus familiers et les plus personnels de notre vie quotidienne. les domaines les plus familiers et les plus chargés personnellement de notre vie quotidienne³²". Ainsi, cette contradiction entre l'époque et l'individu apparaît progressivement au grand jour.

Les réalisateurs de la sixième génération sont au cœur de ce changement social et ils combinent leurs propres expériences pour observer comment les habitants des petites villes et des villages vivent à cette époque. On constate qu'avec l'avènement de la sixième génération de réalisateurs, la perspective urbaine remplace progressivement la perspective rurale directe, et le plus souvent, nous regardons la campagne et les anciens modes de vie depuis la ville. L'alternance entre l'ancien et le nouveau dans la société donne souvent lieu à un grand nombre de questions sociales, qui se traduisent par un grand nombre de sujets sensibles.

Dans le travail de la sixième génération de réalisateurs, l'insistance sur l'"authenticité" a souvent entraîné de nombreuses résistances : barrières de la censure, retard des mécanismes de distribution, manque d'intérêt pour les sujets réalistes. En réponse à ce phénomène, le célèbre Dans son article « Nouvelles Chines, Nouveaux cinemas », la célèbre critique de cinéma Bérénice Reynaud décrit que, "En réaction contre l'image nostalgique de la Chine que proposaient leurs prédécesseurs de la « cinquième génération », Zhang Yuan et d'autres comme Wang Xiaoshuai et He Jianjun voulaient tourner des films réalistes à sujet contemporain. Plutôt que de battre la semelle pendant des années avant de se voir confier la réalisation d'un film -

³²Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité*, Yilin presse, 2000

selon le système de séniorité en vigueur dans les studios -, ces jeunes cinéastes de l'après-juin 1989 entrèrent dans l'illégalité et inaugurèrent, pour la première fois dans la Chine socialiste, un mode de production underground.³³»

Au début, pour des raisons politiques, de nombreux films de jeunes réalisateurs de la sixième génération n'ont pas passé la censure par l'administration nationale chinoise de la radio et de la télévision. Sans l'autorisation de SARFT, ces films ne pourraient pas être projetés en Chine, et encore moins être vus par le public. Ils ont donc décidé d'amener ces films en privé au Festival de Cannes.

Au début, il s'agissait d'une action très personnelle, mais plus tard, en 2003, les réalisateurs avaient déjà acquis une certaine popularité : à Cannes 2003, outre Jia Zhangke, qui était déjà entré dans la compétition officielle avec *Plaisirs inconnus*, Jiang Wen, qui faisait partie du jury, Lou Ye, qui avait été sélectionné pour la compétition, et Wang Xiaoshuai, autre représentant de la sixième génération de réalisateurs. Wang Xiaoshuai, un autre représentant de la sixième génération de réalisateurs. La sixième génération a bénéficié d'une attention suffisante à Cannes pour trouver les ressources dont elle a besoin pour cet important événement cinématographique international.

Voici comment Wang Xiaoshuai perçoit Cannes : "Cannes n'est pas un festival qui a tendance à exprimer des opinions politiques. Je pense que la chose la plus importante est le langage du cinéma, le tempérament du film lui-même." Le style cinématographique de la sixième génération de réalisateurs est conforme à ce que recherche Cannes, tant de films qualifiés d'"interdits" en Chine ont brillé sur la scène cannoise. Nous citons ici deux exemples, *Platform* de Jia Zhangke et *Er di, 2003*, de Wang Xiaoshuai. Les deux histoires se déroulent en Chine dans les années 90 et mettent en scène des jeunes de petites villes. Elles traitent de la confusion intérieure et des aspirations de ces jeunes face à l'évolution des temps.

En 2000, Jia Zhangke a réalisé *Platform*, un film sur un groupe de jeunes gens d'un petit comté du Shanxi qui aiment l'art et aspirent au monde extérieur, mais sont vaincus par la réalité, une tentative après l'autre. À la fin, ils découvrent qu'il n'y a pas d'issue à leur amour ou à leurs

³³ BERENICE Reynaud, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1999

rêves. Le monde auquel ils aspirent ne viendra jamais, et tout ce qui les attend est le même sort que celui de la génération précédente.

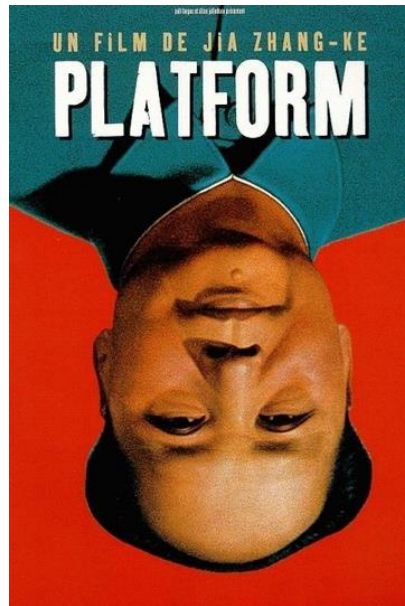


Figure 9 : affiche du film *Platform*

Dans les années 1980, la révolution culturelle venait de se terminer et un nouveau monde était sur le point de naître. Ce groupe de jeunes gens se déplaçait en voiture, allant dans les villages et les comtés pour se produire, se maquillant eux-mêmes et répétant leurs propres spectacles. Où qu'ils aillent, la plus grande scène les attendait, pleine à craquer d'hommes, de femmes et d'enfants, et lorsqu'ils y montaient, la scène s'illuminait comme le centre du monde. Et la réalité est qu'ils sont piégés, tant physiquement que mentalement.

Par la suite, la troupe culturelle a été restructurée, passant d'un financement par le gouvernement à un contrat privé. Après cela, la troupe culturelle autrefois florissante a commencé à décliner. De moins en moins de personnes se tenaient sur la scène pour assister aux spectacles, et plus tard, il n'y avait plus de scène sur laquelle ils pouvaient se produire, de sorte qu'ils devaient parfois se tenir au bord des mines de charbon ou monter une grande tente et attirer les gens. Ils chantaient du rock, font de la breakdance et utilisent le gimmick des belles jumelles pour solliciter des affaires, et finissent par changer le nom du groupe en "Shenzhen Breakdance Electroacoustic Band".

Finalement, ils ont dû garer le camion sur le bord de la route et se produire sur le camion. À l'intérieur, le magnétophone joue "Little Girl by the Streetlight" et les sœurs jumelles dansent sur cet air avec beaucoup d'élan. Jia Zhangke utilise ici un plan-séquence fixe, pour voir passer constamment devant la caméra des piétons, des cyclistes et des automobilistes, mais aucun d'entre eux ne tourne la tête pour regarder la performance de ce camion. C'est comme s'il s'agissait de suggérer que leur temps est arrivé à son terme. A la fin du film, c'est comme si plusieurs années s'étaient écoulées. Dans une pièce, Cui Mingliang gît inconscient sur un canapé, et à côté, Yin Ruijuan s'amuse avec son enfant dans les bras. Il y a un autre long plan, de plusieurs minutes, quand soudain l'eau sur la cuisinière bout et que la bouilloire émet un son strident, comme le sifflet d'un train qui passe. Le bruit du train à ce moment-là est indubitablement ironique et triste. Le train qu'ils avaient désiré d'innombrables fois était finalement un voyage qui n'avait rien à voir avec eux.



Figure 10 : image du film *platform*

Dans le film *Platform*, il n'y a pas de "platform" du tout. Les jeunes courent après le train mais ne rencontrent jamais le quai sur lequel ils peuvent monter, et ici le train et le quai deviennent des métaphores. La "plateforme" est le point de départ et la destination. Tout comme la vague de l'urbanisation, de nombreuses personnes chanceuses ont pu attraper la vague et changer leur destin. Mais en même temps, cette vague est aussi la fin de la route pour beaucoup de gens, qui, comme les personnages principaux du film, font leurs bagages et attendent en vain pour attraper cette vague, pour découvrir que le "train" ne passe pas par ici. Frédéric Caillard dans « VOUS

AVEZ DIT LIBÉRATION ?³⁴ » a dit, «Jia Zhang-ke a un talent considérable : celui de marquer durablement les mémoires et les consciences avec des images apparemment inoffensives (de beaux plans soigneusement composés, rien qui ne puisse a priori justifier un tel impact). C'est d'autant plus important pour lui que son cinéma (ou tout du moins ses fictions) est d'une grande sobriété dans la narration.

Dans *Platform* par exemple, il n'y a pas un seul gros plan. Les personnages ne prennent jamais leur autonomie par rapport à leur environnement, ils en sont indissociables. Un gros plan pourrait leur conférer une personnalité indépendante, leur accorder une sphère intime à laquelle ils ne peuvent prétendre dans le système chinois. Ce simple choix de cadrage, intransigeant d'un bout à l'autre du film, permet d'éprouver de manière diffuse mais incroyablement intense tout le poids des contraintes familiales, culturelles et politiques qui pèsent sur les chinois. Même lorsqu'avec l'émergence des modes occidentales les membres de la troupe commencent à affirmer leur identité individuelle, Jia Zhang-ke semble limiter leur « droit à la fiction » en utilisant des cadres larges.



Figure11 : image du film *platform*

En tant que réalisateur ayant grandi dans la petite ville Fenyang, dans le Shanxi, Jia Zhangke a toujours eu une forte "sensibilité vernaculaire". Il est un excellent représentant de la sixième

³⁴ Frédéric Caillard, *VOUS AVEZ DIT LIBÉRATION?*

Critikat:<https://www.critikat.com/panorama/analyse/platform/>

génération du cinéma local, qui utilise un style documentaire pour décrire et raconter les dures réalités de la société chinoise, en montrant son intérêt et sa sympathie pour la classe marginale de l'époque. Dans ses films, la campagne n'est plus une terre de fantaisie romantique, mais une ruine, détruite et abandonnée au milieu de l'urbanisation. Sa "trilogie de la ville natale", *Xiao Wu*, *Platform* et *Plaisirs inconnus*, est considérée comme représentative du "nouveau film vernaculaire".

En tant que représentant de la sixième génération de réalisateurs, Jia Zhangke porte son attention sur le petit comté entre la ville et la campagne. Au fur et à mesure que les temps changent, les campagnes sont obligées de changer de forme. Elles ne sont pas considérées comme des villes et ne peuvent pas retourner à la campagne. Jia Zhangke se concentre sur ces lieux, qui se trouvent à la frontière entre l'ancien et le nouveau. Les petites villes sont les lieux qui subissent la double pression de la sédimentation de la culture traditionnelle et de l'impact de la civilisation moderne, et ce sont les lieux qui subissent l'impact le plus violent lors des transformations sociales. Les jeunes sont ceux qui souffrent le plus. Les jeunes ne peuvent pas s'identifier à la civilisation rurale du passé, mais ils ne sont pas non plus acceptés par la civilisation moderne. La caméra de Jia Zhangke est presque toujours dirigée vers ces jeunes, enregistrant et exprimant leur détresse.

Dans *Platform*, nous voyons un groupe de jeunes gens qui aspirent à la civilisation moderne et n'ont pas la possibilité de changer leur destin. Dans le film *Erdi 2003* de Wang Xiaoshuai, cependant, les jeunes qui ont réussi à quitter leur ville natale ne peuvent pas non plus échapper à la tragédie de leur destin.



Figure 12 : affiche du film *ErDi*

Le film *ErDi* raconte l'histoire d'un petit village pauvre sur la côte de la province de Fujian, en Chine, où les gens aspirent à passer clandestinement aux États-Unis pour gagner de l'argent, mais meurent souvent en chemin. Dans les petits villages, les gens vivent une vie morne jour après jour. De nombreuses personnes dépensent beaucoup d'argent pour faire passer des bateaux en Amérique afin de faire fortune. Mais le voyage est plein de risques et beaucoup de gens dépensent toutes leurs économies, mais non seulement ils ne parviennent pas à atteindre l'Amérique, mais ils perdent même la vie en chemin. Le personnage principal de cette histoire est une célébrité de la ville nommée ErDi. ErDi est l'un des passeurs qui a réussi à se rendre en Amérique et a trouvé un emploi dans un restaurant chinois. Cependant, il a donné naissance à un garçon avec la fille du propriétaire du restaurant, ce qui a rendu ce dernier furieux, qui l'a immédiatement dénoncé aux services d'immigration, et ErDi a été renvoyé en Chine. De retour dans sa ville natale, ErDi est très calme. Au milieu de son ennui, il entend la bonne nouvelle que son fils est rentré d'Amérique pour rendre visite à sa famille dans cette ville. ErDi ne peut résister à l'envie d'aller voir son fils. Mais le propriétaire du restaurant refuse de reconnaître ErDi comme le père de son enfant et se sert de la loi américaine pour interdire au père et au fils de se voir. ErDi décide d'emmener son fils en secret.

Un père et son fils passent une journée ensemble, et le fils finit par l'appeler "papa" après avoir essayé de le rendre heureux. Mais bientôt, le propriétaire du restaurant a appelé la police et lui a fait remarquer qu'il faisait du trafic d'enfants. Il était très en colère, car il voulait voir son fils, pourquoi c'est enfreint la loi?

Le propriétaire du restaurant a rapidement ramené le petit garçon aux États-Unis. Erdi dépense tout son argent pour revoir son fils et décide de se lancer dans un nouveau voyage de contrebande. Cependant, c'est un chemin extrêmement dangereux et personne ne sait s'il pourra un jour revoir son fils. Ironie du sort, dès le début, le film ne cesse de nous annoncer, par le biais des journaux télévisés, l'entrée imminente de la Chine dans l'Organisation mondiale du commerce, et cette bonne nouvelle pourrait bien changer la situation d'Erdi. Mais malheureusement, il s'est déjà engagé sur la voie du trafic sans retour.



Figure 13: image du film *ErDi*

Dans ce film, Erdi, qui aspire à la civilisation moderne, entreprend un voyage de contrebande malgré les dangers, pour finalement recevoir un fils en Amérique. Dans le film, les valeurs traditionnelles vernaculaires lui disent que son fils doit s'identifier à lui-même et retrouver son nom de famille. Mais la loi américaine, qui représente la civilisation, ne reconnaît pas sa relation avec son fils.

La série de conflits qui s'ensuit incarne le choc entre la civilisation traditionnelle et la civilisation moderne. En plus de ce conflit, l'état d'Erdi et de certains jeunes de la ville est également très caractéristique : comme les jeunes dans le film *Platform*, ils veulent le monde extérieur et sont ennuyés et désabusés par la vie médiocre qu'ils mènent. Aux yeux de ces jeunes, "l'Amérique" représente l'opportunité, la civilisation, l'aventure et la passion. Mais beaucoup

de ces jeunes gens sont morts en chemin, et même si, comme Erdi, ils ont eu la chance d'atteindre l'Amérique et de trouver un emploi, cela ne signifie pas qu'ils étaient heureux. Erdi n'a jamais obtenu de statut légal aux États-Unis et n'a pas pu s'intégrer dans l'environnement local. Ainsi, pour ces jeunes, le dilemme est de supporter l'ennui dans leur pays ou de prendre un risque en Amérique. Il n'y a pas de compromis entre les deux extrêmes que sont la sécurité et l'aventure.

Dans les années 1990, les villes chinoises ont été balayées par la vague de l'économie marchande, qui a donné naissance à une vitalité et un dynamisme fabuleux et sans précédent. Au printemps 1992, en particulier, le discours de Deng Xiaoping sur sa tournée dans le sud et ses décisions importantes ont été le fer de lance d'un aspect nouveau et entreprenant de la réforme économique de la Chine.

Mais tout comme la révolution culturelle avait fait fermenter des "maux" immoraux, le côté négatif inéluctable du processus de réforme économique urbaine, ou le prix inévitable du changement historique, était le "mal" de l'argent et l'expansion infinie de l'égoïsme. Le "mal" de l'argent et l'expansion infinie des désirs égoïstes ont également été réveillés et libérés au même moment. "Les croquis de villes modernes de la sixième génération sont intrinsèquement "postmodernes" par leurs couleurs et leur atmosphère. En termes de connotations humanistes des images, la confrontation spirituelle entre "le présent et l'ultime" est potentiellement mise en place, et la plupart des textes narratifs sont basés sur l'espace de "l'esprit et du désir" de la ville, et contiennent une anxiété existentielle persistante qui partage le pouls de l'époque.

La modernisation de la société dans son ensemble s'accompagne d'un sentiment croissant d'individualité, qui est mis en évidence dans le film vernaculaire par l'observation des conditions de vie des gens modernes et le souci de la vie des petites gens. Entre les mains de la sixième génération de réalisateurs, le film vernaculaire est devenu une sorte de miroir de réflexion sur l'époque, reflétant le désarroi des jeunes qui veulent quitter la campagne mais ne parviennent pas à entrer dans la ville. Par rapport à la cinquième génération de réalisateurs, la sixième génération est plus audacieuse dans le choix des sujets et l'utilisation du langage audiovisuel. Toutefois, c'est un hommage à leurs réalisations artistiques que leurs films s'intéressent également aux réalités de la Chine et les reflètent, et qu'ils ont remporté de nombreux prix lors de festivals internationaux.

I.3. Diversification et commercialisation

En ce nouveau siècle, où le marché de l'image est de plus en plus commercialisé, les jeunes réalisateurs qui ont grandi à l'ère de l'information ont été exposés à des formes d'images plus diverses et plus riches à un âge plus précoce que l'ancienne génération de cinéastes. Ils regardent les films d'art européens et ne rejettent pas les films de genre commerciaux d'Hollywood ; ils se nourrissent de toutes les formes d'images.

Une nouvelle génération de réalisateurs est apparue, dont la plupart sont nés dans les années 1970 et 1980 et ont étudié à une époque où la construction économique du pays était en constante progression. Par conséquent, leurs films traitent rarement des changements de l'époque ou des souffrances de la nation, mais sont davantage une expression de l'esprit des jeunes de l'époque et une description de la situation sociale actuelle.

Wang Xiaoshuai a déclaré un jour qu'"il ne peut plus y avoir de cinéastes après la sixième génération de réalisateurs capables de délimiter les générations, et il n'existe pas de septième génération parce qu'ils n'ont aucun point commun." Ils ne sont pas distingués par âge, ni par académie ou non-académie, et la plupart d'entre eux ont commencé leur carrière dans l'industrie cinématographique en tant que non-réalisateurs dans leurs premières années, de sorte que leur créativité est devenue encore plus riche. Pour ces réalisateurs de la nouvelle génération, le film vernaculaire n'est plus aussi simple que de "célébrer la civilisation rurale et critiquer la civilisation moderne", mais un sujet aux possibilités infinies. Sous le thème du vernaculaire, différents éléments de drame, de suspense, d'absurdité, etc. ont émergé.

La combinaison de ces éléments avec le "film vernaculaire" a donné une nouvelle vie au film vernaculaire traditionnel. Nous voyons ici une nouvelle possibilité : le film vernaculaire n'est plus une question facultative de commerce ou d'art, mais une existence équilibrée. L'"image" commence à être considérée comme une expression artistique de la "narration", et non plus seulement comme un moyen d'exprimer des sentiments personnels de l'époque.

De cette manière, l'esthétique du cinéma, avec ses différentes caractéristiques régionales et humaines, est devenue plus évidente, et les nouveaux réalisateurs ont développé leurs propres langages cinématographiques différents dans le domaine de l'exploration artistique. *The Coffin*

in the Mountain, Four Springs, Crossing The Border-ZhaoGuan, Mr. Donkey et Summer Detective comptent parmi les nombreuses nouvelles œuvres qui ont vu le jour.

A cette époque, nous pouvons constater que le concept de vernaculaire a changé dans l'interprétation de différentes générations de réalisateurs, portant des significations symboliques culturelles différentes. Verticalement, les films vernaculaires réalisés par différentes générations de réalisateurs ont dessiné une image miroir dynamique des changements culturels dans le vernaculaire chinois, riche en connotations ethniques orientales ; horizontalement, les créations de la même génération de réalisateurs ont révélé les paradigmes de l'existence dans différents espaces géographiques du pays.

En 2015, *Kaili blues* du réalisateur Bi Gan a remporté le Ballon d'or du meilleur film au 37e Festival international du film de Nantes, en France, le prix du meilleur nouveau réalisateur aux 52e Golden Horse Awards de Taïwan, le prix Fébési de la critique internationale, le Léopard d'argent du meilleur nouveau réalisateur dans la section des cinéastes contemporains du 68e Festival international du film de Locarno, et la mention spéciale du meilleur premier film. Prix et Mention spéciale pour le meilleur premier film.



Figure 14 : affiche du film *Kaili blues*

Réussir cela en tant que nouveau venu au cinéma est remarquable, et son travail. Contrairement à tous ses précédents films vernaculaires, *Kaili blues* est vraiment petit, beau, calme et élégant.

De plus, il a une qualité littéraire. Il s'agit d'une tradition qui a disparu à partir de la cinquième génération de réalisateurs.



Figure15 : image du film *Kaili bleus*

Bi Gan a mentionné une fois dans une interview que le créateur a un nature timide généralement et que le pays natal peut donner un sentiment de sécurité. La forme du film traite de la réalité et des rêves, tandis que l'intrigue exprime les souvenirs et les adieux. Les lignes et les vers, l'intrigue et les scènes, qui étaient éparpillés et fragmentés lors du premier visionnage, deviennent particulièrement clairs et interconnectés après le deuxième et le troisième visionnage. En fait, il s'agit de rêver, de se réveiller, de se souvenir et de dire au revoir en permanence.

L'original revient à l'original, et le futur revient au futur, avec les rêves comme ligne de démarcation. L'horloge peinte à l'extérieur du wagon vert tourne, le miracle du temps se rembobine, alors que rien ne se passe dans la réalité. Mais c'est à partir du discours personnel et des rêves d'un homme solitaire d'âge moyen qui se réveille et se repent, puis à travers le fil parfois clair et parfois flou du "temps", que le destin et la vie de Chen Sheng se forment.

La nostalgie est une forme d'émotion partagée par les êtres humains et une " catégorie de base " dans le contexte esthétique de la littérature, et les émotions et les significations contenues dans la " nostalgie " contemporaine ne peuvent pas être... ". Il s'agit également d'une "catégorie de base" dans le contexte esthétique de la littérature. C'est une sorte de nostalgie qui a quitté la tradition esthétique des lettrés chinois classiques.

On peut dire que les plans de Bi Gan sont teintés de nostalgie, mais cette émotion n'a rien à voir avec la ville natale spécifique de Kaili, et l'essence de cette nostalgie extériorisée ressemble davantage à une obsession pour une vie qui ne peut être contrôlée. Si l'on considère la seconde moitié du film d'un point de vue psychanalytique freudien, la recherche par Chen Sheng du voyage de Wei Wei dans la danse du blé est entièrement la satisfaction par procuration de Chen Sheng pour sa famille.

Kaili est recréée de manière abstraite comme une autre ville, sans lien avec le réalisateur ou Chen Sheng, et la ville natale devient un tiers objectivé, traité de manière impressionniste par le réalisateur. Serge Kaganski a écrit, «la puissance chamanique de Kaili blues n'est redevable à aucun effet numérique ou autre artillerie technologique mais uniquement aux moyens propres et éternels du cinéma que sont l'espace, le temps, l'enregistrement, l'imagination et l'art de l'agencement de ces outils fondamentaux.

Géniale leçon éternellement relancée : nul besoin de moyens pharaoniques pour électriser le cinéma ; avec une poignée de yuans et un imaginaire grand comme le monde, on peut ensorceler l'écran et le spectateur, encore et toujours. Dès les premières minutes, on remarque le sens du cadre et des lieux de Bi Gan, sa force tranquille de cinéaste, sa mélancolie rampante, autant de qualités qui nous évoquent la plupart des grands cinéastes chinois de ces vingt-cinq dernières années, qu'ils soient de Hong Kong, de Taïwan ou du continent. Puis le neveu disparaît, le médecin part à sa recherche, et là surgit l'incroyable coup de force du film, qui est surtout un coup de douceur: un plan-séquence de quarante-cinq minutes à la fois documentaire et hallucinatoire.³⁵»

Contrairement au réalisateur de la sixième génération, Jia Zhangke, qui se concentre sur ses propres souvenirs, Bi Gan ne limite pas sa vision à l'histoire de la "jeunesse perdu des petites villes" et à l'urbanisation douloureuse des petite villes et villages, mais s'apparente davantage à une visite de sa propre enfance et de ses souvenirs de rêve. Cela semble être une approche plus ambitieuse. Dans le cas de Bi Gan, sa ville natale n'est pas un lieu au sens géographique, ni une

³⁵ Serge Kaganski, « Kaili blues » de Bi Gan, d'une puissance chamanique, 2016, <https://www.lesinrocks.com/cinema/kaili-blues-21652-18-03-2016/>

question de changement d'époque ; tous les éléments de la réalité sont éloignés, et tous les souvenirs de sa ville natale, une émotion subtile et complexe surgit.

Dans ses films, il ne veut faire l'éloge de personne ni critiquer personne, tout est naturel. Il se concentre juste sur ses souvenirs, son temps, ses rêves. Ici, le cinéma de la campagne revêt une poésie intemporelle, une poésie moderne, philosophique et commune aux émotions humaines, quelle que soit l'idéologie nationale ou politique.

En février 2018, *La sorcière veuve* de Cai Chengjie a remporté le Golden Tiger Award du meilleur film au 47e Festival international du film de Rotterdam. Il s'agit d'une tentative de combiner le film vernaculaire avec le réalisme magique.



Figure 16 : affiche du film *La sorcière veuve*

Le film se concentre sur une femme qui s'appelle Wang Erhao rurale qui a perdu trois maris, et raconte l'histoire de Wang Erhao, qui a été mariée trois fois, mais dont les maris sont tous morts dans des accidents. Le reste du village croit que Wang Erhao est une femme qui porte malheur.

Les hommes convoitent sa beauté et les femmes en sont jalouses. Elle n'a pas d'autre choix que d'essayer de survivre. Mais comme la protagoniste dans *Malèna*³⁶, 2000, une belle femme ne peut éviter d'être victime de la jalousie malade des femmes de son village.

L'image du sorcier est irrationnelle et mystérieuse dans ce film, et constitue une expression importante du genre du réalisme magique. Cependant, même en tant que "sorcière" dotée de pouvoirs magiques, Wang Erhao finit par se rendre compte qu'elle ne peut sauver personne avec ses propres pouvoirs, et que les personnes qu'elle veut protéger sont plutôt blessées, alors elle s'immole par le feu en désespoir de cause.

L'ensemble du film est tourné en noir et blanc afin de créer l'ambiance de l'histoire, peignant et dépeignant au spectateur une image "sombre" de la campagne du Nord. Le film examine les problèmes sociaux de la campagne moderne d'un point de vue macroéconomique, de la mauvaise pratique consistant à vendre les filles pour entretenir les fils, aux nouveaux dommages environnementaux... *La sorcière veuve* est une tentative audacieuse d'injecter une nouvelle force dans la campagne déprimée actuelle. *La sorcière veuve* est un récit éthique unique.



Figure 17: image du film *La sorcière veuve*

³⁶ *Malèna*, réalisé par Giuseppe Tornatore, 2000, L'histoire d'une belle femme qui est constamment victimisée à cause de sa beauté pendant la guerre.

Les films vernaculaires au fil des ans sont pleins de réalisme et de réalité historique, mais il n'y a pas beaucoup d'œuvres qui projettent un fort sentiment de réalité, ce qui peut parfois toucher la sensibilité de divers groupes de personnes, et peut facilement mener à des discussions et même à des controverses.

C'est pourquoi *La sorcière veuve* met en avant la question de la profondeur de la projection réaliste. Un film sur la campagne est plein de réalisme, mais il ne peut pas éviter les vrais problèmes qui existent dans les campagnes - les nids vides, les enfants laissés pour compte, le féodalisme, la pauvreté, le trafic d'enfants... Les films ont leurs propres lignes rouges morales et politiques, alors comment intégrer les sentiments forts de la terre noire dans leurs œuvres, et comment les différencier des films littéraires et commerciaux, qui sont faits purement pour répondre au marché, et saisir la profondeur de la réalité, est devenu un problème urgent pour les films vernaculaire.

Dans un sens fondamental, le film vernaculaire de la nouvelle ère n'est pas seulement un film, mais aussi un miroir de la vie vernaculaire de la nouvelle ère, un miroir qui présente une image réaliste de la campagne pour le spectateur. À sa manière, *La sorcière veuve* lance un nouvel appel à la création de la réalité dans le film vernaculaire de la nouvelle ère. En outre, certains réalisateurs se tournent vers un passé plus lointain et trouvent une nouvelle inspiration dans l'esthétique traditionnelle chinoise.

Pour la 58e Semaine de la critique à Cannes 2019, *Séjour dans les monts Fuchun*, un film réalisé par un natif de Hangzhou Fuyang, a été sélectionné comme film de clôture pour la première mondiale, parmi 1 050 longs métrages dans le monde. Situé sur les rives de la rivière Fuchun à Hangzhou, *Séjour dans les monts Fuchun* raconte l'histoire d'une famille ordinaire de trois générations qui vaque à ses occupations quotidiennes.

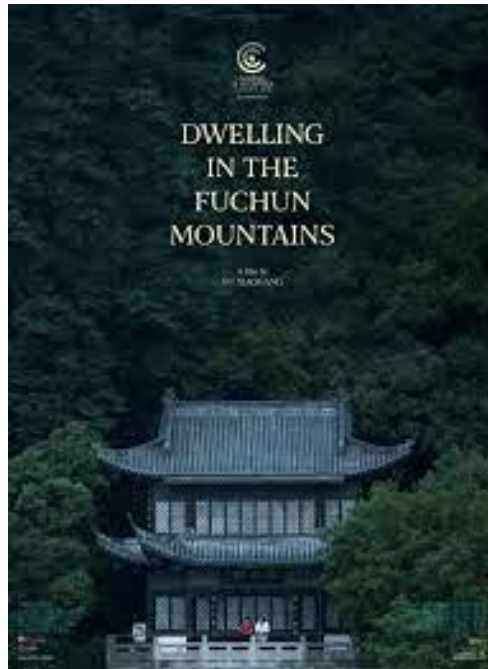


Figure 18 : affiche du film *Séjour dans les monts Fuchun*

Il y a six cents ans, le peintre Huang Gongwang, de la dynastie des Yuan, a peint un tableau des montagnes Fuchun avec une vue sur les deux rives de la rivière Fuchun à Fuyang, Hangzhou. Aujourd'hui, la ville se transforme en prévision des Jeux asiatiques de 2022.

Dans ce contexte, un banquet d'anniversaire familial est organisé sur les rives de la rivière Fuchun, lorsqu'une mère âgée tombe malade et qu'on lui diagnostique la maladie d'Alzheimer. Ses quatre fils voient leur relation changer radicalement à cause du soutien. La fille de la famille la plus âgée défend sa liberté de se marier aux dépens de la famille ; la deuxième est confrontée à une situation difficile avec la nouvelle maison de mariage de son fils dans un environnement à peine vivable ; la troisième s'occupe seule de son fils trisomique tout en évitant d'être un débiteur sans faille ; la quatrième est loyale et honnête mais ne peut même pas prendre soin d'elle-même. Les liens familiaux et les compromis personnels sont constamment mis à l'épreuve. L'histoire de la famille se déroule comme un parchemin au fil des saisons de l'année.



Figure 19 : image du film *Séjour dans les monts Fuchun*

Cette histoire est la dissolution et la restructuration mêmes de la famille traditionnelle confrontée au processus de modernisation. Démolition d'une maison, emprunt d'argent pour acheter une maison, mariage des enfants, soutien aux personnes âgées La vie familiale en transition est faite de ces événements anodins. La famille nombreuse traditionnelle devient une petite famille de trois personnes, le rassemblement d'un village devient une ville pour gagner sa vie, et les perceptions changent aussi rapidement que les jardins paysagers rétro du film à l'extérieur de l'imposant bâtiment. Les personnages de l'histoire se trouvent dans un tourbillon moderne et transformateur, mais ils ne peuvent échapper à la proposition de la famille traditionnelle.

Charlotte Lipinsk a dit, “Les événements arrivent les uns après les autres et même s'ils sont assez dramatiques pour cette famille de classe très très moyenne, qui éprouve des difficultés d'argent, qui va devoir s'adapter au boom économique de la Chine, à cette ville en pleine mutation au milieu de la nature. Et très étrangement, il y a une sorte de calme, de sérénité: chacun des protagonistes accueille ces transformations urbaines avec une sorte de fatalité et la famille va se recomposer en fonction de ces événements-là. Ce qui est très beau aussi, c'est qu'on voit vraiment la différence des générations et comment la politique de l'enfant unique fait que les enfants sont les uniques dépositaires de l'avenir des parents ; combien c'est difficile pour eux puisque les parents, pour s'assurer des vieux jours un peu tranquilles, vont tout faire pour que leurs enfants aient une bonne situation. Cela passe par des mariages plus ou moins arrangés pour les filles, ou des études, un métier pour les garçons. Et que de fait, si les enfants aspirent à d'autres choses, ils sont tiraillés entre le respect qu'ils doivent à leurs parents et leurs

aspirations personnelles. C'est bouleversant, d'autant que les acteurs ne sont pas des acteurs professionnels, ce sont des amateurs, ce sont les amis, la famille du réalisateur et ils sont pourtant tous d'une justesse incroyable.³⁷”

L'absence d'une étiquette uniforme pour les réalisateurs New Age les a privés d'un zeitgeist distinctif mais leur a donné plus de liberté en termes de direction à explorer. Ce résultat est également lié au contexte de l'époque. Les réalisateurs chinois nés après les années 1980 étaient généralement habitués à la civilisation moderne et à la ville, et leur enfance n'a pas été marquée par les mêmes luttes contre les changements d'époque que celle des réalisateurs de la sixième génération, qui sont nés dans un environnement social relativement stable avec une structure sociale de plus en plus stable. Dans cet environnement stable, ils ont eu la possibilité d'expérimenter de manière plus diversifiée. Ainsi, entre les mains de cette génération de réalisateurs, le film vernaculaire n'est plus un grand mythe national, ni la douleur des petites gens face aux changements d'époque. Les réalisateurs de la nouvelle génération créent sans trop se sentir investis d'une mission, mais naturellement et au feeling, en expérimentant leurs intérêts respectifs. Avec une telle atmosphère détendue, le film vernaculaire devient également plus innocent, moins critique à l'égard de la politique et de la société et s'inscrit davantage dans la recherche de la culture et de l'art, voire du divertissement. Ainsi, nous constatons une nouvelle vitalité et une richesse de nouvelles œuvres dans le film vernaculaire.

³⁷ Charlotte Lipinsk, Pourquoi "Séjour dans les monts Fuchun" de Gu Xiaogang est-il le grand film de ce début d'année? ,2020, <https://www.franceinter.fr/cinema/pourquoi-sejour-dans-les-monts-fuchun-de-gu-xiaogang-est-il-le-grand-film-de-ce-debut-d-annee>

II. Exploration de l'esthétique réaliste

Afin de contrer la culture de divertissement populaire représentée par les films d'Hollywood à l'ère du consumérisme, il est devenu important de développer l'esthétique cinématographique réaliste de notre nation. En tant que genre cinématographique typique du cinéma esthétique réaliste chinois, le film vernaculaire doit également relever le défi d'un développement et d'une innovation constants.

Avant de commencer ce chapitre, il est important de clarifier le concept d'esthétique réaliste. En principe, le réalisme exige du créateur qu'il se concentre sur les problèmes de la vie réelle et les problèmes prévalant au cœur de la société, qu'il explique la logique et les orientations possibles de la réalité elle-même, et qu'il exprime implicitement ou non sa compréhension et sa critique de la réalité qu'il reflète. Du point de vue de l'approche créative, le réalisme exige la "vérité" et la "typicité". Cela signifie que le créateur doit répondre à la vie telle qu'elle est, en créant une réalité artistique qui est conforme à la réalité et "au-dessus de la réalité".

Comme l'a dit le théoricien américain du cinéma Louis Giannetti, " les récits réalistes et réalistes imitent et traitent subtilement le passé, mais l'auteur réaliste tente de dissimuler ce mimétisme en le cachant sous l'aspect "désordonné" et apparemment accidentel ³⁸". Sous la surface d'événements dramatiques. En d'autres termes, l'affirmation selon laquelle les récits réalistes sont " habilement traités " ou " proches de la réalité " est précisément un prétexte, une tromperie esthétique. " Nous pouvons dire que le réalisme est l'un des outils de création du réalisme.

Dans le contexte de l'ère de la consommation, la culture populaire domine. La manière dont la nouvelle génération de cinéastes peut innover en garantissant une esthétique réaliste est devenue une question essentielle. Après l'entrée dans le nouveau siècle, les films vernaculaires ont progressivement développé des styles narratifs diversifiés sur la base de l'esthétique réaliste. De plus, les créateurs ont maîtrisé les détails des changements sociaux et ont créé un lot de personnages typiques qui peuvent refléter les caractéristiques de l'époque en mutation.

³⁸ Louis Giannetti, *Understanding Movies*, World Book Inc, 2007

Le concept de cinéma réaliste vernaculaire s'est également enrichi ces dernières années. L'innovation dans le style narratif du film vernaculaire a été particulièrement évidente au cours des deux dernières décennies. En particulier, au début de la nouvelle génération de réalisateurs qui a émergé après la sixième génération, un grand nombre de jeunes cinéastes ont commencé à expérimenter avec les éléments traditionnels du cinéma vernaculaire, en les combinant avec divers autres types d'éléments artistiques, des éléments du cinéma commercial et des éléments de la philosophie occidentale, pour créer de nouveaux films vernaculaires. Dans cette section, nous présenterons quelques exemples représentatifs d'innovations narratives réussies dans les films vernaculaires. Cette section se concentre sur l'innovation de l'esthétique réaliste dans le film vernaculaire de 1999 à 2020, et analyse les explorations narratives diversifiées basées sur le réalisme au cinéma dans le film vernaculaire sous différentes périodes.

II.1. Film vernaculaire de réalisme poétique

En 2015, le premier film de Bi Gan, *kaili blues*, a provoqué un grand choc pour les spectateurs. Pour la première fois, un film décrivant le comté n'était pas axé sur la critique, ni sur le vernaculaire, mais sur le rêve au-delà de la réalité. Bien que ce ne soit pas la première fois dans l'histoire du film vernaculaire chinois que le style narratif du réalisme poétique apparaisse, des films précédents comme *Border Town* et *Postmen in the Mountains* étant des chefs-d'œuvre du réalisme poétique, Bi Gan parvient encore à innover. Il permet à l'esthétique du réalisme poétique de s'appuyer sur une mémoire abstraite et privée, créant ainsi un espace narratif et un temps unique. Avec le *kaili blues*, Bi Gan a porté le film vernaculaire à un niveau de profondeur artistique sans précédent. Son récit est empreint du style stream-of-consciousness, le langage est poétique, il estompe le cadre de l'époque et se concentre sur les rêves et les souvenirs du protagoniste. Le résultat final est une allégorie de la vie extrêmement abstraite et artistique.



Figure 20 : image du film *Kaili blues*

Kaili blues est une histoire qui se déroule dans un petit comté du Guizhou, en Chine, où le protagoniste, Chen Sheng, est emprisonné depuis neuf ans et ne s'occupe pas de sa femme, qui finit par mourir de maladie. Chen Sheng se sent coupable et cherche à se racheter en "recherchant son neveu Weiwei", qui a été vendu. Mais au cours de sa recherche, l'expérience magique de Chen Sheng commence lorsqu'il entre dans un espace perturbé par le temps appelé "Dang Mai", où sa femme décédée revient à la vie et où son jeune neveu devient un jeune homme. Il est piégé dans cet espace-temps, voyageant du début au début, comme un anneau de

Möbius, sans aucune issue en vue. Mais face à cette situation absurde, Chen Sheng l'accepte naturellement, comme dans un rêve, acceptant facilement toutes les images oniriques.



Figure 21 : image du film *kaili blues*

Chen Sheng rencontre sa défunte épouse chez les échangistes, et qu'il verse des larmes sur ce qui lui est arrivé en prison ou qu'il chante "Little Jasmine" pour elle, ce qu'il n'a jamais fait auparavant, il exprime sa nostalgie et son amour pour elle. Cet échangiste d'apparence un peu étrange est en fait l'endroit où Chen Sheng a reçu sa plus récente rédemption. Ici, il se libère de sa culpabilité envers sa femme et sort tout naturellement de ce temps et de cet espace, comme s'il sortait de son dilemme intérieur en général. Il finit par s'endormir dans le train, l'horloge à l'extérieur de la fenêtre se met à tourner dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, un sentiment d'absurdité refait surface et le film se termine sur cette note poétique, mais vague, qui ressemble à une énigme.

Dans *Kaili blues* de Bi Gan, on peut facilement trouver des traces du réalisme poétique français. La profondeur de champ des plans, l'utilisation de la littérature, l'envoi de plan-séquence De plus, Bi Gan ajoute à cette esthétique cinématographique réaliste et poétique une dimension culturelle vernaculaire caractéristique grâce à sa propre connaissance culturelle : le chef-lieu de canton possède un grand nombre de langues locales et de caractéristiques culturelles, ce qui crée en soi un petit monde fermé et peu familier pour le spectateur. La distance géographique combinée aux différences culturelles fait du township un récit réaliste et poétique de l'existence, exempt de vulgarité et d'ennui, et plein de mystère.

Le lieu fictif de "Dangmai", né à Kaili mais séparé d'elle, devient le foyer spirituel du film, mettant en évidence le concept et la personnalité de la nostalgie, qui est propre aux films de township. Originnaire de Kaili, dans le Guizhou, Bi Gan utilise cette identité ethnique et régionale comme un élément important de son style cinématographique, formant ainsi un discours cinématographique unique. Kaili est devenue une scène importante dans ses films.



Figure 22 : image du film *kaili blues*

D'autre part, l'utilisation d'un grand nombre de poèmes composés par le réalisateur Bi Gan lui-même fait partie du style narratif réaliste et poétique. Ses poèmes, comme les histoires de ses films, sont pleins de significations ambiguës et riches en possibilités d'interprétation. Bi Gan utilise ces vers comme monologue interne pour son protagoniste Chen Sheng, et comme lignes de transition pour les transitions graphiques du film, mais leur fonction est ambiguë. Parce que ses vers sont pleins d'images et de métaphores, de nombreux messages extérieurs au contenu des images du film apparaissent :

*De nombreuses nuits se chevauchent
Formant silencieusement l'obscurité
La rose absorbe la lumière
La terre retient son parfum
Pour vous trouver
Je me suis déplacé dans les yeux des oiseaux*

Fixer constamment le vent qui passe

Ce poème apparaît au moment où Chen Sheng vient d'être libéré de prison, et exprime son impuissance à regretter sa femme qui est décédée, mais n'a aucun moyen de la revoir. Après neuf ans de prison, Chen Sheng est rempli d'un sentiment d'impuissance face aux aléas du monde lui-même, et ce poème exprime donc son pessimisme de manière très obscure. Et il y a beaucoup d'autres poèmes de ce genre qui sont pleines de métaphores, telles que :

La main de lumière du destin

Vingt-quatre moulins à vent ont été installés pour moi.

Une source constante de nature

L'univers vient de l'équilibre

Les planètes proches proviennent d'échos

Le marécage vient de l'insomnie du sol.

Les plis viennent de la mer

La glace vient du vin

La lumière d'urgence qui mène à l'étage des années

Dans les fissures de la pierre où j'écris des poèmes.

Quelqu'un a dû partir et revenir.

Le panier en bambou vide rempli d'amour

Il doit y avoir quelque chose de cassé comme de l'argile

Ce poème a été lu par Chen Sheng après qu'il ait vu sa femme morte à Dang Mai. L'imagerie du poème change, et après avoir réalisé son souhait et chanté la chanson "Little Jasmine" à sa femme, la douleur et le regret dans son cœur sont quelque peu réparés, et son poème commence à parler de "nature", "équilibre", "retour de celui qui est parti", "rempli d'amour à nouveau", etc. "Le retour de celui qui est parti", "Rempli d'amour à nouveau"...

En outre, comme il s'agit d'un film dialectal, les poèmes sont tous lus par Chen Sheng dans le dialecte local de Kaili, dans le Guizhou, et l'interaction entre la "vulgarité" du dialecte et l'"élégance gao" de la poésie est en soi une expérience inédite : le réel et l'immatériel. Les caractéristiques géographiques réelles et spécifiques du dialecte sont entrelacées avec le monde onirique vague et irréel représenté par la poésie. La combinaison est également une

caractéristique spéciale du film, qui entraîne le public plus profondément dans le monde mystérieux créé par le réalisateur.

Le réalisme poétique de la narration de "kaili blues" est destiné à mieux exprimer la "nostalgie" du réalisateur pour une époque révolue, ainsi que la "nostalgie" de son passé.

En Chine, le mot *xiang zhen* désigne les petites villes et constitue le lien entre la ville et la campagne. Dans le film de Bi Gan, le township joue un rôle dans l'approfondissement de la mémoire et la pénétration émotionnelle. Les tables de billard, les salles de jeux et les discothèques qui sont si courantes dans les villes rurales de Kaili, par exemple, reflètent d'une part le cadre de vie fermé et homogène des habitants de Kaili, et suggèrent d'autre part les changements culturels lents et tardifs de Kaili.

Il y a également de nombreuses autres parties du film, comme la ville qui sert de toile de fond obscure au film, comme les bâtiments en cours de construction, la vue lointaine de la ville depuis les collines, etc. En tant que jeune homme né à Kaili, le réalisateur observe sa ville natale changer petit à petit, mais il est impuissant à y faire quelque chose. Cette impuissance se reflète dans sa vie personnelle, c'est-à-dire qu'il n'a aucun contrôle sur ce qui se passe dans sa vie, sur les idéaux et la réalité, sur lui-même, sur le désir et la peur du monde extérieur, toutes ces émotions complexes s'entremêlent et se reflètent dans le film comme une représentation figurative de la recherche d'un homme isolé.

Le film "kaili blues" est un film onirique dans lequel Bi Gan utilise son habile mise en scène pour rationaliser toutes les scènes absurdes, chaotiques, désordonnées et irrationnelles dans un monde de rêve, une grande caractéristique du style narratif du film de réalisme poétique de Bi Gan. Le réalisme poétique est né en France dans les années 1930. Sur fond d'invasion hollywoodienne et de crise économique, les réalisateurs français ont tenté de trouver un peu de beauté dans la réalité grise. Ainsi, le réalisateur René Clair réalise *Sous les toits de Paris* en 1930, marquant le début du cinéma réaliste poétique. L'école française du réalisme poétique a renouvelé l'idée de "réalité" et a présenté la vie réelle dans un style poétique, ce qui constituait sans aucun doute une innovation. Deuxièmement, l'établissement et l'utilisation du plan à profondeur de champ ont permis à Jean Renoir de développer une grammaire cinématographique systématique, qui a fourni des preuves de la théorie de Bazin sur la

répartition des scènes et a largement influencé la création de l'écran de cinéma moderne. L'établissement et l'utilisation du plan de la profondeur de champ ont grandement contribué au développement de l'"ontologie du film". Il a également mis en jeu le pouvoir littéraire du cinéma, le scénariste portant à l'écran le réalisme poétique français. En résumé, BI Gan a fait au film vernaculaire chinois de développer un style de réalisme poétique différent de celui du passé.

II.2. Le film vernaculaire de réalisme magique

En 2018, le jeune réalisateur, Cai Chengjie, a réalisé " La sorcière veuve ", une histoire de jeune veuve qui devient une sorcière et utilise ce récit quelque peu absurde pour examiner les coutumes arriérées et ignorantes de la Chine rurale du nord-est et les maux de la nature humaine. Pour la première fois, nous découvrons à quel point les histoires de pays d'âge moyen peuvent avoir une grande portée lorsqu'on leur donne une tournure magique.

Les origines du réalisme magique remontent au vingtième siècle, avec des romans d'écrivains tels que Jorge Luis Borges et Gabriel García Márquez. Si le réalisme magique est né dans la littérature latino-américaine, il ne s'est pas arrêté là, puisque de nombreux réalisateurs l'ont ensuite utilisé dans leurs propres films, donnant lieu à des œuvres classiques. Par exemple, le film *Le Labyrinthe de Pan* (2007) du réalisateur espagnol Guillermo del Toro est une représentation réaliste et magique du monde intérieur d'une jeune fille en pleine guerre civile espagnole . Il y a aussi *Luna Papa*, 2003 réalisé par Bakhtyar Khudojnazarov, *Big Fish*, 2003 de Tim Burton, *Le Tambour*, 1979 de Volker Schlöndorffet

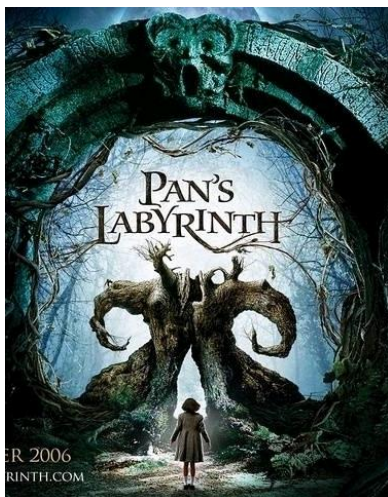


Figure23 : affiche de *Le Labyrinthe de Pan*



Figure24 : affiche de *Le Tambour*



Figure25 : affiche de *Luna Papa*

Par essence, le réalisme magique ne concerne pas la magie, mais la réalité. La "magie" n'est que la technique, le but étant de refléter "l'absurdité du monde réel". Dans *La sorcière veuve*, l'approche réaliste et magique de la culture chamanique de la campagne par le réalisateur révèle une révélation et une réflexion sur la réalité de la société. Le mot chaman est dérivé du mot indien d'Amérique du Nord shamman, qui signifiait à l'origine : homme sage, compréhensif,

enquêteur, etc. Il a depuis évolué pour devenir un terme désignant les chamans, ou chasseurs de dieux, et est également compris comme des agents et des incarnations des dieux chamaniques dans ces clans. Cette culture existait dans la partie nord-est de la Chine, mais au fil du temps, la culture des chamans a disparu. Mais même à aujourd'hui, la croyance superstitieuse en des fantômes et des dieux existe toujours en Chine, en particulier dans les villages reculés et arriérés, et c'est l'existence de cette mentalité superstitieuse qui sert de pierre angulaire à l'établissement de la narration magique du film.



Figure 26 : image fu film *La sorcière veuve*, la protagonist WANG Erhao

Le film raconte l'histoire de Wang Erhao, une femme qui a été mariée trois fois, mais dont les maris ont tous fini par mourir dans des accidents. La majorité de village pense donc que Wang Erhao est une femme qui porte malheur. Mais Wang Erhao est au fond très gentille, protégeant ceux qui l'entourent : un vieil homme sourd et paralysé qui n'a personne pour s'occuper de lui, un jeune garçon muet, deux sœurs abandonnées par leurs parents, et même un chaman qui peut "naturellement" voir des choses que les autres ne peuvent pas voir : le fantôme d'une jeune fille qui se suicide en se jetant dans un puits, le fantôme d'une fille qui est prise au piège et demande de l'aide. Le fantôme d'une jeune fille qui se suicide en se jetant dans un puits, le renard qui est pris dans un piège et qui lui demande de l'aide, le fantôme du quatrième maître sourd, etc. Cependant, même si elle peut voir et faire beaucoup de choses, elle constate que les personnes qu'elle aide finissent inévitablement par être condamnées.

Comme le dit Grand-père au début du film, vous pouvez voir clairement le destin de quelqu'un, mais vous ne pouvez pas arrêter le malheur de son destin, donc la divination n'a aucun sens. Elle conseille aux hommes du village de ne pas aller chercher de l'or dans les montagnes, car

cela offenserait les dieux de la montagne. Non seulement les hommes ne la croient pas, mais ils jettent sur elle un seau d'urine collecté dans les maisons de tout le village, car ils pensent que ce mélange détruira le pouvoir chamanique en elle. Après avoir reçu une telle humiliation, le pouvoir magique de Wang Erhao a disparu, mais les femmes du village sont revenues pour la supplier, disant que les hommes avaient rencontré un tremblement de terre en creusant des mines et qu'ils étaient maintenant en grand danger et avaient besoin du pouvoir chamanique de Wang Erhao pour garder les hommes en sécurité.



Figure 27 : le réalisateur utilise beaucoup de point de vue dominant dans *La sorcière veuve*

C'est ici que l'ironie du film est la plus frappante : les villageois détruisent la sorcellerie de Wang Erhao par cupidité, pour ensuite la supplier de l'utiliser pour les sauver lorsqu'ils sont en danger.

Ce n'est qu'à ce moment-là que Wang Erhao se rend compte que le côté le plus sombre de la nature humaine ne peut être sauvé par la sorcellerie, et qu'elle ne veut pas du tout sauver ces gens. Car ces égoïstes sont la source de toutes les tragédies, et le gène de l'égoïsme est si profondément ancré dans la nature humaine qu'elle ne pourra jamais le changer. Après que son dernier parent, le garçon muet, ait été tué par des explosifs cachés dans les pommes par les villageois, elle finit par craquer et choisit de s'immoler par le feu dans une salle de confession.

La salle de confession elle-même est également une présence magique, car Wang Erhao est la dernière personne du village à devoir se confesser, et beaucoup de gens ont commis des péchés graves, pourtant le seul qui finit par mourir est Wang Erhao. En outre, Wang Erhao représente le chaman, mais il finit par mourir dans le symbole catholique romain de la cabine de confession.

Cette conception est empreinte d'un sentiment de conflit culturel. Le chaman, le renard, le fantôme, tous représentent la magie dans le film, mais sous ce vernis magique se cachent les contradictions de la Chine rurale du nord-est : un grand nombre de jeunes ont quitté leur foyer pour travailler dans les villes, laissant les personnes âgées mourir sans soins, laissant les filles se suicider après avoir été agressées sexuellement, et laissant les hommes tuer les animaux sauvages dans les montagnes et détruire l'environnement naturel pour gagner de l'argent. Ils pensent qu'ils essaient de se débarrasser de la malchance, mais en fait ils créent plus de catastrophe.

L'ensemble du film est tourné en noir et blanc pour créer l'ambiance de l'histoire, peignant ainsi au spectateur une image "sombre" de la campagne du Nord. Le film rompt avec la simple dichotomie du passé et examine les problèmes sociaux de la campagne moderne dans une perspective macro. L'une des principales caractéristiques du réalisme magique est le déplacement du temps et de l'espace narratifs. Le traitement par le réalisateur du déplacement du temps et de l'espace dans un film de style réaliste magique permet à l'œuvre de réaliser une percée et une possibilité de réalisme. Dans la littérature du réalisme magique, on observe généralement l'exagération, l'absurdité, la combinaison de la réalité et de la fiction, la rupture des frontières entre la vie et la mort et le temps et l'espace, l'incorporation de mythes et de légendes, etc. Le réalisme magique au cinéma est également basé sur ces caractéristiques.

La sorcière veuve cache la réalité d'un sujet sensible sous une histoire magique, mais utilise délibérément un grand nombre d'acteurs non professionnels, de sorte que le public est souvent sorti du film, tout comme le réalisateur utilise souvent des plans d'ensemble éloignés du village dans ses films, utilisant à nouveau une perspective détachée pour observer les actions des habitants du village. Ainsi, le village est comme un immense labyrinthe dans lequel Wang Erhao est à la fois victime et témoin, voyant la laideur de la nature humaine mais incapable de s'éloigner de la structure culturelle et sociale du village, et finissant par sombrer dans le désespoir.

Comme le dit le célèbre critique littéraire argentin Enrique Anderson Imbert, "dans le réalisme magique, l'objectif fondamental de l'auteur est de représenter la réalité à travers la magie, et non

de représenter la magie comme la réalité.³⁹ Ce que nous voyons comme de la magie peut être la réalité elle-même, et lorsque la réalité commence à se débarrasser de sa coquille magique, la vérité se révèle sous sa forme la plus sinistre. Dans le style du réalisme magique, les créateurs nous présentent un nord pâle, sous lequel se révèle une humanité hideuse cachée par les fausses croyances et l'hypocrisie. Dans un sens fondamental, la nouvelle génération de cinéastes n'est pas seulement une œuvre d'art, mais aussi une réflexion sociale. Car avec l'urbanisation, la nouvelle génération de jeunes Chinois est de plus en plus éloignée de la campagne, et ils sont de plus en plus nombreux à ne pas connaître la vraie campagne chinoise, mais le monde de la campagne est réel et cruel, et ne doit pas être oublié.

³⁹Enrique Anderson Imbert, *Le réalisme magique et au-delà*, Flower City Press, 1986, p.200

II.3. Le film vernaculaire de réalisme absurde

Après la Seconde Guerre mondiale, l'existentialisme a prévalu, et l'on peut dire que la cause profonde de l'absurdité était la crise spirituelle et sociale individuelle dans le processus de modernisation de l'Occident ; le sentiment d'absurdité exprimait le conflit entre les êtres humains et les êtres humains, et entre les êtres humains et la société.

Depuis le début du XXIe siècle, la civilisation des campagnes en voie d'urbanisation est également confrontée à un conflit entre l'existence et le développement, si bien que la tendance à créer des comédies absurdes s'est imposée de plus en plus dans le cinéma chinois.

Vache 2009, Monsieur Arbre 2011, Dessin de la mort 2012, Un fou 2014, Coq et taureau 2016, Monsieur Âne 2016, Je ne suis pas Madame Bovary 2016, et Le village du non-retour 2017, entre autres. Les films susmentionnés utilisent par coïncidence le réalisme absurde pour imaginer et écrire sur la campagne, formant un style artistique et une identité culturelle très différents des films comiques vernaculaires précédents.



Figure 28 : affiche du film *A fool*

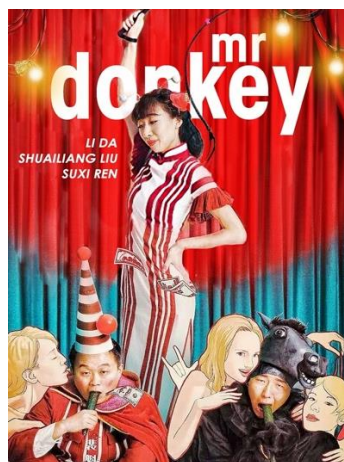


Figure 29 : affiche du film *Mr. dankey*



Figure 30 : affiche du film *Mr. Tree*

On peut dire que la voie créative suivie par les films de comédie absurde est un "style réaliste qui transcende le réalisme", que l'on peut appeler "réalisme absurde" dans ce contexte. À titre d'exemple, nous analyserons le film *Le village du non-retour*.

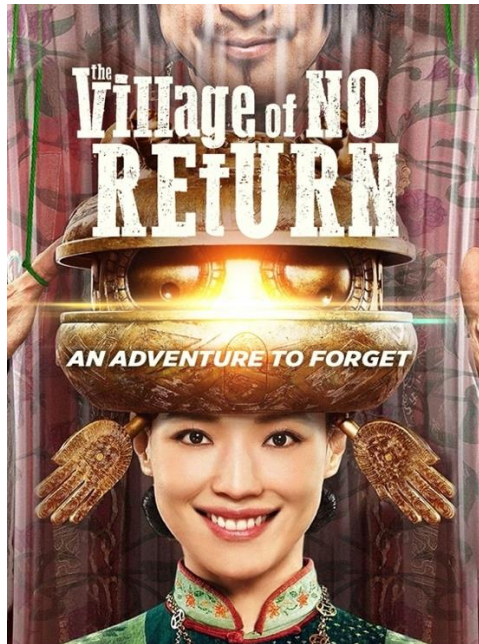


Figure 31 : affiche du film *Le village du non-retour*

Dans un petit village, en décalage avec son temps, les habitants mènent une vie paisible. Mais un jour, un mage arrive et utilise un chapeau mécanique appelé "Oblivion" pour faire perdre la mémoire à tous les habitants du village. Le mage a dit qu'une fois que tu as oublié, tu peux faire comme si rien ne s'était passé et tu peux vivre heureux jusqu'à ta mort. Alors, un par un, tous les villageois enfilent ce chapeau mécanique et oublient tout. Mais l'héroïne ne veut pas oublier son amant et refuse le chapeau mécanique. Les personnes qui avaient perdu la mémoire ont fait entièrement confiance au mage et l'ont élu comme nouveau chef du village. Le Mage prend alors possession de toutes les richesses du village.



Figure 32 : image du film *Le village du non-retour*

Le village du non-retour est une sombre allégorie politique qui explore la relation complexe entre l'histoire, la mémoire et le pouvoir. Dans ce film, le village s'appelle *yu wang* (désir), et le chef du village ordonne au mage de faire perdre la mémoire à tous les villageois avec un chapeau d'amnésie. Les villageois amnésiques deviennent si dociles qu'ils oublient tous leur nom et écrivent des chiffres sur leur visage à la place de leur nom ; ils oublient tous leurs richesses personnelles, si bien que le chef du village a volé toutes leurs richesses ; les villageois amnésiques deviennent si stupides qu'ils ne font que chanter les louanges du chef du village tous les jours et font ensuite ce qu'il leur dit de faire ; même si l'héroïne finit par renverser la dictature du chef du village et du mage et devient le nouveau chef du village, elle ne peut s'empêcher d'utiliser son chapeau pour contrôler son amant et les villageois, créant ainsi une nouvelle dictature autoritaire



Figure 33 : image du film *Le village du non-retour*

Comme dans « La Ferme des animaux⁴⁰ », cette allégorie politique brutale est rendue particulièrement bénigne sous la carapace d'une histoire rurale comique. C'est peut-être la raison pour laquelle, dans le cadre du strict système de censure cinématographique chinois actuel, le film vernaculaire est devenu un "terrain de jeu" pour les films absurdes. En utilisant l'espace relativement fermé de la "campagne", les films vernaculaires permettent au cinéaste d'utiliser son imagination autant que possible, en plaçant les personnages dans des situations non conventionnelles et extrêmes pour montrer les problèmes de la société réelle.

⁴⁰ George Orwell, *La Ferme des animaux*, Librairie Sanlian de Shanghai presse, 2009

Dans une certaine mesure, le cinéma réaliste dystopique et le film vernaculaire se renforcent mutuellement. En présentant une histoire concrète dans la forme et le contexte du film vernaculaire, le réalisme dystopique transforme une idée créative complexe en une intrigue claire, ce qui permet d'exprimer pleinement ses propres idées critiques tout en garantissant que le film reste intéressant. De même, le style du film vernaculaire lui-même n'a pas changé de manière significative depuis que la cinquième génération de réalisateurs a utilisé le film vernaculaire comme moyen de réflexion culturelle. Le style réaliste absurde a ajouté une idée thématique profonde au film vernaculaire, un changement qui correspond davantage aux diverses esthétiques de la jeune génération de créateurs et de spectateurs.

III. Le thème "Système dual urbain-rural" dans vingt ans

Le réalisateur Jia Zhangke a déclaré un jour dans une interview : "Le concept de la campagne devient de plus en plus clair parce que la ville devient de plus en plus forte, ils semblent être antonymes, mais la ville existe grâce à la campagne. Le concept de ville est aussi un concept esthétique, non seulement un concept géographique, mais aussi un concept spirituel, qui est relatif à la campagne. Donc "écrire depuis la campagne", le mot central est "campagne", mais c'est un concept plus large."

Ainsi, lorsque nous examinons le film vernaculaire chinois de ces vingt dernières années, nous constatons un phénomène dans lequel, que l'histoire se déroule à la campagne ou à la ville, la ville et la campagne existent toujours comme un ensemble d'images contrastées, interdépendantes dans leurs contradictions et leurs conflits. Dans cet essai, le Système dual urbain-rural sera également au centre de notre discussion lors de l'analyse des thèmes du film vernaculaire.

Dans les deux premiers chapitres, nous avons vu un grand nombre d'exemples de films ruraux des vingt dernières années, et il est facile de voir que, dans la période 1999-2020, il y a plus ou moins un contraste entre les images de la "ville" et de la "campagne". Contrairement à la cinquième génération de réalisateurs qui ont touché le public avec leurs histoires purement vernaculaire, comme *Le Sorgho rouge* ou *La terre jaune*.

Au cours des vingt dernières années, au lieu de simplement raconter l'histoire de la campagne, le film a décrit la relation entre la campagne et la ville, et l'image de la ville est progressivement entrée dans la campagne. Les protagonistes du film vernaculaire entrent souvent dans l'environnement urbain et sont regardés par les citadins qui représentent la civilisation moderne. *Pretty Big Feet 2002*, *Pas un de moins* et *Getting Home*, par exemple, mettent tous en scène des personnes vivant dans des villages de montagne qui entrent soudainement dans la ville et sont traitées avec indifférence. *Crossing The Border-ZhaoGuan*, *The Widowed Witch* et *Song of the Phoenix* montrent également l'incapacité de la civilisation urbaine à s'adapter à la campagne.

Dans l'ensemble, dans les films vernaculaires de la fin des années 1990 et du début du nouveau siècle, la ville et la campagne sont souvent présentées comme un contraste. Dans le développement du film vernaculaire chinois de 1999 à 2020, pourquoi la ville est-elle devenue un objet constant dans le cinéma vernaculaire, et pourquoi la relation entre la ville et la campagne est-elle devenue une question binaire. Pourquoi la dichotomie entre urbain et rural est-elle devenue une question binaire dans le film vernaculaire chinois depuis vingt ans ? Ce chapitre en discutera.

III.1. La présentation du thème de la Système dual urbain-rural

Dans la plupart des films déjà décrits dans cet article, l'histoire se déroule dans une civilisation rurale : la campagne ou la petite ville, comme dans *Plateforme*, *Les facteurs dans les montagnes*, *La sorcière veuve*... Dans ces films, le protagoniste et l'histoire se déroulent à la campagne, tandis que la ville est brièvement présente en arrière-plan. Dans ces films, le protagoniste et l'histoire se déroulent à la campagne, tandis que la ville existe brièvement à l'arrière-plan, comme une figure d'accompagnement, souvent même invisible : la ville est cachée dans le dialogue ou apparaît comme un accessoire symbolique du film, par exemple, dans *Platform*, la ville est un train, dans *Facteurs dans les montagnes*, la ville est une lettre, et dans *La sorcière veuve*, la ville est une bouteille de Coca-Cola.

Que la ville apparaisse à l'arrière-plan ou au premier plan du film, qu'elle soit un paysage urbain ou un symbole, elle s'oppose toujours à la campagne et forme avec elle les deux extrémités de la scène narrative du film. Les personnages du film veulent changer leur destin, et "aller à la ville" ou "quitter la ville" devient l'impulsion initiale pour le développement de l'intrigue. Dans cette section, nous examinerons une série d'exemples de la manière dont la Système dual urbain-rural se manifeste dans le film vernaculaire entre 1999 et 2020. Ces exemples sont divisés en deux grands domaines : la dichotomie de la scène cinématographique et le phénomène de la campagne aphasie.

L'une des conceptions les plus courantes pour la présentation du système dual urbain-rural consiste à comparer la ville et la campagne, de sorte que le public puisse voir directement les énormes différences entre la ville et la campagne dans diverses scènes, et ressentir ainsi la "Système dual urbain-rural" que le réalisateur veut transmettre. L'un des films les plus représentatifs de cette catégorie est le film *Pas un de moins* de 1999.

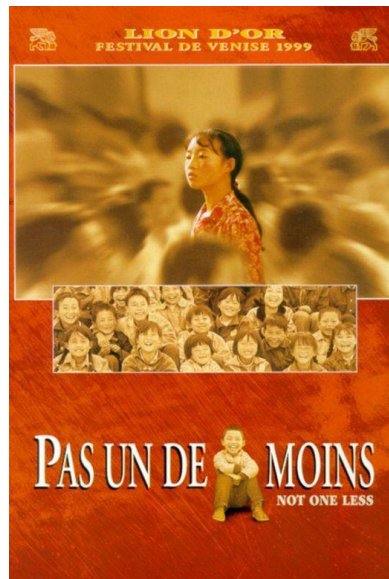


Figure34 : affiche du film *Pas un de moins*

Le film raconte l'histoire d'une école primaire dans un village pauvre de Chine, avec un seul enseignant. Un jour, l'institutrice est en congé et le chef du village ne trouve personne d'autre. Il trouve donc une jeune fille de treize ans, Wei Minzhi, pour la remplacer. Le chef du village a dit à Wei Minzhi : il y avait trente élèves dans la classe, et personne ne pouvait manquer pendant la période où vous étiez responsable. Wei Minzhi est d'accord.

Mais dans ce village, comme la plupart des familles sont très pauvres, on demande souvent aux jeunes enfants d'abandonner l'école et de travailler pour alléger la pression financière sur leur famille. Un de ces garçons, Zhang Huike, a soudainement abandonné l'école et a attiré l'attention de Wei Minzhi. Afin de tenir sa promesse selon laquelle "personne ne doit être laissé de côté", Wei Minzhi s'est rendue seule en ville à la recherche de Zhang Huike, qui travaillait. Mais la ville ne lui est pas familière, et pour une fille de treize ans qui a grandi à la campagne, trouver un garçon en ville est une tâche impossible. Mais Wei Minzhi est très têtue et doit retrouver Zhang Huike, quelles que soient les difficultés qu'elle rencontre. Après avoir traversé de nombreuses difficultés, Wei Minzhi a rencontré une équipe de télévision et a fini par se tenir sur l'écran de télévision afin que Zhang Huike, qui travaillait dans le restaurant, puisse la voir. Finalement, Zhang Huike est retourné à l'école et les propos de Wei Minzhi à la télévision ont attiré l'attention de nombreuses personnes et ces enfants du village ont fini par recevoir une aide financière.



Figure34 : image du film *Pas un de moins*

Dans un film vernaculaire aussi classique, on peut clairement voir les scènes urbaines et rurales conçues pour souligner la "Système dual urbain-rural". Au début du film, le village de sources où vit Wei Minzhi est un village aride, privé d'eau, avec des maisons délabrées, un sol poussiéreux, des enfants portant des vêtements minables, une peau sèche et un manque de nutrition. Et puis plus tard, Wei Minzhi entre dans la ville et le paysage change radicalement d'un seul coup : grands immeubles, rues, véhicules. Mais la plus grande différence réside également dans les relations humaines des deux scènes.

À la campagne, il existe une société de connaissances, où les gens sont profondément liés les uns aux autres, ils se connaissent, s'entraident et sont très engagés. En revanche, la ville est une société d'étrangers, où les gens sont très éloignés les uns des autres. Wei Minzhi, qui vient d'entrer dans la ville, ne semble pas à sa place et elle ne comprend pas les règles de fonctionnement de la ville, elle subit donc un grand nombre de rejets froids : les gens ne connaissent pas Zhang Huike et ils ne connaissent pas Wei Minzhi, ils sont donc réticents à les aider. La réplique la plus classique est celle où un passant dit à Wei Minzhi : "Qu'est-ce que ça peut me faire que votre élève est perdu ?". La relation est ici un mot clé qui définit la différence entre la ville et la campagne : car l'indifférence de la ville réside dans le fait que les gens sont si éloignés les uns des autres que les sentiments humains deviennent froids.



Figure35 : image du film *Pas un de moins*

Le réalisateur utilise un grand nombre de plans pour montrer des scènes de la ville et de la campagne, utilisant ces scènes objectives pour créer un fort contraste, transmettant ainsi au public la réflexion du créateur sur la dichotomie entre les zones urbaines et rurales, et montrant aussi directement l'énorme écart entre les zones grande villes et villages, non seulement en termes de niveau de développement économique, mais aussi en termes de règles de fonctionnement social et de composition des relations humaines.

Outre cette Système dual urbain-rural, qui est montrée en contraste direct, il existe également une dichotomie ville-rural invisible, dans laquelle la ville est souvent transformée en symbole. Dans le film *Paon* de Gu Changwei, une sœur vivant dans une petite ville de comté a toujours voulu quitter sa ville natale, et par hasard, elle voit un parachute pour la première fois. Pour elle, le parachute est un moyen de rejoindre la ville, de s'échapper de sa maison exigüe et oppressante. Dans ce contexte, le parachute est un symbole de la ville.



Figure36 : image du film *Paon*

Dans le film *Nuan* de Huo Jianqi, par exemple, le héros de la ville revient dans son village natal avec une paire de chaussures en cuir et un sac de bonbons. Pour les habitants du village, un sac de bonbons provenant de la ville est un cadeau extrêmement précieux.

D'ailleurs, une paire de chaussures en cuir, à l'origine un cadeau pour Nuan, qui essaie de quitter la campagne pour la ville l'un après l'autre, n'est pas seulement un cadeau, mais un soutien spirituel pour elle, une paire de chaussures spéciale qui peut l'aider à "aller à la ville". Mais finalement, elle a été obligée de se marier et d'avoir des enfants, et est restée à la campagne pour acheter les chaussures, qu'elle avait cachées dans une boîte, comme dans son rêve. Lorsque la chaussure tombe de la boîte, Nuan la tient immédiatement et essuie soigneusement la surface avec ses propres vêtements, ce qui montre que, bien que la ville n'apparaisse pas dans le film, elle y occupe une grande place sous la forme d'une chaussure et une place très importante dans le cœur de Nuan.



Figure37 : image du film *Nuan*

Ces deux exemples nous montrent que les films vernaculaires dans les années 70 utilisaient souvent des symboles pour représenter la ville avec une intention très claire: évoquer un sentiment de nostalgie de la campagne avec les beaux objets raffinés de la ville.

Outre Poan et Nuan, nous pouvons trouver de nombreux symboles de ce type. Bien sûr, ces interprétations des symboles sont diverses, et nous ne pouvons que constater, à travers ce changement de nature des symboles, qu'avec l'évolution de l'époque et l'avancée de l'urbanisation, l'image de la ville et l'attitude de la campagne changent constamment au sein de la "Système dual urbain-rural", mais quelle que soit leur évolution, la dichotomie La structure de la dichotomie a toujours existé.

En plus, au cours des vingt dernières années de film vernaculaire, nous avons souvent assisté à l'aphasie des personnages représentant la civilisation vernaculaire. À l'origine, l'aphasie était un concept médical qui désignait "une affection neurologique caractérisée par une perturbation de l'expression ou de la compréhension du langage parlé et écrit, à la suite d'une lésion du cortex cérébral.

La perte de parole des personnages du film est souvent aussi symbolique de la "perte de parole" de la civilisation face à la civilisation moderne. Nous utilisons le terme "désincarné" dans cet article pour exprimer l'idée que, dans le cadre de l'urbanisation, la ville devient dominante et que la campagne n'a pas de voix pour exprimer ses véritables souhaits et son véritable état d'être. Si cet état de passivité était initialement dû au désir de la campagne pour la ville, et que ses habitants renonçaient à leur propre voix pour suivre et imiter la voix de la ville, plus tard, après

avoir vu le côté puissant et froid de la ville, ils se sont trouvés trop faibles pour faire entendre leur voix devant la ville, parce que la ville ne pouvait pas les entendre, ou si elle le faisait, elle s'en fichait. Ainsi, la "perte de voix" dans les campagnes se manifeste finalement par la perte du droit à la parole.

Afin de présenter cette perte de pouvoir, nous voyons souvent le "muet" ou le "silencieux" dans les films vernaculaires. Ces personnages sont l'incarnation de la campagne déshéritée. Un exemple est le film *Crossing the Border-ZhaoGuan*, qui montre le voyage d'un vieil homme silencieux et de son jeune petit-fils ensemble.



Figure 38 : image du film *Crossing the Border-ZhaoGuan*

Dans cette histoire, le héros est le grand-père silencieux, qui, en plus, a un muet dans le même village. Pendant la seconde moitié du film, le vieux muet s'exprime ainsi: "Au début, je ne voulais pas parler, mais je me suis rendu compte que je pouvais vivre sans parler, alors j'ai tout simplement arrêté de parler."

Cette ligne décrit avec précision la motivation de la "perte de la parole" dans les campagnes et le transfert du discours de la campagne à la ville. Comme toute la campagne face à l'urbanisation: elles sont confuses mais sans réponse, elles élèvent la voix mais sont souvent ridiculisées. Ils choisissent donc de se taire et de garder le silence. À la longue, à force de ne pas vouloir parler, ils finissent par ne plus avoir rien à dire.



Figure 39 : image du film *Crossing the Border-ZhaoGuan*

Il y a aussi un personnage dans ce film : l'apiculteur. L'apiculteur vit seul au bord de l'autoroute, il a perdu sa voix à cause d'une maladie, mais utilise une machine pour faire entendre à nouveau sa voix grâce à la technologie. La conception de cet épisode nous rappelle qu'à l'ère de l'information, les personnes qui se sont tués pendant si longtemps semblent pouvoir retrouver leur voix grâce à l'internet, aux médias sociaux et au pouvoir des technologies modernes telles que les téléphones portables. Mais il n'est pas clair si cette voix est "notre propre voix" ou "une illusion semblable à notre propre voix" : notre voix reproduite par la technologie est-elle encore une expression naturelle ? Est-il possible de l'altérer?

La voix de l'apiculteur dans le film est toujours d'un seul ton, nous ne pouvons pas entendre ses émotions ni ressentir sa vitalité. Cela signifie la condition de la civilisation vernaculaire contemporaine : il a perdu sa voix.

Alors que la culture vernaculaire continue de s'éteindre, le film vernaculaire la documente, et comme le sujet du film vernaculaire a toujours porté sur les peines et les joies des gens dans un contexte vernaculaire, il a naturellement commencé à explorer les "questions de Système dual urbain-rural" dans le contexte de l'urbanisation rapide. C'est une façon naturelle d'explorer la "Système dual urbain-rural". Suivant l'esthétique du réalisme, le film vernaculaire a un esprit d'examen et une profondeur d'objectivité, se concentrant sur le sort des classes défavorisées et les changements de l'époque.

À travers les images montrées dans le film vernaculaire, nous pouvons constater que l'urbanisation de la Chine a été rapide dès les premières années, et que la civilisation urbaine a

rapidement envahi le domaine de la civilisation vernaculaire dans tous les aspects de sa structure sociale, de ses habitudes de vie et de sa culture. Contrairement aux reportages et aux films documentaires, les créateurs de films vernaculaires ont toujours essayé de distiller une histoire spécifique à partir de la situation actuelle des relations entre la ville et la campagne, avec une vision à la fois dérivée et supérieure à la réalité, et d'utiliser ces histoires pour exprimer leur point de vue sur les relations actuelles entre la ville et la campagne.

III.2. Les origines de la Système dual urbain-rural

L'émergence de la Système dual urbain-rural dans le film vernaculaire est profondément liée à la structure sociale et aux institutions de la Chine.

En tant que grand pays à base agricole, l'urbanisation de la Chine s'est caractérisée par un démarrage tardif et un rythme rapide. En 1994, la population urbaine de la Chine continentale avait atteint 343 millions de personnes et le niveau d'urbanisation avait atteint 28,6%, soit 10,7% de plus qu'en 1978. En 2000, la population urbaine avait atteint 456 millions de personnes et le taux d'urbanisation était passé à 36,09 %. En 2016, le taux d'urbanisation en Chine continentale a atteint 57,35 %, la population urbaine étant déjà plus nombreuse que la population rurale. Avec un développement aussi rapide, la civilisation rurale de longue date a été soumise à d'énormes impacts et changements en très peu de temps, ce qui entraînera de nombreuses contradictions et chocs.

Cependant, l'urbanisation n'est pas propre à la Chine, mais constitue une tendance inévitable dans tous les pays du monde. La France, également un grand pays agricole, est à l'opposé de la Chine dans le processus d'urbanisation, avec un démarrage précoce et un développement lent. Il a fallu 81 ans pour que le niveau d'urbanisation de la France passe de 10 % à 44,2 % en 1911, et 101 ans pour qu'il dépasse 50 %, tandis que le niveau d'urbanisation de la Chine est passé de 10,6 % à 43,3 % en 2005 en 56 ans, et atteindra 51,27 % en 2011, ce qui signifie qu'il n'a fallu que 60 ans environ pour que le niveau d'urbanisation de la Chine passe du début à plus de 50 %. En outre, le stade actuel de l'histoire de la Chine indique que le taux d'urbanisation du pays sera encore plus rapide à l'avenir.

Ainsi, d'un point de vue économique, l'urbanisation de la Chine a commencé dans les premières années du pays, lorsque la société dans son ensemble disposait de ressources extrêmement limitées et devait sacrifier l'agriculture pour financer des investissements élevés dans le développement de l'industrie lourde, créant une structure sociale dualiste entre les zones urbaines et rurales, ce qui a entraîné l'affaiblissement de l'agriculture et le déclin des campagnes, ce qui a fortement limité le développement de l'urbanisation en Chine.

La Chine est un modèle d'urbanisation tardive. En revanche, lorsque la France a commencé à s'urbaniser, l'économie capitaliste s'était déjà accumulée dans une certaine mesure et l'urbanisation ne nécessitait pas le sacrifice de l'agriculture, de sorte que l'urbanisation, l'industrialisation et la modernisation de l'agriculture en France interagissaient plus harmonieusement et constituaient une sorte d'urbanisation simultanée. Par conséquent, le problème de la Système dual urbain-rural, semblable à celui de la Chine, ne se pose pas en France.

Outre les raisons économiques, les raisons politiques jouent un rôle important dans l'élargissement de la distance entre le développement urbain et rural, et une politique importante qui a conduit à la disparité entre la Chine urbaine et rurale est le système chinois d'enregistrement des ménages. En fait, le système d'enregistrement des ménages existe depuis plus de 3 000 ans. À l'époque moderne, le système d'enregistrement des ménages est devenu un système légal permettant à l'État de collecter, confirmer et enregistrer légalement des informations de base sur la population des citoyens, telles que les naissances, les décès, les liens de parenté et les adresses légales. Toutefois, ce système a subi un petit changement dans les années 1980, un changement qui a sans doute jeté les bases de la dichotomie urbaine-rurale de la structure sociale de la Chine qui a perduré par la suite : le système d'enregistrement d'état civil urbain-rural.

Dans les années 1980, le système chinois de l'état civil divisait les citoyens chinois en deux catégories, le l'état civil urbain et le l'état civil rural. À partir de cette politique, les citoyens chinois ont été divisés en deux camps, non seulement d'un point de vue géographique, mais aussi d'un point de vue politique, et les résultats de cette politique ont été considérables, car la structure de la société chinoise a également changé, les villes recevant plus de ressources, un meilleur développement et une plus grande modernisation, tandis que la campagne, en revanche, recevait moins de ressources, se développait plus lentement et était plus influencée par la civilisation moderne... Les zones rurales ont reçu moins de ressources, se sont développées plus lentement et ont été moins touchées par la civilisation moderne.

Il existe également diverses préférences politiques en faveur des villes, et les campagnes sont de plus en plus en retard sur les villes. Les villes se sont développées rapidement grâce au soutien de cette politique et ont commencé à se rapprocher des campagnes afin d'accroître leur

capital et d'élargir leurs marchés et la distribution des marchandises. La civilisation moderne et le consumérisme apportés par les villes ont fait voler en éclats la structure sociale des campagnes, laissant un choc énorme dans l'esprit des habitants des campagnes, en particulier des jeunes. Au milieu d'un mode de vie immuable, les jeunes gens de la campagne ressentent une fraîcheur inédite qui les rend mal à l'aise et plus impatients : la jeune fille dans Nuan, Cai Mingliang dans *Platform*, la sœur de Poan, Wang Cailing dans *Et le printemps arrive...* sont tous des représentants de ce type de personnages. Les personnages de ces films sont tous représentatifs de ce type de personnage. Les personnages de ces films vivent à la campagne et ne sont jamais vraiment entrés dans la vie urbaine. Ils sont dégoûtés par leur environnement et aspirent à la ville lointaine. Ce sentiment reflète l'inégalité de développement entre les zones urbaines et rurales dans la société chinoise réelle à l'heure actuelle, causée par la politique d'enregistrement des ménages urbains et ruraux, ainsi que la forte notion de différences hiérarchiques, qui exacerbe encore l'opposition Système dual urbain-rural.

Les différences évidentes au niveau matériel ont conduit les zones urbaines et rurales à devenir culturellement différentes les unes des autres. La première phrase de « From the soil » de Fei Xiaotong commence ainsi : "La société chinoise est rustique à la base. Quand je dis que la base de la société chinoise est vernaculaire, c'est parce que je considère qu'à partir de cette base s'était développée une couche de la société qui n'était pas exactement la même que la base rurale en comparaison." En tant que sociologue de renom, M. Fei Xiaotong a souligné que la "ville" est "un type de société très particulier qui s'est développé au cours des cent dernières années à la limite du contact entre l'Est et l'Ouest". En tant que nouvelle structure sociale se développant au niveau de la base en Chine, la ville porte en elle un système civilisationnel complètement différent de la société vernaculaire chinoise traditionnelle.

Dans les films vernaculaires que nous avons vus ces vingt dernières années, on voit souvent le mépris des gens de la ville pour les gens de la campagne, considérés comme "ignorants". Mais cette "ignorance" n'a rien à voir avec la capacité d'acquérir des connaissances, comme l'affirme M. Fei Xiaotong : "les enfants de professeurs ne sont pas nécessairement dotés génétiquement d'une capacité particulière à lire et à écrire, mais ils bénéficient évidemment d'un environnement dans lequel ils peuvent lire et écrire facilement.

De cette façon, la question de savoir si les gens de la campagne sont intellectuellement inférieurs aux gens de la ville reste, au moins, non concluante. De cette façon, il est clair que lorsque ceux qui travaillent à la campagne disent que les gens de la campagne sont stupides, ils ne veulent pas dire qu'ils sont moins intelligents que les gens, mais qu'ils sont moins bien informés que les gens. Ceci, comme nous l'avons dit plus haut, n'est pas encore tout à fait évident. Au mieux, il est correct de dire que les gens de la campagne sont moins bien informés que les gens de la ville sur ce qui est nécessaire à la vie en ville." Les différentes connaissances nécessaires à la vie développées dans des structures civilisationnelles différentes laissent donc une barrière de communication naturelle entre les citadins et les campagnards.

Par exemple, dans *Summer Détective*, Shouyi reçoit une amende de cinquante yuans pour avoir craché librement dans les rues de la ville. Son comportement est grossier aux yeux des citadins, alors qu'en tant que personne vivant dans une société rurale, il est parfaitement naturel de cracher sur la terre et de déféquer. Au contraire, pour Shouyi, les habitants de la ville étaient "incroyables" et ont dû payer une amende de 50 yuans pour une "affaire aussi banale". Il s'agit là d'un petit exemple de la différence de perception de la vie urbaine et rurale induite par le système des ménages urbains et ruraux.



Figure 40 : image du film *Summer Détective*

En plus, les citadins ont accès à un excellent système d'assurance, à des ressources médicales et à un système de retraite, ce qui leur garantit un meilleur niveau de santé. L'accès préférentiel aux ressources éducatives et le salaire moyen plus élevé permettent aux citadins d'avoir une vie

matérielle et spirituelle plus riche. Cette différence est à l'origine de l'image que le film vernaculaire présente lorsqu'il aborde pour la première fois la question de la Système dual urbain-rural: dans *Pour les enfants*, un enfant né dans la campagne éternellement aride voit une baignoire pour la première fois en ville et hésite à prendre un bain, estimant que c'est un gaspillage d'eau. Dans *Nuan*, la protagonist reçoit des nouvelles chaussures en cuir envoyées par la ville, qu'elle ne peut pas porter, même si ses chaussures sont abîmées et qu'elle les cache simplement dans l'armoire. Dans *Beijing Bicycle*, les mêmes jeunes de dix-sept ans, Xiao Gui, de la campagne, et Xiao Jian, de la ville, mènent des vies complètement différentes : Xiao Gui a abandonné l'école pour travailler comme coursier, tandis que Jian peut non seulement aller à l'école mais aussi développer son hobby de jouer avec des bicyclettes



Figure 41 : image du film *Beijing Bicycle*

Dans ce contraste, le citoyen rural, qui ne dispose pas d'un revenu stable et de sécurité sociale, n'a ni une bonne vie matérielle ni un monde spirituel relativement pauvre. On peut dire que le système d'enregistrement des ménages urbains et ruraux "crée artificiellement une stratification sociale", et sous cette différence, avec la vague de mondialisation du capital, la contradiction entre "urbain" et "rural" devient de plus en plus complexe.

Les contradictions entre les zones "urbaines" et "rurales" sont devenues de plus en plus complexes. Dans *Getting Home*, l'oncle Zhao, qui vient de la campagne, se voit d'abord donner 5 000 yuans en fausse monnaie par un propriétaire de chantier, puis se fait escroquer une grosse

somme d'argent par un restaurant de la ville lors d'un repas. Tu peux me déposer." Après que l'autre partie ait accepté, l'oncle Zhao s'est efforcé de pousser la voiture, mais au lieu de tenir sa promesse, le propriétaire de la voiture est parti en donnant un coup d'accélérateur



Figure 42 : image du film *Getting home, uncle Zhao rentre chez lui*
avec le corps de son ami sur le dos

La conception de ces épisodes démontre la différence entre les zones urbaines et rurales, où les ruraux sont sans cesse frustrés par leur incapacité à s'adapter aux règles de survie en ville, et où les lois de survie sont encore plus froides, et où les ruraux doivent souvent subir l'oppression et l'humiliation lorsqu'ils entrent dans la ville. Cette émotion refoulée est encore révélée dans *A touche of sin* de Jia Zhangke, dans lequel les jeunes qui viennent travailler en ville travaillent comme des machines, mais le revenu qu'ils gagnent ne leur permet pas de vivre dignement. Une vengeance sur la société. Il s'agit d'une rébellion violente provoquée par la disparité de longue date entre les villes et les campagnes, par l'oppression et la privation de la dignité par la ville, et par la répression à long terme des populations rurales. Ce qui est encore plus tragique, c'est que les personnages présentés dans le film ne sont pas purement fictifs, ils sont tous tirés d'événements réels.



Figure 42 : image du film *A touche of sin*

Samuel P. Huntington a dit, "La culture de la ville est ouverte, moderne et urbaine, tandis que la culture de la campagne reste fermée, traditionnelle et religieuse.⁴¹" Avec le développement de la réforme et de l'ouverture, la Chine est entrée dans l'ère de la société commerciale, et l'essor de l'industrie lourde a progressivement relégué au second plan les méthodes traditionnelles de production agricole. La ville a changé et s'est adaptée à l'alternance rapide entre consommation et production, plus rapidement que le mode de vie statique de la campagne.

Sous l'invasion constante de la civilisation moderne et de la culture de consommation représentées par la ville, la culture rurale perd progressivement sa voix et son espace, et la nouvelle génération de jeunes villageois est encore plus désireuse de se débarrasser de l'étiquette "rustique" et de s'intégrer au processus d'urbanisation. En conséquence, la structure sociale traditionnelle des campagnes, la culture traditionnelle, les arts traditionnels, etc. ont perdu leurs héritiers. Cette civilisation, qui avait été qualifiée d'"arriérée" et d'"ignorante", s'est ainsi éteinte. Dans le même temps, les coutumes et les paysages purs et simples de la campagne sont également en déclin. Influencées par l'efficacité et l'indifférence des relations humaines dans la ville, les petites communautés traditionnelles de connaissances qui étaient inscrites dans la campagne elle-même sont remplacées par des intérêts économiques. Les gens de la campagne ressemblent de plus en plus aux gens de la ville.

⁴¹Samuel Phillips Huntington, *Political order in changing societies*, Librairie Sanlian Presse, 1989

Conscients de la gravité de ce problème, les créateurs du film vernaculaire ont puisé dans leurs expériences personnelles et dans leur langage cinématographique particulier pour présenter la "Système dual urbain-rural", dans l'espoir d'attirer l'attention sur la culture vernaculaire. En effet, dans le processus d'urbanisation, la civilisation vernaculaire décline progressivement. Pour chaque Chinois, la civilisation vernaculaire est un lieu spirituel d'appartenance. C'est donc une responsabilité irrésistible pour les cinéastes chinois de rétablir l'identité culturelle de la bonne culture vernaculaire grâce à d'excellents films vernaculaires.

Depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, la structure Avant 1978, l'émergence de la structure de Système dual urbain-rural était due à l'apparition du système d'enregistrement des ménages urbains-ruraux d'un point de vue politique, tandis que d'un point de vue économique, la priorité accordée par la Chine au développement de l'industrie lourde dans les années 1980 a dicté un parti pris politique en faveur des villes, qui étaient la seule arène pour le développement de l'industrie lourde. Et après la réforme et l'ouverture, le parti pris politique à long terme a permis à un groupe d'intérêts urbains de se développer dans les villes. Ces intérêts, ainsi que les économies traditionnelles de l'industrie lourde, ont inévitablement choisi de consolider davantage les avantages politiques qu'ils avaient obtenus afin de défendre leurs intérêts particuliers, ce qui a accru le déséquilibre dans l'allocation des ressources entre les zones urbaines et rurales. Le déséquilibre des ressources entraîne inévitablement un déséquilibre des développeurs, les zones rurales prenant de plus en plus de retard sur les villes.

Du point de vue du film vernaculaire, les créateurs ont essayé d'utiliser le langage du cinéma pour aborder cette question et donner une voix à la civilisation vernaculaire disparue depuis longtemps. En conséquence, nous avons vu un grand nombre de films vernaculaires qui s'articulent autour de la question de la Système dual urbain-rural.

L'urbanisation a résolu le problème des différences de développement économique entre les zones urbaines et rurales, mais elle semble avoir engendré un nouveau problème, à savoir qu'elle a contribué à la disparition des civilisations rurales traditionnelles. Cette question a été poursuivie par trois générations de réalisateurs chinois entre 1999 et 2020. Ainsi, dans le contexte de l'urbanisation, ils ont présenté leurs pensées et leurs attitudes à travers leurs films sur le thème de la Système dual urbain-rural.

III.3. La valeur du thème "Système dual urbain-rural"

En tant que genre cinématographique qui suit les principes esthétiques du réalisme, la première chose qu'il fait est de documenter la question de la "Système dual urbain-rural". Le film dichotomique a fidèlement enregistré les changements de forme de la campagne, les joies et les peines des petites gens, ainsi que la culture traditionnelle qui disparaît sous la vague d'urbanisation depuis la réforme et l'ouverture des campagnes.

Aujourd'hui, il suffit de regarder les rituels traditionnels vernaculaires dans *The Road Home* de Zhang Yimou : lorsqu'une nouvelle maison est construite dans le village, on demande aux meilleures filles du village de tisser un tissu rouge, qui est ensuite enroulé autour des poutres de la maison comme symbole de chance et de bénédiction. Lorsque l'héroïne casse accidentellement un bol en porcelaine, elle tombe très malade, car elle croit qu'"un bol cassé" est un présage de malchance et qu'elle va perdre celui qu'elle aime. Face à cela, la grand-mère a trouvé un curium man (un artisan qui utilise du fil de cuivre et d'autres matériaux pour réparer les bols en porcelaine cassés) pour réparer le bol cassé. Cet art populaire traditionnel du raccommodage a également presque disparu dans la vie réelle aujourd'hui.



Figure 43 : image du film *The road home*, un artisan répare le bol cassé

Dans les images du film vernaculaire, nous pouvons apprécier très profondément, à travers les actions de l'artisan, que l'intégrité d'un bol n'a pas qu'un but pratique, mais qu'il représente le plus souvent l'espoir et la confiance d'une personne. En fait, le folklore chinois recèle de nombreuses petites et belles compétences similaires, qu'il s'agisse de raccommoder des bols en

porcelaine, de demander des chiffons à différentes familles pour fabriquer des vêtements pour un nouveau-né, ou d'inventer de nombreux cris magnifiques pour que quelqu'un aigüise un couteau de cuisine rouillé ... Ces compétences ont souvent une signification plus spirituelle qu'une fonction pratique. Ce n'est qu'avec le développement de l'époque que leur signification spirituelle se perd peu à peu, et après avoir été retirés de leur usage, de nombreux jeunes sont incapables de comprendre la signification de l'art lui-même, et pensent que "c'est une perte de temps que de se donner la peine de réparer un bol quand il est cassé", et c'est ainsi que disparaissent de nombreux petits mais beaux folklores.



Figure 44 : image du film *The Song of Phoenix*, le protagoniste nettoie son suona

Sous le thème de la "Système dual urbain-rural", nous nous réveillons donc à la beauté de l'art populaire traditionnel et nous sommes conscients des dommages causés à notre civilisation locale par l'urbanisation, et nous commençons à la protéger consciemment.

Ce ne sont pas seulement le folklore et les traditions qui disparaissent en silence, mais aussi les personnes nées dans la civilisation de la campagne, qui souffrent en silence de la douleur des changements de l'époque. Ainsi, en explorant la question de la Système dual urbain-rural, le film vernaculaire donne une voix à ces personnes silencieuses.

Par leurs intrigues condensées, les films vernaculaires reflètent les souffrances de générations de villageois face aux changements d'époque : Jia Zhangke utilise *Platform* pour crier les jeunes qui n'ont pas su saisir le courant de l'époque et qui ont fini par être abandonnés par elle ;

Deng Yongxing utilise *return ticket* pour crier ceux qui ont été lésés en ville, et Cai Chengjie utilise *La sorcière veuve* pour crier ceux dont la ville natale... Ces créateurs utilisent le film vernaculaire comme une arme pour défendre la dignité des villageois défavorisés et la civilisation vernaculaire, et en explorant la question de la Système dual urbain-rural, ils se concentrent sur ceux qui ont été endommagés par les changements de l'époque.

Au XXI^e siècle, avec la mondialisation du capital, de plus en plus de personnes choisissent de s'installer dans les grandes villes et de quitter leur ville natale. Pendant longtemps, le fait d'aller à l'université et de s'installer dans les grandes villes ou à l'étranger a été un mode de vie incontesté pour les jeunes Chinois, car la majeure partie de la Chine était économiquement arriérée et les jeunes devaient quitter leur ville natale et essayer d'entrer dans des villes développées comme Pékin et Shanghai ou aller à l'étranger s'ils voulaient avoir un meilleur développement et une vie matérielle et culturelle plus riche.

En conséquence, de plus en plus d'"étrangers" sont perdus dans la culture matérielle, branchée et de consommation créée par le monde commercial, profitant des fruits de la civilisation moderne d'une part, et souffrant de la déconnexion de leur ville natale d'autre part. La ville natale représente l'arriération, mais aussi un mode de vie, une famille et des amitiés établis de longue date. La ville représente le progrès, mais aussi une grande pression économique et l'indifférence dans les relations humaines. La question classique à choix multiple est donc posée : "Préféreriez-vous avoir un lit dans une grande ville ou une maison dans une petite ville ? Cette question est réelle, et elle résulte de l'urbanisation rapide de la Chine qui a conduit à la fragmentation de la ville et de la campagne. Dans *Postmen in the Mountains*, le petit-fils quitte le village et sa grand-mère pour Shenzhen après être entré à l'université et ne revient jamais au village de montagne.



Figure 45 : image du film *Postmen in the Mountains*, La grande -mère attends son petit fils

Dans *L'Orphelin d'Anyang*, la jeune femme qui se prostitue dans la grande ville pour gagner sa vie est découverte par la police et, après avoir été battue, elle est prise dans un train et renvoyée de force dans sa ville natale.



Figure 46 : image du film *L'Orphelin d'Anyang*

À *Erdi*, la petite ville du Fujian où vit Erdi, chaque année, des jeunes qui ne supportent pas le quotidien morne de la ville choisissent de passer clandestinement en Amérique, refusant d'abandonner même sous la menace de la mort.

Dans *Return Ticket*, un groupe d'étrangers quitte la campagne pour entrer à Shanghai, et la question qui hante leur esprit est la suivante : "Est-ce que je veux retourner dans ma ville natale ou non ?" La réponse est généralement négative, car ils doivent gagner leur vie dans la grande ville et il n'y a pas d'emplois dans leur ville natale.



Figure 47 : image du film *Return Ticket*, Les étrangers choisissent finalement de rentrer chez eux
Et à la fin du film, la plupart des gens choisissent de rentrer de toute façon, parce que la grande ville porte atteinte à leur dernière dignité et que, dans cette situation extrême, ils doivent choisir de partir.

Pendant longtemps, les films locaux ont montré le choix difficile de "partir ou rester", et ces scénarios représentent les dilemmes de la vie réelle d'une génération de Chinois. Mais le Système dual urbain-rural n'est pas un état de fait immuable, car le cinéma local suit l'évolution de l'époque, observant et enregistrant les changements dans la structure sociale. En se concentrant continuellement sur le thème de la Système dual urbain-rural, il offre de nouvelles inspirations aux jeunes, et la question "partir ou rester" évolue avec le temps.

Comme Jiang Yi, un jeune enseignant dans le film *Séjour dans les Monts Fuchun* de Gu Xiaogang, a également étudié à l'étranger lorsqu'il était jeune, mais il a finalement choisi de retourner dans sa ville natale de Fuyang comme professeur d'anglais à l'école primaire. Sa petite amie lui demande : "Pourquoi es-tu revenu alors que tu pouvais difficilement aller étudier à l'université dans un pays étranger ?" Cette question représente l'interrogation d'une génération de jeunes Chinois. Face à cette question, Jiang Yi, assis au bord de la pittoresque rivière Fuchun, a choisi de répondre de manière philosophique : "Tu vois, il y a un tourbillon à la tête de l'îlot de la colline des cigognes, peu importe sa taille ou la distance qu'il parcourt, il finira toujours par revenir à cet endroit de l'îlot". Moi aussi."



Figure 48 : image du film *Séjour dans les Monts Fuchun*

Au milieu des beaux paysages et de la musique apaisante du film, on a le sentiment qu'un personnage comme Jiang Yi représente un nouveau choix, un rappel aux spectateurs que les temps changent et que la ville natale ne sera pas toujours une ville pauvre et arriérée. Le jeune homme qui retourne dans la patrie qui l'a nourri récoltera tout de même une vie heureuse.

En plus, *Coffee or Tea ?* de 2020 raconte l'histoire de jeunes gens qui prennent l'initiative de quitter la grande ville pour cultiver des grains de café dans un village pauvre de l'ancien Yunnan, et qui finissent par vendre leurs grains au monde entier grâce à l'internet et à de courtes vidéos. Le film est une comédie à petit budget, mais il a une grande importance dans la mesure où il montre comment la distance entre la ville et la campagne a été réduite à l'ère de l'information à travers l'histoire d'un jeune homme qui choisit de retourner dans la campagne arriérée pour créer sa propre entreprise.



Figure 48 : affiche du film *Coffee or Tea ?*

Que ce soit Jiang Yi dans *Séjour dans les Monts Fuchun* dans *Coffee or Tea* ? Ce type de caractérisation est sans équivalent dans les vingt dernières années de film vernaculaire. Leur présence signifie que dans la génération actuelle, la ville et la campagne ne sont plus simplement des structures dichotomiques.

D'un point de vue historique, dans le cadre de la politique d'enregistrement des zones urbaines et rurales, les campagnes ont été de plus en plus désavantagées sur le plan politique, économique et culturel, et les voix des communautés rurales, en particulier des paysans, ont été ignorées, mal comprises et même dissimulées. Pendant longtemps, dans cet état d'"aphasie",

En tant que genre qui suit une esthétique réaliste, le film vernaculaire a apporté une grande contribution à l'examen du développement social, en donnant une voix aux silencieux et en se concentrant sur la culture traditionnelle qui passe.

IV. La marchandisation irrésistible

Le destin du film vernaculaire est profondément lié au développement de la culture vernaculaire elle-même. Malgré de nombreuses stratégies positives visant à améliorer le fossé entre les villes et les campagnes, sous l'effet de l'urbanisation rapide qui se poursuit depuis trente ans, les groupes vernaculaires habitués au mode de vie traditionnel depuis des milliers d'années sont psychologiquement incapables de s'adapter aux changements de l'époque. Nous ne savons pas combien de cultures sont sur le point de s'éteindre dans ce processus. Tout comme dans le film controversé *Song of the Phoenix* de 2016, qui raconte la disparition de l'instrument folklorique traditionnel "suona", le maître du suona n'est plus capable d'en jouer. Le maître hautboïste n'est pas de taille face à l'amour du peuple pour la musique pop. À l'ère de la culture pop, la civilisation traditionnelle finit par perdre son espace de survie.

La situation est la même pour le développement du cinéma vernaculaire. Il y a désormais beaucoup moins de cinémas dans les villes, villages et comtés de troisième rang en Chine que dans les villes de deuxième rang et plus. En termes de création cinématographique, les créateurs répondent naturellement davantage aux habitudes et aux goûts du public urbain, tandis que les films vernaculaires, qui reflètent la vie et la réalité de la campagne, sont de moins en moins nombreux.

Au cours des deux dernières décennies d'urbanisation, le développement du film vernaculaire a connu un parcours très difficile. Cette difficulté se traduit par deux aspects.

D'un point de vue macro, la domination du marché par les films hollywoodiens, représentés par la culture pop américaine, la popularité de la télévision au milieu et à la fin des années 1980, l'essor de la culture populaire, l'instauration d'une société de la marchandise, l'angoisse du monde humain au tournant du siècle et la pleine propagation de la vague de mondialisation n'ont laissé aucune place au développement de films d'esthétique réaliste.

D'un point de vue microéconomique, le marché chinois était chaotique, avec de mauvais canaux de distribution, un manque de protection politique et aucun environnement créatif favorable aux films vernaculaires. Cette série de raisons a conduit au fait que lorsque nous entrons dans un

cinéma aujourd'hui, nous constatons que les films vernaculaires n'apparaissent pratiquement pas à l'écran. Le box-office est sérieusement bas, ce qui est aussi un coup dur pour les créateurs et les rend moins confiants pour créer des films locaux. Par exemple, nous avons déjà présenté *Postmen in the Mountains*, *Song of the Phoenix* et *The Coffin in the Mountain*, qui ont souffert d'un faible taux d'entrée.

D'ailleurs, le développement du film vernaculaire lui-même est également confronté à des défis. Avec le processus d'urbanisation, la forme de la campagne elle-même a également subi d'énormes changements. De nombreux modes de vie traditionnels n'existent plus, et la campagne réelle se transforme à une vitesse alarmante, et ce changement a largement reçu l'influence de la ville et de la civilisation moderne. Comment refléter et représenter la souffrance spirituelle et les expériences de vie des gens au milieu de tels changements ruraux est sans aucun doute le défi que les cinéastes doivent relever. La contradiction entre la nécessité réaliste de raconter l'histoire de la campagne chinoise et la difficulté pratique de saisir l'expérience de l'urbanisation et de la construction de l'urbanisation en Chine constitue une épreuve encore plus grande pour les cinéastes chinois qui doivent créer des films de campagne ayant une profondeur historique, humaine et esthétique.

Par conséquent, la façon de considérer les problèmes rencontrés dans le développement du film vernaculaire dans l'environnement actuel et de réfléchir aux solutions correspondantes constituent le contenu principal de ce chapitre.

IV.1. Difficultés de développement

L'impact de la vague de commercialisation

Le marché cinématographique chinois a désormais atteint un résultat très impressionnant: après des années de croissance allant jusqu'à 30 %, le box-office total pour 2015 a dépassé 44 milliards de yuan, le deuxième plus élevé au monde avec une augmentation de 48,7 % par rapport à l'année précédente. Le box-office du Nouvel An chinois a de nouveau "explosé" en 2016, rapportant plus de 11 milliards de yuans en 54 jours.

Derrière ce boom des chiffres, la qualité des films se dégrade. Le marché préfère les films plus gratifiants aux films de qualité, et par "plus gratifiants", j'entends les films avec des stars, du divertissement, des graphiques sophistiqués et des intrigues amusantes. L'ironie est que plus la qualité de ces films est faible, plus leur box-office semble être élevé. Le cinéma chinois est devenu moins important que le "film lui-même" et plus un terrain de chasse pour les entreprises de divertissement qui exploitent les icônes populaires et les visages de stars pour récolter l'"économie des fans".

Dans ce contexte, le cinéma est devenu de plus en plus une "affaire d'argent rapide" en Chine. En conséquence, outre les studios établis, de plus en plus de capitaux non professionnels affluent pour obtenir une part du gâteau. En conséquence, nous voyons de plus en plus de visages de stars dans les cinémas, des intrigues fragmentées et une cinématographie sans tact. Quant à la vie réelle, aux pensées et aux émotions profondes, elles ont été de plus en plus éloignées de l'écran de cinéma. Tous ces phénomènes sont attribués à l'entrée d'une grande quantité de capitaux non professionnels dans l'industrie cinématographique, qui a fortement submergé le caractère artistique et esthétique des films afin de réaliser la récupération du capital et la valeur ajoutée, et d'attacher le public aux taux de billetterie et d'audience.

Quant aux films sérieux, aux films locaux, aux documentaires, aux films de service public, etc., ils occupent de moins en moins de place dans les projections. Dans un modèle de distribution en salle purement axé sur le marché, un tel résultat est presque une fatalité. Le résultat est que le marché contrôle la vie et la mort de cette gamme de films non commerciaux, et que les meilleurs films sont incapables de faire des bénéfices. Certains des meilleurs films deviennent

des "films d'entrepôt" à la fin de leur production, dans l'attente d'une compensation consolante de la part des chaînes de cinéma.

Il est indéniable que les films sont des marchandises à part entière, et la recherche du profit maximum est un attribut naturel. Cependant, si les recettes du box-office deviennent le seul critère pour déterminer le succès d'un film, l'environnement cinématographique deviendra de plus en plus homogène. L'esthétique du public sera influencée par ces films et continuera ensuite à rechercher des films commerciaux plus superficiels, créant ainsi un cercle vicieux.

Les créateurs de films vernaculaires n'ont pas réussi à trouver un équilibre entre l'idéologie et le sens artistique, d'une part, et la vulgarité et la commercialité, d'autre part, ce qui se traduit par un manque général d'attrait et un accueil froid du marché. La réforme du système cinématographique au cours des 30 dernières années n'a pas offert un meilleur environnement pour la création de films vernaculaires. Sans reconnaissance du marché, les producteurs ont réduit leurs investissements dans les films locaux et les cinéastes ont progressivement réduit leur attention au sujet. À une époque de concurrence féroce dans la culture médiatique, le film vernaculaire est pris dans un cercle vicieux infini.

Le marché chinois du film est trop axé sur la demande de divertissement

Au fur et à mesure de l'industrialisation du cinéma national, les recettes du box-office sont devenues un critère important pour le succès d'un film, et le niveau du box-office dépend finalement du nombre de spectateurs. Par conséquent, les goûts et les préférences du public sont devenus une préoccupation majeure pour les investisseurs.

Il y a trente ans, le public regardait ce qui était disponible dans les cinémas. Désormais, ce que le public veut voire apparaîtra dans les salles de cinéma. Par conséquent, la satisfaction des besoins du public est devenue la première préoccupation des créateurs de films. Or, à l'ère du consumérisme, le public est plus enclin aux films simples, glamour et divertissants qu'aux œuvres sérieuses et profondes, et il est normal que le film vernaculaire soit laissé de côté. Comme la plupart des films vernaculaires ne répondent pas aux besoins de divertissement du public moderne, la demande de films vernaculaires a considérablement diminué.

L'impact de la marée commerciale a forcé les cinéastes locaux autrefois exceptionnels à changer leurs tendances créatives, et la cinquième génération de réalisateurs, qui s'était autrefois lancée dans le monde entier avec ses films locaux, a dû se plier à la tendance esthétique du divertissement. Zhang Yimou, Chen Kaige et Gu Changwei se sont engagés dans la voie de la réalisation de superproductions commerciales à haut degré de divertissement. Le virage pris par ces célèbres réalisateurs a également servi d'avertissement aux créateurs ultérieurs, et de plus en plus de réalisateurs ont rejoint le monde du cinéma commercial. Les films vernaculaires divertissants, parodiques, vulgaires et médiocres inondent l'internet. Une telle situation fait que les gens s'apitoient sur la situation des films vernaculaires.

Un fossé dans le marché de la consommation de films entre urbain et rural

Malgré le développement rapide de l'urbanisation, il existe toujours un écart important entre les marchés urbains et ruraux de la consommation de films en Chine aujourd'hui. Cet écart se reflète dans les goûts esthétiques, le pouvoir d'achat, la taille du marché, etc. Actuellement, les recettes du box-office du marché cinématographique national sont fortement concentrées dans les grandes villes : "Sur les 655 villes de Chine, seules 226 villes ont produit des recettes au box-office en 2009. La plupart des marchés du film dans les petites et moyennes villes sont encore inexploités."

Cinémas varient fortement entre les zones urbaines et rurales. Les cinémas sont l'endroit le plus visible pour les revenus du cinéma, ainsi le taux d'achat de tickets de cinéma par les résidents locaux donne une indication du niveau de consommation locale de cinéma. D'un point de vue macroéconomique, le pouvoir d'achat des résidents urbains en matière de cinéma en Chine est beaucoup plus élevé que celui des spectateurs ruraux. Par conséquent, compte tenu des coûts et des recettes du marché, il y a beaucoup plus de cinémas dans les zones urbaines que dans les zones rurales, et ils représentent plus de 90 % des cinémas du pays. Afin de répondre aux besoins des résidents urbains, le contenu du cinéma urbain est naturellement devenu le format cinématographique dominant. C'est aussi une raison majeure pour laquelle les films vernaculaires ont progressivement perdu la faveur des cinémas grand public dans les villes.

Du point de vue de l'esthétique, pour le public des petites et moyennes villes, la vie à la campagne leur soit familière, alors qu'une partie des réalisateurs se trouvent dans des grandes

villes éloignées de la campagne, ce qui permet à des personnes ne connaissant pas la campagne de produire des films de campagne pour un public connaissant la campagne. Un nombre important de créateurs, sans aller au fond des campagnes et sans comprendre leur situation actuelle, créent dans leur propre imagination un film de campagne qui n'a aucun fondement dans la réalité. Un tel film ne peut pas présenter la situation réelle des campagnes à l'heure actuelle, ni refléter le vrai visage de la population locale. Pour ces créateurs détachés, la campagne est un beau paradis, présenté plutôt comme le miroir poétique d'une pastorale idyllique. Mais les problèmes réels de la campagne sont délibérément écartés ou même évités par les créateurs, de sorte qu'il est difficile de révéler en profondeur la transformation spirituelle complexe des gens dans le processus de modernisation, et encore plus difficile d'atteindre leur véritable monde intérieur. Ces films, qui n'ont pas le sens de l'époque et de la réalité, n'ont pas obtenu l'approbation du public.

Alors que l'urbanisation et le développement continuent de s'accélérer, le film vernaculaire lui-même est confronté à des défis.

La campagne que nous avons devant nous a été séparée de sa forme d'origine et a été fortement influencée par l'urbanisation. Comment enregistrer et montrer ce changement dans la campagne, et comment refléter et exprimer la souffrance spirituelle et les expériences de vie des gens au milieu de ce changement dans la campagne, sont sans aucun doute les défis que les cinéastes doivent relever. Bien que de nouvelles percées aient été réalisées dans le style esthétique et l'approche créative de la nouvelle ère du film vernaculaire, alors que nous entrons dans le nouveau siècle, le film vernaculaire doit également faire face à de nouveaux défis, comme la nécessité de maintenir son propre sens artistique tout en le combinant modestement avec le commerce pour garantir la qualité artistique tout en gagnant le box-office.

En définitive, le cinéma local est une industrie, et non un "jeu pour un petit groupe de personnes". Par conséquent, ce n'est que s'il continue à connaître le succès au box-office que davantage de personnes seront attirées par le genre et que le film vernaculaire chinois restera en vie.

IV.2. La voie à suivre pour le film vernaculaire

Proche de la réalité

La réalité est au cœur du film vernaculaire. Un véritable reflet de l'environnement dans lequel les gens vivent et de ce qu'ils ressentent. Cependant, à l'heure actuelle, de nombreux films vernaculaires manquent d'authenticité. La raison principale en est le manque d'observation des créateurs qui, sans recherche approfondie, "créent" aveuglément un monde imaginaire basée sur leur propre expérience créative, de sorte que les films créés manquent d'émotion subtile et apparaissent banales et vides, pleines de prédications.

En plus, le système de censure des films chinois peut, dans une certaine mesure, limiter l'expression des créateurs.

Souvent, lorsque les créateurs veulent exprimer quelque partie de la vraie campagne, les censeurs considèrent cette expression comme "inesthétique" ou "préjudiciable à la dignité du pays", et c'est ainsi que certains films de campagne authentiques sont censurés ou même interdits de sortie en salle. Par exemple, le film *Blind Mountain*, 2007, du réalisateur chinois Li Yang raconte l'histoire d'une étudiante universitaire qui est vendue par des trafiquants d'êtres humains dans un village de montagne pauvre et forcée de devenir l'épouse d'un villageois. A travers cette histoire tragique, le réalisateur tente de critiquer la persécution des gens dans la campagne chinoise par l'ignorance. Lorsque le film est sorti en Chine, la fin du film a été modifiée pour montrer le sauvetage de l'étudiante avec l'aide de la police, ce qui en fait une fin heureuse et sert de propagande politique pour promouvoir les efforts de la police chinoise dans la lutte contre les trafiquants d'êtres humains.

Dans la version du réalisateur, il veut exprimer vraiment, la police n'est pas en mesure de rivaliser avec le pouvoir de la campagne et ne parvient pas à secourir l'étudiante, ce qui l'amène à brandir un couteau et à se tuer. La version du réalisateur est une fin plus réaliste, plus puissante et qui donne à réfléchir. Parce que le film lui-même est basé sur des faits réels, en réalité, la police est souvent incapable de défendre la justice, et c'est la partie la plus triste de l'histoire.

Cependant, l'organisme de censure a forcé l'histoire à être "la police sauvant un otage" afin de promouvoir la police chinoise de manière positive, ce qui a rendu le thème du film peu clair. Heureusement, *Blind Mountain* a conservé la fin du réalisateur lors de sa sortie à l'étranger et a été sélectionné pour le 60e Festival de Cannes dans la compétition Un certain regard.

Par conséquent, nous devons reconnaître que lorsqu'on crée un film sur la campagne, il est important de se baser sur la vie rurale, pour mieux représenter les réalités des gens ordinaires, pour refléter leurs joies et leurs peines, et pour transmettre leurs voix sincères, ce qui signifie que nous ne pouvons pas seulement dépeindre la "beauté" de la campagne, mais que nous devons également reconnaître le "mal" qui existe en son sein.

Equilibre entre art et commerce

Il est indéniable que le cinéma est une marchandise en soi et que, pour prospérer, il doit avoir un box-office, et les films vernaculaires ne font pas exception.

Aujourd'hui, la commercialisation du cinéma chinois est devenue un fait inaltérable, et le public s'est habitué au mode de fonctionnement des films commerciaux et au plaisir audiovisuel apporté par les films de divertissement. En tant que créateurs de films locaux, nous ne pouvons pas nous soustraire à cette réalité, mais nous devons plutôt rechercher une situation gagnant-gagnant avec l'entreprise et le marché, en veillant à la qualité de nos propres créations. En bref, les films vernaculaires d'aujourd'hui racontent des histoires qui ne sont pas seulement "belles" mais aussi "intéressantes".

En termes de genre, les films locaux tentent de combiner des éléments du genre commercial. En fait, ce type d'expérimentation peut avoir des avantages considérables pour la richesse du cinéma local, et nous avons vu de nombreux cas réussis. Par exemple, *Le Cercueil dans la montagne*, réalisé par Xin Yikun en 2017, est un film de suspense vernaculaire à petit budget dans lequel il mélange très bien les deux éléments que sont le suspense et le vernaculaire.



Figure 49 : image du film *Le Cercueil dans la montagne*

Ce film reflète non seulement une véritable histoire humaine, mais aussi le suspense, une intrigue forte et un rythme rapide qui caractérisent le cinéma commercial. Cela en fait un film de grande qualité qui est également un succès au box-office. *Le Cercueil dans la montagne* n'a coûté que 1,7 million de yuan, mais a rapporté plus de 10 millions de yuan au box-office.

En termes de technique artistique, nous devons changer le vieux mode narratif du film vernaculaire du passé, abandonner la grammaire cinématographique du rythme lent, des plans ternes, des formes désuètes, du montage médiocre et des images floues, et nous inspirer de la grammaire cinématographique actuelle, ouverte et flexible, du rythme rapide, des plans variés et de l'impact visuel, en nous souvenant des mots du grand cinéaste Bela Tarr, " Ne soyez pas superstitieux quant à ce que l'école peut vous apprendre, ne vous laissez pas freiner par la pensée métaphysique, ne laissez pas l'argent ni les classiques piéger votre détermination et votre imagination", "N'ayez pas peur de faire des films qui sortent de la norme", les cinéastes chinois doivent aller plus loin dans la terre vernaculaire vibrante et énergique.

Soutien politique

L'État devrait formuler des politiques plus raisonnables pour les films de niche. En ce qui concerne la conception de haut niveau de l'État pour la gestion du cinéma, il devrait ajuster et réformer le grand mode unifié actuel de distribution du cinéma, afin de segmenter le marché, le public et le cinéma, et d'établir des cinémas de différents genres et de différentes échelles en fonction de la répartition de la population de la communauté et des caractéristiques du public. Les mesures françaises de protection des films d'art en sont un bon exemple. En mai 1946, la France a signé l'"Accord Blum-Byrnes" avec les États-Unis et a ensuite ouvert presque

complètement son marché intérieur aux États-Unis, ce qui a entraîné un afflux de films américains sur le marché français et la destruction de l'industrie cinématographique française. Afin de protéger l'industrie cinématographique française, le CNC a été créé et un système de soutien financier aux films a été mis en place. En juin 1959, le CNC, avec le soutien du ministre de la Culture de l'époque, André Malraux, crée le "Fonds de développement des cinémas" et introduit des normes de qualité dans les critères de financement. Ces politiques ont de fortes implications pour la préservation et le développement du cinéma local en Chine, ainsi que pour d'autres films indépendants comme le cinéma local.

L'État utilise la macro-réglementation pour fournir des stratégies utiles aux catégories de films en position défavorisée et pour changer la situation actuelle où les films commerciaux dominent le monde et monopolisent le box-office. De cette manière, les films commerciaux et les films d'art, les films nationaux et les films importés peuvent coexister de manière équilibrée, et donner véritablement une lueur d'espoir aux films non commerciaux tels que les films locaux, les films d'art, les films expérimentaux, les films documentaires, les films de minorités ethniques, les films d'opéra, et ne pas permettre à ces films de niche de devenir les victimes des films commerciaux "perdant sur la ligne de départ". "Nous ne devons pas laisser ces films de niche devenir les victimes des films commerciaux, mais laisser ces films de qualité qui sont assez courageux pour explorer les idées et l'art acquérir le même statut que les films commerciaux.

Optimiser les stratégies de distribution

Une fois le film terminé, le producteur devrait approcher les agents de distribution dans les villes locales, car ces agents sont directement orientés vers les cinémas locaux et peuvent réduire efficacement le nombre de transferts du film sur le marché, ce qui réduit le coût de la distribution intermédiaire et augmente ainsi les bénéfices du producteur et du projectionniste, et facilite en fin de compte le lancement rapide du film sur le marché.

Une bonne publicité et un bon marketing constituent un autre aspect important de la réussite de la mise sur le marché des films locaux. Le créateur du film peut s'inspirer des superproductions commerciales d'aujourd'hui en chargeant une société de marketing professionnelle de produire une courte bande-annonce pour un nouveau film local après sa sortie, et de la répéter dans les médias appropriés, notamment dans les médias en ligne très efficaces et peu coûteux, afin

d'attirer l'attention du public et d'accroître la sensibilisation. Pendant la sortie du film, la société de marketing doit également organiser activement les activités promotionnelles du film avec le producteur et le cinéma, et contrôler l'ampleur, le rythme et le moment de la publicité.

Les films vernaculaires étant désormais pleinement intégrés dans le contexte commercial, il ne faut pas sous-estimer l'importance de l'amélioration des opérations de distribution des films et de la mise à niveau opportune du système d'exploitation du marché.

À l'heure des "smartphones", les nouveaux canaux médiatiques sont souvent plus efficaces. Par conséquent, l'amélioration de la technologie est également d'une grande importance pour la diffusion des films locaux. À l'ère des nouveaux médias, il existe divers moyens de distribution tels que l'internet et les réseaux mobiles, qui reposent sur la technologie numérique, et c'est une bonne occasion pour les films locaux de se faire connaître.

En 2020, le nombre d'utilisateurs de l'audiovisuel en réseau dépasse actuellement 900 millions, 95,8 % des internautes utilisant ce service⁴². Dans le contexte particulier de la nouvelle épidémie de COVID-19 de cette année, les formes traditionnelles d'art et de culture hors ligne, telles que les théâtres et les cinémas, sont mises en veilleuse et de plus en plus de personnes choisissent de consommer la culture en ligne. Les canaux de distribution diversifiés, des salles de cinéma traditionnelles aux ordinateurs personnels et aux téléphones portables, reflètent l'abaissement des barrières à la réalisation et au visionnage des films. Le coût élevé du tournage des films traditionnels, associé à la complexité de l'opération de distribution, nécessite un capital important pour y entrer. S'ils ne peuvent pas être projetés dans les salles de cinéma, ils ne peuvent pas récupérer leurs coûts, ce qui décourage de nombreux cinéastes vernaculaires qui ne trouvent pas d'investissement.

Avec l'émergence de nouveaux médias tels que l'internet et les téléphones portables, le coût d'investissement dans les films peut être considérablement réduit. Dans le même temps, le "mode pop-up" permet aux téléspectateurs en ligne de commenter et de communiquer en temps réel, ce qui correspond davantage aux habitudes de consommation des jeunes. Il est également plus facile pour les réalisateurs de comprendre les réactions du public.

⁴² Source: Rapport de recherche sur le développement de l'audiovisuel en réseau en Chine en 2020

En bref, la campagne en pleine modernisation n'est plus la campagne au sens traditionnel du terme, et le public du film vernaculaire est aussi un public contemporain qui a fait l'expérience de la civilisation moderne. Pour cela, le cinéma local doit également s'adapter à l'évolution des temps et améliorer son concept, non seulement pour remodeler l'identification du public à la culture traditionnelle, mais aussi pour incorporer des concepts de vie et une spiritualité moderne dans le film, afin qu'il puisse trouver un écho auprès du public moderne et être reconnu.

Cette situation nécessite des efforts des réalisateurs de films, et aussi une macro-régulation de la part de l'État. Qu'il soit à son apogée ou à son plus bas niveau, le film vernaculaire n'a jamais cessé d'observer et d'enregistrer les mutations de la campagne chinoise. À partir des changements de style et de direction du film vernaculaire, nous pouvons entrevoir les changements de la campagne dans l'idéologie de la société chinoise contemporaine, et de là, les changements de la société chinoise elle-même.

CONCLUSION

À travers notre recherche, nous pouvons constater que le film vernaculaire chinois est en accord avec la culture vernaculaire. Parallèlement au processus de développement du cinéma mondial, le film vernaculaire chinois a progressivement développé son propre style unique. Cependant, avec l'accélération de la modernisation mondiale, la désintégration de la culture vernaculaire par la civilisation urbaine est devenue de plus en plus évidentes. En plus, sous l'impact de la vague commerciale du nouveau siècle, le goût esthétique du public s'est progressivement orienté vers le divertissement, et le développement du film vernaculaire artistique est tombé dans un creux. Dans le même temps, en termes de politique et de structure sociale, l'existence du système d'enregistrement des ménages et les différentes inclinaisons politiques ont conduit à un écart grandissant entre le développement urbain et rural, et naturellement les films axés sur des thèmes vernaculaires étaient considérablement moins nombreux que ceux ayant des thèmes urbains. Finalement, les films ruraux ont progressivement presque disparu de la scène publique.

Par conséquent, nous posons la question suivante : dans un environnement aussi complexe, comment le film vernaculaire peut-il construire son propre univers esthétique unique et trouver sa propre place sur le marché cinématographique actuel afin de continuer à se développer ? Nous avons analysé cette question en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre, nous avons rappelé d'abord brièvement l'histoire du film vernaculaire et la division générationnelle des réalisateurs chinois. Ensuite, au fur et à mesure que le concept de division générationnelle des réalisateurs est développé en profondeur, nous comprenons que la période 1999-2020 a été un moment très particulier à la fois pour la division générationnelle des réalisateurs chinois et pour l'environnement de développement du film vernaculaire, et que les deux se sont influencés mutuellement. Le premier chapitre nous donne une idée générale de la manière dont l'environnement créatif du film vernaculaire a progressé au cours des deux dernières décennies.

Après avoir présenté le déclin du film vernaculaire au cours des deux dernières décennies, nous discuterons de la nécessité de le revitaliser dans le deuxième chapitre. Nous avons sélectionné douze films vernaculaires représentatifs afin de comprendre certaines des tentatives et innovations dans les caractéristiques esthétiques du film vernaculaire au cours du creux de la

période 1999-2020. Dans cette section, nous nous concentrons sur l'exploration de l'esthétique du réalisme cinématographique et sur les changements dans l'image des personnages représentatifs à différentes périodes, cependant, à travers l'analyse de ces films spécifiques, nous constatons que la grande majorité des films vernaculaires de ces deux décennies partagent un thème commun, à discuter la relation entre la ville et la campagne.

En réponse à ce phénomène, nous développons le troisième chapitre, qui se concentre sur le thème de la Système dual urbain-rural. La Système dual urbain-rural a été un sujet de discussion majeur dans le film vernaculaire au cours des deux dernières décennies, car la nature du film vernaculaire l'oblige naturellement à enregistrer les changements dans la forme de la campagne. D'autre part, la Système dual urbain-rural est également une raison majeure du lent développement du film vernaculaire au cours des deux dernières décennies, car la structure dichotomique de la Système dual urbain-rural a fait que le développement de la campagne est loin derrière celui de la ville, et le film vernaculaire, en tant que partie de la culture vernaculaire, a également été laissé de côté. Par conséquent, pour comprendre les raisons du déclin du film vernaculaire de 1999 à 2020, il est nécessaire de comprendre les raisons historiques de la signification du thème de la Système dual urbain-rural. Après avoir compris l'histoire du film vernaculaire, la structure sociale dans laquelle il s'inscrit actuellement et les pressions extérieures, il s'agit d'explorer dans la quatrième chapitre la manière de développer le film vernaculaire dans cette situation complexe.

En définitive, à travers ces quatre chapitres, nous acquérons une compréhension plus complète du film vernaculaire autour de ce qui constitue l'esthétique du film vernaculaire dans le contexte de ces vingt années.

Au cours de nos recherches, nous avons constaté que le monde esthétique du film vernaculaire s'est toujours fondé sur une esthétique réaliste, montrant les rencontres de personnes spécifiques dans une époque changeante. Qu'il s'agisse du déclin de la culture vernaculaire dû aux changements de la structure sociale interne de la Chine entre 1999 - 2020, de la capitalisation du marché cinématographique due à la vague de mondialisation ou de l'impact continu des films commerciaux représentés par Hollywood sur le marché cinématographique local de la Chine, le film vernaculaire doit toujours adhérer à l'esthétique du réalisme comme base de sa création, en revenant à la simplicité et à la vérité de la vie, en se concentrant sur le sort des petites gens.

Elle doit également prêter attention aux changements de culture et d'époque. Si le marché des films vernaculaires est inévitablement frappé de plein fouet par les intérêts commerciaux, cela nous inspire également : les films vernaculaires doivent s'adapter aux changements de l'époque, dans une certaine mesure aux règles du marché, et rechercher un équilibre avec le commerce tout en conservant leur propre valeur artistique. Parce que dans l'environnement du développement industrialisé du cinéma, les films locaux doivent non seulement adhérer à leur autonomie artistique, mais aussi continuer à améliorer leur exploitation commerciale et utiliser la plate-forme Internet pour une diffusion diversifiée afin d'atteindre un développement à plus long terme.

D'ailleurs, le film vernaculaire a encore beaucoup de possibilité pour innover en s'appuyant sur l'esthétique du réalisme. Par l'analyse de contenu du deuxième chapitre, nous constatons que l'univers esthétique du film vernaculaire est encore très riche en possibilités. Le réalisme poétique, le réalisme magique et le réalisme absurde, ainsi que d'autres styles narratifs plus nombreux, doivent encore être découverts et enrichis par davantage de jeunes cinéastes. En particulier, au début de la nouvelle ère après la sixième génération de réalisateurs, un grand nombre de jeunes cinéastes ont commencé à essayer de combiner les éléments traditionnels du film vernaculaire avec divers éléments d'autres catégories d'art, du cinéma commercial et de la philosophie occidentale pour créer un nouveau film vernaculaire.

Au cours de nos recherches, nous constatons qu'il est indéniable que les œuvres de la cinquième, sixième et nouvelle génération de réalisateurs du film vernaculaire portent toujours le thème du système dual urbain-rural et la dépeignent sous un jour négatif. Cela ne signifie pas un rejet total de l'urbanisation. Au contraire, cette représentation répétée de la relation entre la ville et la campagne évoque l'évanouissement du sentiment de la campagne dans le cœur du public, et constitue un diagnostic de la maladie du développement urbain rapide, une réflexion sur la modernité.

En examinant le film vernaculaire dans le contexte de l'urbanisation pendant la période 1999-2020, la faible quantité de documentation pertinente consacrée au film vernaculaire pose certaines difficultés pour la réalisation de la thèse. d'ailleurs, comme le champ de la recherche dans le texte est constitué de films tournant autour des changements vernaculaires sous l'effet de l'urbanisation dans la période 1999-2020, les films sélectionnés dans ce champ ne sont peut-

être pas assez complets, et les critères de sélection ne sont pas assez rigoureux, de sorte que les conclusions de la thèse ne sont peut-être pas assez complètes, et les suggestions pour le développement futur du film vernaculaire dans le texte ne peuvent être que des solutions idéalisées et macroscopiques au problème. Si l'on veut que les films locaux sortent de cette situation difficile, il faudra les explorer et les améliorer à l'avenir. Cependant, une chose est sûre : en 2020, une série de films vernaculaires sont devenus de plus en plus commerciaux. En lien avec l'analyse précédente, le film vernaculaire tente d'aller plus loin dans la voie de la commercialisation. C'est d'ailleurs la voie qu'il faut choisir pour le développement durable du film vernaculaire. Parce que le commerce et l'art ne sont pas des antonymes, les films sont essentiellement des marchandises et appartiennent à la catégorie des biens de consommation de la culture populaire. S'ils poursuivent l'art au détriment de l'expérience du public, ils sont destinés à être des films moins que parfaits.

Le film vernaculaire chinois a connu un développement tortueux depuis le Nouvel Âge en pleine exploration. Le développement et les changements constants dans la politique, l'économie et la culture du pays ont eu un grand impact sur l'angle d'attention et l'expression du film vernaculaire. Ce n'est qu'en actualisant constamment nos concepts créatifs en fonction de l'évolution de l'époque et du développement social, et en exploitant les caractéristiques et les connotations potentielles du cinéma lui-même, que nous pourrions adapter le film vernaculaire traditionnel au nouvel espace de développement et au nouvel environnement social, et lui donner une nouvelle vitalité.

FILMOGRAPHIE

Corpus principal

Ma mère et mon père 1999

Réalisateur : ZHANG Yimou

Titre original : 我的父亲母亲, The Road Home

La montagne, l'homme, le chien 1999

Réalisateur : HUO Jianqi

Titre original : 那山, 那人, 那狗, Postmen in the Mountains

Platform 2000

Réalisateur : JIA Zhangke

Titre original : 站台

Er di 2003

Réalisateur : WANG Xiaoshua

Titre original : 二弟, Drifters

Kaili blues 2015

Réalisateur : BI Gan

Titre original: 路边野餐

Le Nord pâle 2017

Réalisateur : CAI Chengjie

Titre original : 北方一片苍茫, La sorcière veuve

Séjour dans les monts Fuchun 2019

Réalisateur : GU Xiaogang

Titre original : 春江水暖

Village de l'oubli 2017

Réalisateur : CHEN Yuxun

Titre original : 健忘村, The Village of No Return

Corpus secondaire

La terre jaune 1984

Réalisateur : CHEN Kaige

Titre original : 黄土地

Le Sorgho rouge 1988

Réalisateur : ZHANG Yimou

Titre original : 红高粱

The days 1993

Réalisateur : WANG Xiaoshuai

Titre original : 冬春的日子

Plaisirs inconnus 2002

Réalisateur : JIA Zhangke

Titre original : 任逍遥

Xiao Wu, artisan pickpocket 1997

Réalisateur : JIA Zhangke

Titre original : 小武

Le cercueil dans la montagne 2015

Réalisateur : XIN Yukun

Titre original : 心迷宫, The Coffin in the Mountain

Traverser la frontière – ZhaoGuan 2018

Réalisateur : HUO Meng

Titre original : 过昭关, Crossing The Border-ZhaoGuan

Sherlock dans la plaine 2019

Réalisateur : XU Lei

Titre original : 平原上的夏洛克, Summer Detective

Feuilles tombées retrouvent sa racine 2007

réalisateur : ZHANG Yang

Titre original : 落叶归根, Getting Home

Pas un de moins 1999

Réalisateur : ZHANG Yimou

Titre original : 一个都不能少

Poan 2005

Réalisateur : GU Changwei

Titre original : 孔雀, Peacock

Nuan 2003

Réalisateur : HUO Jianqi

Titre original : 暖

And the Spring Comes 2008

Réalisateur : GU Changwei

Titre original : 立春

Beijing Bicycle 2001

Réalisateur : WANG Xiaoshuai

Titre original : 十七岁的单车

Mr. Tree 2011

Réalisateur : HAN Jie

Titre original : Hello, 树先生 !

Cow 2009

Réalisateur : GUAN Hu

Titre original : 斗牛

A Fool 2014

Réalisateur : CHEN Jianbin

Titre original : 一个勺子

Cock and Bull 2016

Réalisateur : CAO Baoping

Titre original : 追凶者也

Mr. Donkey 2016

Réalisateur : ZHOU Shen, LIU Lu

Titre original : 驴得水

I Am Not Madame Bovary 2016

Réalisateur : FENG Xiaogang

Titre original : 我不是潘金莲

Pretty Big Feet 2002

Réalisateur : YANG Yazhou

Titre original : 美丽的大脚

A touche of sin 2013

Réalisateur : JIA Zhangke

Titre original : 天注定

距离阜阳六百里 2011

Réalisateur : HAN Yongxing

Titre original : Return Ticket

L'Orphelin d'Anyang 2001

Réalisateur : WANG Chao

Titre original : 安阳婴儿, The Orphan of Anyang

Coffee or Tea ? 2020

Réalisateur : XU Hongyu

Titre original : 一点就到家

Song of the Phoenix 2013

Réalisateur : WU Tianming

Titre original : 百鸟朝凤

Blind Mountain 2007

Réalisateur : LI Yang

Titre original : 盲山

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Beijing, China Film Press, 2016

AGEL Henri, *Esthétique du cinéma*, Beijing, China Film Press, 1994

BERENICE Reynaud, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1999.

BAZIN André. *Qu'est que le cinéma ?* Beijing, China Film Press, 1987

SIEGFRIED Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, NanJing, Jiangsu Education Press, 2006

BAO Shi, *Souvenir*, développement culturel Presse, 2019

DAI Jinhua, *Paysage dans la brume*, Beijing University Press ,2006

FEI Xiaotong, *From the soil: the foundations of Chinese society*, Shanghai People's Press, 2006

GIDDENS Anthony, *Les conséquences de la modernité*, Yilin Presse, 2000

GIANNETTI Louis, *Understanding Movies*, World Book Inc, 2007

HUNTINGTON Samuel Phillips, *Political order in changing societies*, Librairie Sanlian Presse, 1989

IMBERT Enrique Anderson, *Le réalisme magique et au-delà*, Flower City Press, 1986

JEAN Mitry, *La sémiologie en question : langage et cinéma*, Jilin Presse, 2012

YANG Yuanying, *Essais choisis sur la théorie du film étranger*, Beijing, Sanlian Presse, 2006

Périodiques

SHEN Yizhen, *Re-conceptualise l'"esthétique réaliste" du cinéma*, « Forum du Fujian : édition sciences humaines et sociales », 2006, Vol 3, p. 10-15

YU Ji, **JIN** Song Ge, *La fin de la division générationnelle des réalisateurs de films chinois*, Contemporary Literary Criticism, 2015, 11

LIU Qi, *La culture binaire - le "récif" de l'intégration ville-campagne*, China Development Observation, 2012

HUANG Shixian, *The Sixth Generation: Tidal Floods from the Margins*, Film Art, 2003

Roger Ebert, *Lives of 'Postmen' all about the journey*, Chicago Sun-Times, 2004

Sources internet

FRÉDÉRIC Caillard, *VOUS AVEZ DIT LIBÉRATION ?* Critikat, 2011

LIPINSK Charlotte, *Pourquoi "Séjour dans les monts Fuchun" de Gu Xiaogang est-il le grand film de ce début d'année ?* franceinter, 2020

SERGE Kaganski, « *Kaili blues* » de Bi Gan, *d'une puissance chamanique*, Les Inrockuptibles, 2016

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
<i>Les notions apparentées</i>	13
Le film vernaculaire chinois	13
La division générationnelle des réalisateurs chinois	13
Le système dual urbain-rural	17
La particularité de l'époque 1999-2020	18
<i>La problématique et le plan</i>	20
I. Trois changements en vingt ans	21
I.1. <i>La chute de la gloire</i>	22
I.2. <i>Dilemmes et percées</i>	30
I.3. <i>Diversification et commercialisation</i>	40
II. Exploration de l'esthétique réaliste	50
II.1. <i>Film vernaculaire de réalisme poétique</i>	52
II.2. <i>Le film vernaculaire de réalisme magique</i>	58
II.3. <i>Le film vernaculaire de réalisme absurde</i>	63
III. Le thème "Système dual urbain-rural" dans vingt ans	67
III.1. <i>La présentation du thème de la Système dual urbain-rural</i>	69
III.2. <i>Les origines de la Système dual urbain-rural</i>	78
III.3. <i>La valeur du thème "Système dual urbain-rural"</i>	87
IV. La marchandisation irrésistible	94
IV.1. <i>Difficultés de développement</i>	96
L'impact de la vague de commercialisation	96
Le marché chinois du film est trop axé sur la demande de divertissement	97
Un fossé dans le marché de la consommation de films entre urbain et rural	98
IV.2. <i>La voie à suivre pour le film vernaculaire</i>	100
Proche de la réalité	100
Equilibre entre art et commerce	101
Soutien politique	102
Optimiser les stratégies de distribution	103
CONCLUSION	106
FILMOGRAPHIE	110
	118

<i>Corpus principal</i>	110
<i>Corpus secondaire</i>	111
BIBLIOGRAPHIE	115
<i>Ouvrages</i>	115
<i>Périodiques</i>	116
<i>Sources internet</i>	116
TABLE DES MATIERES	118
NOTES	120

NOTES

ⁱ Citation traduite par moi-même depuis le chinois, citation originale: « 邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来 »

ⁱⁱⁱ Citation traduite par moi-même depuis le chinois, citation originale: «在乡土社会中，人们在家族成员中成长，也就是在生活中相互合作的人，每天都能看到对方。在社会学中，我们把这称为“face to face”»

^{vi} Citation traduite par moi-même, citation originale : «仅从外部现象上观察，世界各国或地区电影的萎靡不振，无疑源自好莱坞电影长期以来持续而强势的打压与冲击，而实质上，则是一种与世界各国的现实流动同步的、具有纵向延伸性的、内蕴着民族化、本土化、地方化的文化特色与文化诉求的现实主义电影美学在与具有着横向覆盖性、普遍性或体现着大众文化的普天同乐性，并借助全球化浪潮的推波助澜而席卷全球的好莱坞电影美学的对立与竞争中一退再退、退无可退直至溃不成军所致 »

^{xv} Citation traduite par moi-même, citation originale : « 从基层上看，中国是乡土性的»

^{xvii} Citation traduite par moi-même, citation originale : « 与其说众多关于电影人“代际”的论述构建了当代中国电影文化的地形，不如说他们本身就是当代中国电影文化的重要景观之一»

^{xxx} Citation traduite par moi-même, citation originale : « “就题材而言，农村的历史寓意正在逐渐淡化，取而代之的是处于中国现代化前沿的令人惊讶的流动的城市，这显然已经成为新一代作品的重要艺术代表»

^{xxviii} Citation traduite par moi-même, citation originale : « Lives of 'Postmen' all about the journey", Roger Ebert, critique de cinéma au Chicago Sun-Times, écrit, “in Huo Jianqi's "Postmen in the Mountains," a film so simple and straightforward that its buried emotions catch us a little by surprise..... The villages and isolated dwellings are located in a region that must have been chosen for its astonishing beauty. There are no factories, freeways or fast food to mar the view, and the architecture has the beauty that often results when poverty and necessity dictate the function, and centuries evolve the form. »

^{xxxj} Citation traduite par moi-même, citation originale: « Modernity has thrown us out of the orbit of all types of social order in unprecedented ways They are changing the most familiar and personal areas of our daily lives »